

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa

FALA ANDARILHA

A poesia de Leonardo Fróes em contexto crítico

Rio de Janeiro, fevereiro de 2017

# FALA ANDARILHA

A poesia de Leonardo Fróes em contexto crítico

Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Ciência da  
Literatura da Universidade Federal do Rio  
de Janeiro para obtenção do título de  
Doutor em Ciência da Literatura (Teoria  
Literária)

Orientador: Prof. Alberto Pucheu Neto

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2017

Fala andarilha: A poesia de Leonardo Fróes em contexto crítico  
Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa  
Orientador: Prof. Alberto Pucheu Neto

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Examinada por:

---

Presidente, Prof. Doutor Alberto Pucheu Neto – UFRJ

---

Prof. Doutor Eduardo dos Santos Coelho – UFRJ

---

Prof. Doutor João Camillo Barros de Oliveira Penna – UFRJ

---

Prof. Doutor André Monteiro Guimarães Dias Pires – UFJF

---

Prof. Doutor Maurício Chamarelli Gutierrez – UFJF

---

Profa. Doutora Flávia Trocoli Xavier da Silva – UFRJ, suplente

---

Prof. Doutor Claudicélio Rodrigues da Silva – UFC, suplente

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2017

Barbosa, Luiz Guilherme Ribeiro.

Fala andarilha: a poesia de Leonardo Fróes em contexto crítico / Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa. – Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2017. ix, 127f.: 31 cm.

Orientador: Alberto Pucheu Neto

Tese (doutorado) – UFRJ / Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (Teoria Literária), 2017.

Referências Bibliográficas: f. 106-109.

1. Poesia brasileira. 2. Poesia contemporânea. 3. Filologia Clássica I. Barbosa, Luiz Guilherme Ribeiro II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura III. Título.

## RESUMO

BARBOSA, Luiz Guilherme Ribeiro. *Fala andarilha: a poesia de Leonardo Fróes em contexto crítico*. Rio de Janeiro, 2017. Doutorado em Ciência da Literatura (Teoria Literária). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

Este trabalho apresenta uma interpretação da poesia de Leonardo Fróes a partir do contexto crítico da poesia contemporânea e a partir do contexto sociopolítico das décadas em que se desenvolve a sua obra. Embora Fróes seja, também, notável tradutor literário e ensaísta, a tese se debruça sobre a sua poesia, buscando acompanhar criticamente a trajetória que desenvolveu desde 1968, ano da publicação do livro de estreia, *Língua franca*, até 2015, com a publicação de *Trilha*. O ensaio faz dialogar alguns poemas representativos da obra com as noções de impertinência, testemunho e escrita dialética, e com a figura do forasteiro, configurando assim uma estratégia para a compreensão das relações entre poesia e democracia na obra de Leonardo Fróes.

## ABSTRACT

BARBOSA, Luiz Guilherme Ribeiro. *Fala andarilha: a poesia de Leonardo Fróes em contexto crítico*. Rio de Janeiro, 2017. Doutorado em Ciência da Literatura (Teoria Literária). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

This study brings an interpretation of the poetry of Leonardo Fróes and relates it to the critical context of contemporary poetry and the sociopolitical context since the 1960's. Although Fróes is also a notable literary translator and essayist, this text focuses on his poetry, seeking to analyse the trajectory he has developed since 1968, the year of publication of the debut book, *Língua franca*, until 2015, with the publication of *Trilha*. The essay reads some representative poems of the work and discusses the notions of impertinence, testimony, dialectical writing and the outsider, thus configuring a strategy for understanding the relationship between poetry and democracy in the work of Leonardo Fróes.

## **SINOPSE**

Um estudo da poesia de Leonardo Fróes em diálogo com o contexto da crítica de poesia contemporânea. O objetivo foi investigar as relações entre poesia e democracia, acompanhando a trajetória em curso de poemas entre 1960 e 2015, considerando os conceitos de impertinência, testemunho e escrita dialética, e a figura do forasteiro.





## AGRADECIMENTOS

Muitas vezes, agradecer, no pórtico de uma tese, significa reconhecer a graça de ter por perto quem produz, com você, o tempo suficiente para escrever. Posso dizer, nesse caso, que tenho muito a agradecer a quem tomou muito do tempo que poderia ter sido dedicado a essa tese, que são os meus alunos. E naturalmente que o dispêndio requerido pelas tantas aulas marca a escrita desse texto. Nesse período, de 2012 a 2016, foram, entre outros, os alunos do Pré-Vestibular Redes, do Complexo da Maré, em 2012, os alunos de Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFRJ e os alunos do ensino médio do Colégio de Aplicação da UFRJ, em 2013, e, desde 2014, os alunos do Colégio Pedro II, os que me escutaram horas a falar atravessado pelos textos, pelo que se nomeia literatura, e pela gramática e pelo discurso em língua portuguesa. Com eles, eu tenho aprendido na contramão, pela fala, ou pela tagarelice diária, pela elaboração durante as aulas, pelos improvisos que a aula pede, a medir o tempo, exíguo e constante, o tempo possível de escrever.

Ao Alberto Pucheu, terei sempre a agradecer muito mais do que o resultado em escrita das iniciações científicas, do mestrado e do doutorado. A convivência com quem segue interminavelmente produzindo uma obra tão forte funciona sempre como uma espécie de dádiva, que se recebe proliferando a escrita.

Foi assim também que encarei a relação com Leonardo Fróes, que me recebeu em sua em duas ocasiões, numa delas durante um fim de semana inteiro. Entre limpeza de piscina e passeios pelo pomar, conversamos muito sobre suas leituras, seus sonhos e seus poemas. Essa tese ainda não é o livro que desejo dedicar a ler a sua obra, mas foi ela que produziu a promessa desse livro.

Preciso também agradecer aos diálogos, breves e constantes, que tenho com minha mãe, Ana Ribeiro: também ela professora de literatura, dedicada a ensinar a crianças, desde o berço, desde antes da alfabetização, a literatura, nossas conversas vão conformando em mim alguma sensibilidade para aquilo que recuso que eu ainda não entendo bem.

O fim da tese aconteceu durante o começo de um tempo de amor, e eu desconfio da relação íntima entre uma coisa e outra. O passe de amor à tese rumo ao passo além dela foi dado ao lado da Jessica di Chiara, com quem divido, além ou ao lado do amor, o desejo de escrever atravessado pelo trabalho.

*“Estar sentado o menos possível”*

Friderich Nietzsche, *Ecce homo*

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
1. INTRODUÇÃO	18
2. NARRATIVAS DA POESIA CONTEMPORÂNEA: O ESTADO DA CRÍTICA	31
2.1. Impertinência, testemunho: modos de ler	31
2.2. Poema novo no velho: poesia concreta e escrita dialética	41
2.3. A poesia, modos de usar	55
3. À VOZ BAIXA, À VOZ QUASE ANALFABETA: A POESIA DE LEONARDO FRÓES NA DÉCADA DE 1980	59
3.1. Poesia, democracia — nota teórica	60
3.2. Poesia, democracia nos anos de 1980 — nota crítica	68
3.3. A máquina de escrever no mato, uma forma de vida	71

4. ESBOÇO PARA UMA ÉTICA DO FORASTEIRO	75
4.1. Caminhar, mapear, voar	76
4.2. Filologia e fábula do forasteiro	83
BIBLIOGRAFIA	106
ANEXOS	110
ANEXO 1: A poesia antes ou depois do homem	111
ANEXO 2: O canto do olho: nota em 2016 para dois livros de 2015	114
ANEXO 3: Leonardo Fróes e a bananeira	120
ANEXO 4: Cronologia	124

## APRESENTAÇÃO

Fazer uma tese definitivamente pode significar muitas coisas, e nenhuma dessas coisas estará clara antes da defesa. Pois antes da defesa nem mesmo um processo analítico é possível. É preciso se defender para se analisar, dividir-se em outros e, dos restos de si que sobrarem, recompor aquilo que jamais teria existido antes da defesa. Que resistência será necessária ao discurso que essa tese começa por enunciar, diante de leitores que, eles mesmos, durante a defesa, analisando o outro acabam sempre por analisar o outro de si? Estamos perdidos, todos, e desse grau mínimo de desamparo a fala, acontecendo, começa por falar com a poesia.

Freud, como se lerá aqui, pareceu não hesitar diante da resistência de um paciente à análise, aconselhando: é preciso seguir em frente, caminhar, pois, parado, não é possível prever o caminho a trilhar, não é possível mensurar o tratamento. Essa pareceu ter sido uma chave de leitura, ainda que tardia, ao poeta que intitulou seu último volume de poemas de *Trilha*.<sup>1</sup> A figura do andarilho, constante mas não profusa na obra de Leonardo Fróes, comparece em cerca de 10 poemas ao longo de seus livros, e aparece claramente pela primeira vez num poema de 1981, chamado “Afanasy Nikitin”. Pinçado de um verbete da *Encyclopedia Britannica* – conforme me segredou o poeta, convidando a um caminho de leitura que se guardará para um futuro livro sobre a sua obra –, o poema de *Sibilitz* se estende em prosa por algumas páginas narrando as andanças do personagem, “um homem completamente de vento” (FRÓES, 1981, p. 30). A ponto de desaparecer: “Seu modo de ser era tão didático, a esse respeito, que ele até

---

<sup>1</sup> Para uma cronologia das obras de Leonardo Fróes, consultar o ANEXO 4.

desapareceu de vergonha, deixando que o redescobrissem na primeira curva da estrada” (FRÓES, 1981, p. 33). Caminhar, caminhar, caminhar, até, fazendo-se de vento, desaparecer.

Foi desse gesto, de começar a caminhar sem parar, que pareceu acontecer uma inflexão decisiva na obra de Leonardo Fróes, que é estudada brevemente no capítulo de introdução a essa tese. A passagem da década de 1960 a 1970, que foi marcada pelo acirramento do regime civil-militar de exceção política, parece dividir um primeiro Leonardo Fróes, com seus dois livros-da-cidade (*Língua franca*, 1968, e *A vida em comum*, 1969), de um segundo Leonardo Fróes, com seu livro-do-mato (*Esqueci de avisar que estou vivo*, 1973). Seu *fugere urbem* é *sui generis*, e ele pareceu implicar não exatamente num canto do exílio desde o mato de lá, com mais palmeiras, e sim, antes, num canto de despertencimento ao local, ao lugar, à propriedade, que servem para fornecer trilhas e caminhos cujas fronteiras são descobertas pelo andarilho, sem auxílio dos mapas. Dessa primeira passagem de uma obra a outra, de uma década a outra, terá surgido uma questão de fundo a atravessar toda a sua obra: a de uma relação oblíqua entre verso e história, entre sujeito e sociedade, que deseja escrever o seu tempo escrevendo-o em fugas, em formas impertinentes e apartadas dos cruzamentos discursivos e jornalísticos da metrópole.

Por isso não terá sido à toa que o segundo capítulo procurou organizar algum modo de entender a poesia contemporânea, no Brasil, para assim poder ler Leonardo Fróes em contexto crítico. Partindo do pressuposto de que a legibilidade da sua obra foi se tornando cada vez maior com a redemocratização do país, o capítulo começou por investigar os valores de reconhecimento do poema hoje, para daí recuar à década de 1980 e compreender os valores de reconhecimento do poema democrático, ou do poema

da redemocratização, revisitando assim a polêmica entre Augusto de Campos e Roberto Schwarz naquele contexto. Nada a ver com Leonardo Fróes?

Enquanto se fazia, a tese, como em resistência, procurou incessantemente pensar a crítica de poesia, hoje, antes da ou junto com a obra de Leonardo Fróes. É por isso que é possível encarar a tese tanto como a preparação para a produção de um futuro livro dedicado ao poeta, como também como a defesa de um lugar-de-poesia que a obra de Leonardo Fróes produz, hoje, sob baixa visibilidade. Foi na tensão entre a alta legibilidade de uma obra que acena para um pensamento e uma poesia ecológicos, e a baixa visibilidade de uma obra cujas edições são raramente disponíveis à venda – o que parece estar começando a mudar – que a tese se fez. A aposta em ler um poeta pouco lido significou também a aposta em ler o furo da crítica em não lê-lo. E por isso a tese se defende lendo a poesia de Fróes “em contexto crítico”. A anfibologia dessa tese talvez esconda uma tese de fundo e difusa, a tese desejada e inescrita, dedicada a pensar a relação entre poesia e democracia.

Foi o que se tentou no terceiro capítulo. Alguma coisa ficaria mais clara na década de 1980 nos poemas de Leonardo Fróes, e isso teria a ver com uma “analfabetização” dos poemas, decorrente do desejo de escrevê-los antes de escritos. A máquina de escrever no contexto do mato figura essa tensão exata, e foi a figura eleita para ler um poema do livro *Assim/Missa*, de 1986. O caminhar dos dedos na máquina do mato figura o andarilho descoberto no último dos capítulos. Que é onde a tese começa. Assim é que analfabetizar o poema foi um modo de democratizá-lo no contexto brasileiro, propondo uma forma poética nessa democracia que responda a ela desde aquilo que nela falta – o letramento. Forma para a falta que, nomeada em forma de poema, possa nomear os processos de exclusão incessantes que a democracia produz, em seu funcionamento cego, e dar a ver, em linguagem, sua transformação possível.

Uma tese, se precisa se defender numa sessão de fala, é porque acontece onde não se escreveu. A tese aparece no último capítulo, em esboço. O esboço de uma ética. Do forasteiro. Mas ainda assim, inescrita. De volta ao primeiro poema do andarilho, “Afanasy Nikitin”: bem ao final do texto, Afanasy é definido: “De fato, um ator de fora”. Por isso o andarilho é lido como um forasteiro, e com o fora que ele carrega ou que o carrega. Ainda dentro da tese, o forasteiro aparece, mas já talvez para enunciar uma tese fora da tese. Por que sair da cidade, depois de ter estado nela, sair sob regime de exceção, e de lá, do mato, escrever em voz baixa e analfabeta, recusando mapas de localização, caminhando sem parar? Permanecerá aqui sem resposta esse *fugere urbem* contemporâneo, que encontrou outras formas nas obras de Raduan Nassar ou Hilda Hilst, por exemplo, mas que aqui aparece sob o regime do forasteiro. Será ele, aqui, do início ao fim, uma pergunta, que só chega a ser formulada ao fim da tese. O último capítulo é o começo da tese, o começo dessa chave de leitura.

Os capítulos apresentados consistem em frentes de trabalho que, ainda que parcialmente, podem ter sido já publicadas, como são o caso do item “2.2. Poema novo no velho: poesia concreta e escrita dialética”, publicado, em 2014, com o mesmo título no volume 15 da *Revista Diadorim*, do programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, ou de quase todo o item 3, “À voz baixa, à voz quase analfabeta: a poesia de Leonardo Fróes na década de 1980”, publicado, em 2015, no primeiro número da revista argentina *El jardín de los poetas: Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, dirigida por Ana Porrúa, da Universidad Nacional de Mar del Plata. Os capítulos apontam para caminhos de reflexão já mais ou menos trilhados anteriormente, e o conjunto, se não oferece a visão de unidade que a tese requer, sugere um ponto de fuga no qual esses caminhos poderão se encontrar, ainda que para se manterem em contradição.



Os anexos dão notícia do processo de pesquisa, apresentando resenha, nota crítica, cronologia e a descoberta de um poema inédito de Leonardo Fróes, que foi publicado na década de 1980 numa revista hoje de difícil acesso, e ainda não foi publicado em nenhum livro de Leonardo Fróes.

## 1. INTRODUÇÃO

Talvez seja possível afirmar que, para Leonardo Fróes, o que sempre esteve em questão foi a poesia. Não o poema. Desde 1968, quando estreou, a sua obra não esteve cismada com as vanguardas, não pôs em jogo, no sentido de testar os limites de reconhecimento da arte, a forma do poema, nem os entornos enunciativos do poema, como sua publicação e circulação pela cidade. O que não quer dizer que, para as vanguardas, a poesia pouco importe ou que, para Leonardo Fróes, o poema não importe: ele é, ao contrário, o que mais importa justamente porque o que importou, desde o começo, foi a poesia. Quando, por exemplo, afirma, não sem algum sorriso no rosto, que o sítio em que vive e que reflorestou, no município de Petrópolis, é o seu melhor poema, não é apenas para aproximá-lo da palavra pomar, que lhe faz justiça pela quantidade de árvores frutíferas presentes ali – parece antes o indício de quem seria capaz de abandonar o poema em nome da poesia, se isso fosse possível. Outros abandonariam a poesia em nome do poema. O abandono, no entanto, foi outro: o poeta fugiu da cidade.

Na cidade, o poema já não parecia caber em si, e procurava evidenciá-lo à leitura. Fosse fazendo-se sem versos, fosse fazendo-se para os trabalhadores, o poeta de prancheta ou o poeta de rua fundiam-se num impasse. As figuras do poeta engenheiro, designer ou matemático, do poeta dramaturgo, cordelista ou compositor de canções populares, aquele que apresentava sua “invenção” ou aquele que carregava seu “violão de rua”, todos procuravam responder à demanda de um futuro. Diante do impasse, que poema produz o passo, não em falso, mas aquele que, bem-sucedido, é sucedido por

outro poema e outro e outro, até que outro mundo se faça? O sucesso do poema, sendo a sua utopia, pôde, no mesmo ano de 1968, produzir-se, por exemplo, na televisão, a respeito de cuja experiência Caetano Veloso, anos depois, reconheceu: “Parecia-me que eu estava realizando aquele programa de ser poeta por outras vias que não as do poema impresso” (VELOSO, 1997, p. 229).

Outras vias que não foram aquelas seguidas por poetas, prosadores ou críticos que, pressionados pelo impasse midiático, reafirmaram a prensa em detrimento da imprensa, o livro em vez da mídia. Muito curiosos são os casos de prosadores como Rubem Fonseca ou Dalton Trevisan, cujas obras se afirmaram no período das décadas de 60/70, e que fizeram e, ainda vivos, fazem da recusa em conceder entrevistas e se deixarem fotografar uma performance que, em nome da obra, consiste em virar a cara para os meios de comunicação que não o texto literário impresso. Mas então a mesma via, a do livro, já significava também ela outra via.<sup>2</sup> Pois para algumas dessas obras surgidas ou amadurecidas na década de 1960 se colocou ao texto a possibilidade de midiaticamente ser eletrificado, estilhaçando-se em mil e um fragmentos ou citações ou restos que o conectassem a uma rede de referências às quais o leitor também estivesse

---

<sup>2</sup> Desenvolvo essa hipótese num breve ensaio dedicado à obra de Dalton Trevisan publicado em 2012 no jornal *Rascunho*. Ali também comparo as encenações midiáticas da identidade de autor em Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e Roberto Schwarz, sugerindo serem elas marca de uma geração que, durante a ditadura civil-militar, passou a negociar a autoria literária ou crítica com a imprensa jornalística por meio de recusas, ausências, atrasos: “Pode-se acrescentar a esse grupo outro escritor estreante em meados da década de 1960, o ensaísta Roberto Schwarz, cuja recente polêmica com seu colega de editora, Caetano Veloso, além de ter promovido o novo livro do ensaísta, girou parcialmente em torno da questão da demora em expor uma leitura a respeito do livro publicado pelo compositor baiano na década de 1990. A acusação de demora em expor uma leitura incide precisamente sobre a diferença de estratégia no posicionamento da imagem pública desses intelectuais. (Afinal, foi o Tropicalismo que, posteriormente à geração de Dalton e Schwarz, propôs modificar a atuação política do intelectual por meio de sua inserção espetacular na mídia de massa, sob o preço — inevitável e desejado — de certo esvaziamento de sua imagem de intelectual.) Nessa demora em expor a leitura ou o rosto, é como se o sujeito requeresse uma autonomia em relação ao público, um tempo particular cujo relógio não gira à mesma velocidade dos jornais, da publicidade, enfim, da cidade.” (BARBOSA, Luiz Guilherme. “O vampiro ao meio-dia”. *Jornal Rascunho*, n. 146, Curitiba, junho de 2012. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-vampiro-ao-meio-dia/>, acesso em 13 de dezembro de 2016.)

conectado. O texto midiaticizado, praticado por exemplo pelos livros, à época, de José Agrippino de Paula e Waly Salomão, mas sobretudo pelas canções a partir da Tropicália (mesmo as canções de Belchior, seguindo caminho singular, são permeadas por citações em que alta e baixa cultura se tornam indecíveis), procurou, no limite, se inserir nas mídias de massa ou inseri-las em si, de modo a encenar ele próprio a crise cultural que o possibilita ao mesmo tempo em que o vai destruindo. E é como se, a par dos poetas conectados, tivesse havido, a partir dali, os poetas desligados, aqueles para os quais o poema se manteria em resistência às redes de eletrificação (ou, posteriormente, a rede digital) do texto, rumo a um futuro certamente outro.

Foi o caso não apenas de Leonardo Fróes, que se desligou da metrópole, mas também de uma sua contemporânea quase exata, Orides Fontela. Nascida em 1940, um ano antes de Fróes, a poeta paulista estreia em 1969, com o livro *Transposição*, e trilha caminho discreto na poesia brasileira: com poucos livros e poemas em miniatura. Desligada dos debates ou das polêmicas, a poesia de Orides se fez em geral com poucas e pequenas palavras a cada poema, embora a sua miniaturização não possa ser confundida com aquela encontrada em muitos dos poemas do grupo marginal do Rio de Janeiro, aos quais se costuma atribuir a retomada da forma modernista do “poema-minuto”, nem mesmo com aquela encontrada na exploração tipográfica do espaço branco da página, muito presente nas revistas de poesia de São Paulo do período, sobretudo a partir da década de 1970. A forma do poema de Orides parece trazida do aforismo, ou do epigrama, guardando, sobretudo com este último, o teor de antiguidade ou, para usar um termo utilizado pela poeta, de “primitividade”. É o que afirma num trecho do filme a ela dedicado, *A um passo do pássaro* (2000), dirigido por Ivan Marques:

O poeta resgata o valor das palavras. A publicidade, essas coisas todas, estão barateando muito os termos. E o poeta não, ele tem que pegar a palavra no seu vigor, na sua primitividade. Então a poesia é importante sim, mas é uma importância que quase nunca se nota.<sup>3</sup>

O comentário, que implicitamente – reconhece-se – versa sobre a crise da poesia, começa por dirigir os olhos ao passado, ao “resgate”, pois no presente algo do valor das palavras se perde, por conta de “coisas” como a publicidade, que barateia. O poeta encarece os termos, em resistência (“o poeta não”) ao seu tempo, rumo ao “vigor” e à “primitividade” – esse, aliás, e assumindo configurações tão distintas, é um valor tão caro às poesias de Manoel de Barros ou Adélia Prado ou Max Martins. (Caberia por hipótese uma releitura da poesia após o modernismo que procurasse atualizar o primitivismo de 22 em poetas “desligados”, retirados, discretos, que passaram ao largo das formas poéticas publicamente debatidas – como as das vanguardas e neovanguardas – e cujas obras só mesmo posteriormente às décadas de 1950 a 1970 têm podido ser mais lidas sem o vício da excentricidade.) Por fim, a poesia ser importante não está, para Orides Fontela, relacionado com a visibilidade – ou o reconhecimento público – da sua própria importância.

E aí, nos poemas de Orides, o sujeito se indetermina, o poema – como num deles chamado “Poema”, de *Alba* (1983) – assume linguagem injuntiva sem, no entanto, decidir se o adágio se dirige a quem fala ou a quem escuta o texto, seu refrão: “Saber de cor o silêncio” (FONTELA, 2006, p. 149). Na série de versos que desenham o silêncio, ele se coloca três vezes além: “do branco”, “da vida”, “da memória”. E é figurado como “diamante e/ou espelho”, “estrela / impiedosa”. A transparência, o reflexo, o brilho do silêncio para além da relação humana ou humanista – porque impiedosa – conferem ao poema que se lê o aspecto de um objeto textual que se retrai ao olhar a si, envia-o para

---

<sup>3</sup> Disponível em <https://youtu.be/19XbX8JTMXI>, acesso em 20 de janeiro de 2017.

além ou de volta ou contra quem vê, e termina por reconhecer-se instável, sem forma definida: “Saber de cor o silêncio // – e profaná-lo, dissolvê-lo / em palavras.” O poema sendo o silêncio dissolvido em palavras, a sua forma é a da dissolução ante o olhar, que não vê a não ser contra, através ou além dele. Também a poesia dela, Orides Fontela, parece que pagaria o preço do poema em nome da poesia, como a de Leonardo Fróes, ambos baixando a bola do poema em tempos em que a sua visibilidade – midiática ou revolucionária ou performática – pareceu decisiva à poesia brasileira.

Em tempos em que a visibilidade do corpo era decisiva. Alguns eram invisivelmente torturados, outros corpos desapareciam, eram sequestrados ou então se exilavam, identidades falsas e codinomes circulavam, sociedades alternativas se formavam pelos interiores das cidades ou dos estados, isso a partir de fins de 1968. E a partir daí, são os rastros, as partes, os restos do corpo, a carcaça, o que se tem a oferecer. Tanto que os títulos dos primeiros livros de Leonardo Fróes testemunham essa transformação. Dos livros de 1968 e 1969 ao de 1973, é o tema e a sintaxe dos títulos o que, se transformando, são índice de uma transformação do estado de arte da poesia de uma década a outra por aqui. Assim é que *Língua franca* e *A vida em comum*, ambos apontando para a utopia comunitária numa estrutura sintaticamente binária com substantivo seguido de um termo ou qualificador ou modificador, dão a vez a *Esqueci de avisar que estou vivo*, oração complexa de tom circunstancial e registro coloquial, uma frase que anuncia um contexto situacional, ainda que irônico, de um sujeito que manda lembranças de sua existência, dando a ver que a invisibilidade do corpo parecia sugerir alguma ameaça à própria existência da pessoa. Enquanto os títulos de 1968/1969, ao se filiarem à fórmula sintática talvez mais comum entre os títulos de livros de poesia, destacam a frase de um contexto situacional e, sem verbo nem sujeito, atribuem-na a função de nomear a coisa livro-de-poesia que se anuncia no título (os

poemas escritos em língua franca, produzindo a vida em comum), o título de 1973 mergulha a frase num contexto situacional biopolítico, na coloquialidade de um “aviso”, na circunstancialidade de um “esquecimento”, na ironia de um “vivo” que se esquecera de avisar de sua vida. É como quem diz: esqueci de fazer a metalinguagem, esqueci de, vivo, avisar do vivo, e de, falante, falar, mantendo-se o vivo em potência que se atualiza no livro de poemas, ao menos desde o título do livro de poemas. Esqueceu, mas lembrou.

Pois é justamente o corpo tema de um dos poemas de abertura do livro de 1973, na verdade o segundo poema, na primeira edição do livro, que, no entanto, é alçado a poema de abertura quando, em 1998, a obra de Fróes é reunida no volume *Vertigens*. O ex-poema de abertura, excluído da edição de 1998, parecia dialogar com um dos tópicos caros à cultura brasileira desde os anos 1960, a representação de negros pobres excluídos, os marginais, que desde o “Mineirinho” (1962) de Clarice Lispector e da “Homenagem a Cara de Cavalo” (1965-1966) de Hélio Oiticica havia começado a se tornar tema e forma de representação social – e em que o cinema marginal dos anos 1970 mergulha. “Chegou a vez dos bandidos” é um título que funciona mais como um *fait divers*, já que bandido, no poema, é o casal que circula dentro de casa, em conluio de amor. Poema que se estende por três páginas, sessenta versos e onze estrofes, ele inaugura a nova dicção do poeta, após os dois primeiros livros, marcada pelo jogo das contiguidades dos significantes, e pela presença de imagens oníricas, começando assim:

Debalde a bordo  
bordo garatujas  
cujas patas cintilam  
na lama do mar.

(FRÓES, 1973, p. 11)

Técnica que, versos adiante, recebe alguma metalinguagem: “Não sei de que falo: ajeito / consonâncias solitárias” (FRÓES, 1973, p. 12). Solitárias a dois, pois é “você” a saída a esmo de todas as letras: “você / vocês (nós-urbe)” (FRÓES, 1973, p. 12). Perdido nas segundas pessoas, o sujeito planeja explosões com o que fabrica, “sub-bomba / de pombas”, e por isso, por fabricá-las assim, “degener[a] para as artes / por não saber ser bandido” (FRÓES, 1973, p. 12). A arte então, aqui, aposta num arranjo de consonâncias, e aquele projeto da vida-em-comum, em livro prévio, assume agora as formas dos sons-em-comum, dos rostos-em-comum, numa relação tal entre linguagem e subjetividade em que a explosão anunciada – explosão sonora – é memória da bomba fabricada clandestinamente, dentro de casa, “em trajeto / para um copo d’água”:

da unha aos cabelos  
me transcendendo todo  
noutros modos de ser:

viagem na casa  
sacando coisas

(FRÓES, 1973, p. 13)

Mas esse poema foi um dos retirados da obra reunida. Ele acontece dentro de casa, e ali permanece, enviando-se depois de publicado, pois, sem ser fabricada por bandido, a bomba não detona na cidade. Sendo uma “sub-bomba” por ser menos bomba, uma bomba fraca ou falha, ou ainda uma bomba subterrânea, dos subsolos, que atua invisível, enterrada, ela, sendo feita de pombas, pode ser detonada na praça, a céu aberto. Não parece perigosa às construções, aos templos, às casas, nem mesmo aos monumentos. Assim, o livro *Esqueci de avisar que estou vivo* (1973) passou a iniciar com o então segundo poema, “Pedralume”:

Confortável mobília o corpo  
e seus ângulos bambos acutângulos  
sacudindo-me dentro seu chocalho  
alho seu sorriso e seu denço  
que me transporta o corpo



todo sem porta ou pandemônio,  
simplesmente colhido mastigado meu corpo imenso  
que é do tamanho desse punho fechado.

(FRÓES, 1973, p. 14)

E justamente um poema cuja matéria é o corpo. Que, pelo menos desde *A luta corporal* (1954), de Ferreira Gullar, ganha também lugar tenso com que se escrever. “Lutar com palavras”, que se lê em poema de Drummond, se transforma numa linguagem que é “representação duma discórdia entre o que quero e a resistência do corpo”, que se lê ao final do livro de Gullar. O “*bicho / ’scuro*” e o “negror n’origens” com que finda o livro de 1954 foi copiado num caderno, à mão, por outro poeta, Armando Freitas Filho, que logo no começo de seu primeiro livro, de 1963, publica o poema “Corpo”. Acrobata enclausurado, nesse poema o corpo é uma estrutura rumo ao desconhecido: “para onde me leva / sua estrutura?” Sob o motivo da máquina e da engrenagem, o corpo condensa a tensão entre a figura moderna do autômato e esta outra, a de uma linguagem inconsciente de que o corpo é forma ou sintoma, “sono e lembrança / que arma / e desarma minha morte / em armadura de treva” (FREITAS FILHO, 2003, 91-92). Tema que atravessa a década de 1960 arrastando boa parte da reflexão estética do momento, para o que bastaria flagrar as transformações da obra de Hélio Oiticica, e lembrar que precisamente a sua obra que, em 1965, figura, pela primeira vez, um corpo, é a mesma a partir da qual Mário Pedrosa vai reconhecer o começo de uma arte pós-modernista. Figura desfiguradora da forma estética, o corpo aqui no poema de Leonardo Fróes, sem mais ser título, é, além de tema, força organizadora dos significantes, que vão, como ímã, sendo puxados uns pelos outros por contiguidade.

Isso depois de nomeado o corpo, que, no primeiro verso, funciona como espécie de descanso a uma frase que inicia, sem verbo que a organize, em ordem sintaticamente

inversa: “Confortável mobília o corpo”, no prazer de sentar-se ou deitar-se na mobília-corpo, num bem móvel, cuja mobilidade se guarda no radical da metáfora: mobília. Assim é que, ao final de uma frase curta – um octossílabo – o leitor descansa a sintaxe (invertida) e o sentido (metafórico) na palavra, que encena algum prazer do corpo descansado ou descansando. A cena doméstica pode, a princípio, se dar tanto no campo como na cidade, mas logo aponta para certa precariedade ou para um equilíbrio dinâmico, de suas articulações instáveis: “e seus ângulos bambos acutângulos”, as quais recaem sobre a repetição das três vogais nasais tônicas -- cacofônicas como um rangido -- e na irregularidade rítmica em que os dois anapestos que iniciam o verso não se sustentam até o final, prolongando-se em mais uma sílaba átona antes da tônica de “acutângulos”, bambeando as articulações rítmicas da mobília-poema.

O sujeito do corpo, sempre, nesse poema, oblíquo, comparece no terceiro verso, e o corpo, referido na terceira pessoa, não se confunde com -- em vez disso, sacode -- o sujeito, estendendo, com variação no timbre, a série de vogais nasais: “sacudindo-me dentro seu chocalho / alho seu sorriso e seu dengo” e encerrando a primeira quadra desse poema simétrico. Pois agora a referência do pronome relativo, que inicia o quinto verso, sendo possivelmente o termo “dengo”, o mais próximo e no singular, parece confundir o estatuto do corpo: o dengo do corpo transporta o corpo todo. Ou então, a referência do pronome relativo, que inicia o quinto verso, sendo possivelmente o termo “chocalho”, do qual “sorriso” e “dengo” são seus atributos, organiza o poema em torno do som: o chocalho de dentro do corpo transporta o corpo todo. Pois o transporte sem porta, sendo um transporte aporético, e assim, poético, segue pondo os significantes em jogo: “transporta”, “corpo”, “porta”. A aporia não sendo motivo para o pandemônio, o corpo é alimento (“colhido mastigado”) a ser devorado, e sobrevive à devoração graças à sua imensidade. Sendo “meu corpo imenso”, ele é sem medida, não é mensurável, e o

último verso, no fim do poema, dá a medida de sua imensidão: “que é do tamanho desse punho fechado”.

O gesto de escrever, a mão, de punho fechado, grafa, em sons e letras, os ângulos da mobília, refabrica o chocalho, o ruído que transporta o corpo ao corpo. Nessa refabricação, a escrita não repete o corpo. Procura, antes, apontar a língua para o balbucio do rangido, “ahn!”, para a enunciação do espanto, tensionando da linearidade sintática unidirecional que a escrita requer com a rede multidirecional de assonâncias que organiza o poema. Sem saída a não ser esta, o poema fabrica uma aporia, ele transporta sem porta, restando ao transporte o prefixo etimológico: “trans-”. Coube ao poema, diante da aporia, nomear o corpo que mede a imensidão do corpo, o punho fechado que escreve. Entre corpo e corpo, a escrita se fez, como, segundo escreve Jean-Luc Nancy numa breve passagem de um ensaio, “a escrita deveria passar no interstício da estranha homonímia *liber/liber*” (NANCY, 2016, p. 42), livro/livre, ou livre/livro. *Esqueci de avisar que estou vivo* põe em questão a questão do livro de poesia. Depois da passagem de uma década a outra, na obra de Leonardo Fróes, o poema avisa do vivo. O que mais essa fuga da cidade pode ter significado?

O depoimento que Leonardo Fróes publicou, em 2016, no blog “O cuidado da poesia”, sob a curadoria e a convite de Alberto Pucheu, parece jogar luz sobre o cruzamento dessas questões que começam a se desenhar aqui: poesia, política, cidade e sentido. O próprio título, “Pedralume”, do poema que acabamos de ler parece se revelar à leitura. “Poesia para que te quero” é o depoimento de uma vida sob a lição da poesia. E de um poeta em debate com sua geração. A recusa à profissionalização do poeta, com que abre o texto lembrando o norte-americano Hopkins, remete à recusa a mediatizar o poema em tempos de *mass media*. E talvez explique o atraso com que os livros de Leonardo Fróes apareceram nas livrarias como mercadoria. Pois se, no começo da

década de 1980, os poetas da geração marginal começaram a publicar, ao lado de diversos outros jovens (ou não) escritores à margem do mercado editorial, em edições comerciais sobretudo na editora Brasiliense, é na década de 1990 que os livros de Leonardo Fróes, publicados pela editora Rocco, ganham as livrarias -- na medida em que é possível falar de um livro de poesia que ele “ganha” uma livraria. O eco, irônico, de Ana Cristina Cesar anunciando que “Agora sou profissional” lança certo tom anacrônico à posição de Leonardo Fróes, poeta, e tradutor. E se traduzir foi a profissão do poeta, a poesia esteve ao lado do improfessável. O mesmo Hopkins de quem anota a frase “*Poetry is unprofessional*” é o que inventa um conceito eleito pelo poema: “*inscape*”. O poema que, tendo abandonado a cidade rumo ao mato, ao campo, à floresta, muda de paisagem, aprende com Hopkins a afirmar outra paisagem, essa “paisagem interior” como aquela que os gemólogos, estudiosos das gemas ou pedras preciosas, nomeiam no interior de uma pedra: os desenhos ou padrões abstratos únicos que cada pedra apresenta em seu interior. O sujeito é mineral e singular. E a pedra, tendo atravessado o século como imagem da poesia, sobretudo em Drummond e João Cabral, reganha sentido na obra de Fróes, agora como insuspeita imagem humanista. O fogo de vida que carrega – “Pedralume” – é inseparável de sua dureza mineral e não-viva.

Na gemologia dessa obra, está o estudo da paisagem interior como modo de salvar alguma coisa que teria sido destruída pela cidade. Senão, como entender também a localização no tempo do conhecimento de Hopkins, exatamente no intervalo entre os dois primeiros livros, nos anos 1960, e o terceiro livro, em 1973: “Foi por volta dos 30 anos”? O poeta, nascido em 1941, atravessa a virada de década mais acirrada que havia vivido saindo de cena, pula de uma década à outra para o mato, inaugurando seu exílio em poesia. Improfessável, seu *fugere urbem* é um chamado, de onde uma voz fala em

chuvas e rios, trilhas e montanhas, bichos e plantas, fábulas orientais e o retorno constante à cidade. Rumo ao *lá*, mais verde, as aves que *aqui* gorjeavam, gorjeavam rouco. Agora o exílio é interno, do país ao país, um exílio dentro do próprio país que vivia em estado de exceção. E não é rumo ao interior primitivo, embora releia esse paradigma. É, de qualquer maneira, sendo improfessável, um chamado a vocação da poesia, assim como foi, de alguma maneira, um chamado o exílio para o mato. “*Isso se responde*: essa é a fórmula do que se nomeia hoje de escrita” (NANCY, 2016, p. 210) – e a esse chamado, o poeta responde, segundo o seu depoimento, “para viver com saúde” (FRÓES, 2016). Uma expressão idiomática, que utiliza no depoimento ao blog de Alberto Pucheu, pode revelar um pouco essa diferença em tudo o que ela tem de chiste. Esse aproveitamento das expressões idiomáticas, tão recorrente nos poemas de Leonardo Fróes, serve aqui para apontar uma cisão, ou uma decisão, entre dois fazeres. É toda uma outra leitura do poema o que se convoca, nessa reivindicação, a fora, da indeterminação, do desencaixe, do poema cuja autonomia não passa pelo império do significante linguístico.

Para safar-se do limbo de sua vida apagada, desregrada ou torturada pela “gratuita corte às palavras” — frase que está entre aspas porque eu mesmo talvez a tenha escrito bem jovem — é necessário que um poeta saia de sua concha ou da toca para fazer, pois é, fazer sucesso ou sentido? (FRÓES, 2016)

Não é o poema o objeto do verbo “fazer”. Nem mesmo é exatamente transitivo esse verbo, pois o sucesso ou o sentido não são objetos desse fazer. Eles copulam, semanticamente, com o verbo, produzindo, cada um, uma expressão idiomática. Não sendo fabricáveis, sucesso ou sentido são acontecimentos. E o poeta faz acontecer o quê? Safando-se da “corte às palavras”, o súdito vira *super star* ou mantém coerência? Acompanhado do trocadilho entre duas palavras assemelhadas, o verbo “fazer” logo remete à etimologia grega da poesia, embora a enunciação mesma não confirme a

hipótese. No mar ou na terra, o poeta sai da concha ou da toca, como um bicho, e faz. Sai do buraco, e decide. A pergunta, considerando-se o discurso de Leonardo Fróes ao longo de sua trajetória, é retórica, e guarda a sua ironia. E retorna à cena de origem, descrita páginas acima, da situação da poesia em fins da década de 1960. Sucedendo a cena real de uma corte ao reino das palavras, a decisão que a pergunta coloca é uma decisão a ser tomada diante do povo, sendo o sucesso ou o sentido duas formas de visibilidade do fazer poesia.

É curiosa a movimentação discursiva desse posicionamento. Ele recusa o que deseja suceder, mas não afirma o que precedeu. Antes empreende um gesto arqueológico. Quero dizer que a recusa do sucesso implica, em Leonardo Fróes, a procura do sentido que, na cidade, teria se perdido e, no mato, de desenterra e sai da concha – canta. Recusar o sucesso é recusar o movimento mesmo das coisas que se sucedem como as mais bem-sucedidas, é, em vez de à frente, olhar ao lado: “No campo, a solidão é solidária” (FRÓES, 2016), segue no depoimento. Não é à toa que, na arte das montanhas, o mais difícil é, depois de ter pretensamente reconhecido seus limites na escalada, “aprender a descer”, como afirma um conhecido poema de Fróes. A direção que tomou essa obra é *sui generis* e pede uma história da poesia brasileira que não espere poetas em grupo ou poemas com balas perdidas. Uma crítica, enfim, que espere o poema acontecer.

## **2. NARRATIVAS DA POESIA CONTEMPORÂNEA: O ESTADO DA CRÍTICA**

### **2.1. Impertinência, testemunho: modos de ler**

Desde pelo menos a década de 1980, quando a produção marginal dos poetas cariocas encontrou publicação em editoras comerciais, a narrativa da poesia contemporânea foi se complicando num conjunto de posicionamentos historiográficos que, graduados entre a recusa de tudo e a afirmação da pluralidade estética, vão tomando partidos reconhecidamente provisórios e parciais. Não seria muito surpreendente supor que, com o arrefecimento das intervenções de caráter vanguardista, obras que já vinham sendo construídas às vezes desde a década de 1930 tenham encontrado nesse momento a legibilidade possível. Seria o caso de Manoel de Barros, Orides Fontela, Roberto Piva, Hilda Hilst, Leonardo Fróes – entre outros poetas que, não participando propriamente dos grupos de poetas marginais, concretos, tropicalistas, práxis (como Paulo Leminski, Sebastião Uchoa Leite, Armando Freitas Filho, Ana Cristina Cesar – vinculados afetivamente mas não se reconhecendo como poetas dos grupos), sugerem a insuficiência em que recai muitas vezes a historiografia baseada nos paradigmas de grupos ou gerações ou mídias. Como se tais obras conferissem ao tecido historiográfico uma trama de tal complexidade que seria preciso abrir mão da linha, da linhagem, do delineamento narrativo em prol do fiapo, do esgarçado, do rasgo presentes sempre no tecido histórico. Aquela visada arqueológica dos processos de re-visão empreendidos pelos poetas concretos principalmente das obras de Sousândrade, Odorico Mendes, Pedro Kilkerry, Ernani Rosas, Oswald de Andrade e Pagu, lidas na contramão da narrativa historiográfica de suas épocas, com base num posicionamento estético duro

a lhes reconhecer, em leitura sincrônica, valor para o presente, parece se tornar a regra diante das tentativas de canonização que, confundindo-se às vezes, por força de mercado e de heranças, com a santificação, Flora Süssekind soube flagrar, ao ler a obra de Leminski, como “odor de santidade” (SÜSSEKIND, p. 63) com que uma geração vai se narrando. A generalização para o tempo presente do processo de re-visão, de um lado, e, de outro, a resistência ao paradigma narrativo das hagiografias conduzem-nos ao saber de que, sendo o tempo presente *complicado* – dobrado, embrulhado, intrincado, obscuro –, experimentá-lo requer o voo do olhar para além ou através da paisagem que se mostra.

A mesma imagem da rede ou tecido, continuamente evocada a partir da etimologia do termo “texto” e, expandindo-se sua aplicação para a história cultural, a partir de uma concepção ampla e processual da “intertextualidade”, também consta no projeto crítico de Ettore Finazzi-Agrò. Na introdução do seu *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira* (2013), diante do pressuposto fracasso em cartografar a cultura em panorama sob o risco de operar por exclusão na delimitação das linhas de fronteira entre os eventos e os momentos históricos, o crítico se propõe a assumir a escrita de uma história “parcial e fatalmente inconsequente” e que, por isso mesmo, sendo afirmativamente lacunar e intempestiva, conforma “uma estrutura (memorial e cognitiva) em forma de rede” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 3). Ainda no mesmo parágrafo: “A história assumiria, assim, a forma de um tecido atravessado por fios de natureza e de cor variadas, que se entrelaçam ou que correm em paralelo sem nunca se encontrar” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 3). Também por isso, o marco cronológico é redimensionado:

Porque acho que é justamente aqui, nesse enleio entre o mundo e a imagem dele, entre conceito e fantasia, entre ‘o que foi’ e ‘o que pôde ser’, que vamos encontrar um outro modo de pensar o passado: não na forma de uma sequência



ordenada, e sim no modo ainda enredado e complexo embasado num conjunto inextricável de realidades e virtualidades, de fatos e artefatos (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 5).

Seria o caso então de considerar a história, ainda que tecido, em sua reticularidade – espécies de estopas ou redes que começam a aparecer nos bólides de Hélio Oiticica a figurarem as telas desfeitas ou por fazer ou por não mais fazer que, de todo modo, revelam, em sua textura reticular, uma superfície que costura pontos em linha e vazios entre os pontos. Tela transparente mas não invisível. Sem lugar para a purificação da linha costurada e assim do tecido narrativo, as transparências acumuladas acabam por produzir um centro opaco, pois os materiais que produzem as transparências são eles mesmos compostos matéricos com pesos e imperfeições próprios. É possível que um espaço como o produzido por Cildo Meireles em *Através* (1983-1989), instalado no prédio dedicado a sua obra em Inhotim, Minas Gerais, diga algo a respeito dos modos historiográficos da poesia contemporânea para além do elenco de poemas ou livros ou nomes próprios exemplares a figurar uma revelação da história. Escolhas “precárias demais para vestir a fantasia de forma”, como Rodrigo Naves definiu os elementos que compõem algumas obras de Nuno Ramos, são as “escolhas afetivas” de uma comunidade,<sup>4</sup> por um lado, ou as escolhas *impertinentes* como as que faz Florencia Garramuño ao estudar os “movimentos e gestos da estética contemporânea” que elaboram formas para as quais a noção de forma específica – formas especificamente do

---

<sup>4</sup> Luciana di Leone, no seu *Poesia e escolhas afetivas* (2014), reconhece, na poesia brasileira contemporânea, uma “virada afetiva”, que teria se materializado na criação de variados “‘espaços’ de encontro e produção” de poesia, o que inclui editoras, oficinas, catálogos, coleções, revistas, antologias, além do trabalho de cada poeta compreendido como espaço afetivo (LEONE, 2014, p. 64). Seriam esses espaços e o poema compreendido como esse espaço afetivo, a partir de procedimentos como o da “citação afetiva”, nos textos de Marília Garcia, que desestabilizariam a forma do poema, pois “formam e deformam tanto o roteiro quanto os sujeitos envolvidos – o eu e o outro – ao confrontá-los, ao forçar os encontros, com coisas, lugares ou pessoas, que vulneram toda estabilidade identitária” (LEONE, 2014, p. 206-207). Por fim, a proposta de Luciana di Leone parece rumar para a escrita de uma *história possível* da poesia, porque contraditoriamente compreendida como uma trama afetiva e, por isso, precária e instável em suas relações entre produção e recepção, entre poema e crítica (procuro defender brevemente essa leitura na resenha ao livro, disponível em: <http://rascunho.com.br/o-afeto-do-poeta/>).

poema, da escultura, do romance etc. – não dá conta do que ocorre. Apropriando-se do termo que Hélène Cixous emprega ao ler uma instalação de Roni Horn, *Rings of Lispector* (2005), na qual frases de *Água viva* (1975) são inscritas em inglês primeiro em “azulejos de borracha”, depois em penduradas em “escadas e descansos” nos corredores fora da sala de exibição, Garramuño reconhece a *désappartenance* de uma obra que figura “todas as maneiras possíveis de fugir de um quadro” como o não pertencimento ou a impertinência de formas da arte contemporânea que não descansam numa forma apaziguada. Já partindo de uma trama estética complexa – termo da ensaísta francesa ao ler, em catálogo, a obra da artista visual norte-americana, de 2005, que se apropria de frases da versão traduzida para o inglês do livro de 1975 de uma escritora brasileira cuja obra tem sido sistematicamente traduzida para o inglês –, a posição crítica ecoa o começo de *Água viva* – sem nem mencionar o seu processo de composição, sua mutação de títulos e a forma fragmentária de combinação de partes díspares e redigidas em tempos distintos – quando se lê em epígrafe as palavras de um pintor a defender a necessidade de uma pintura “totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito”. O livro de Clarice pode ser incluído no juízo que Garramuño faz dos livros de Nuno Ramos, que “figuram de um modo muito desconfortável em quaisquer dos gêneros tradicionais da literatura” (GARRAMUÑO, 2014, p. 97). Ou mesmo o livro de Clarice pode também ecoar difusamente o modo como se apresentam os “poemas com passos de prosa” lidos por Garramuño em Carlito Azevedo e Tamara Kamenszain.<sup>5</sup> O “passo de prosa da poesia”, com o que Giorgio Agamben nomeou o

---

<sup>5</sup> Quanto a esse ponto uma questão tem se colocado para vários leitores da poesia contemporânea: o modo como pensar a prosa nos poemas para além da categoria baudelaireana do “poema em prosa”, a prosa potencial e intensivamente presente em poemas em verso. A questão recebeu atenção de Alberto Pucheu, que dedicou a ela o ensaio “Por entre o verso e a prosa, por entre..., uma matéria informe (uma conversa

verso por vir, e que Garramuño reconheceu como “não pertencimento da escrita nem à prosa nem à poesia” (GARRAMUÑO, 2014, p. 103), pode ter começado ainda quando, em tempos de concisão, trocadilhos, sínteses formais, poemas breves, pares mínimos, entre as décadas de 1960 e 1980, a poesia brasileira – na medida em que seja possível nomeá-la – produziu formas impertinentes a sua especificidade. Ou seja, ainda antes do momento – contemporâneo – em que, a confiar na tese de Garramuño, a impertinência da forma quanto à especificidade da obra tenha chegado a ser diagnosticada como “condição da estética contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014, p. 92), formas da impertinência estética foram experimentadas como derivas para o poema quando as posturas e as obras das vanguardas tardias trabalhavam rumo à especificação do poético sob o tiroteio de manifestos, polêmicas, antologias, discursos e principalmente poemas. Talvez houvesse ali no campo específico do poema em versos, um exercício da poesia por vir que encontrou na arte contemporânea uma condição para a inespecificidade de algumas de suas formas. Elaborada como alternativa à compreensão de tais formas como figurações de um campo expandido ou da condição pós-medial das artes, a noção desenvolvida por Garramuño parece dizer algo a respeito das formas com que a prosa pôs em jogo, contradisse, complicou o poema no século XX, mas diz precisamente respeito ao momento em que a prosa deixou de significar, como no Modernismo, uma

---

com Masé Lemos, Florencia Garramuño, Rodrigo Ielpo e Marcos Siscar – a partir de Giorgio Agamben)”, inédito, onde as formulações de cada ensaísta contemporâneo (“caminho do verso pela prosa”, Masé; “passo de prosa”, Florencia; “diferenciação radical” entre verso e prosa, Ielpo; a ideia da prosa formula “prisma mais ‘pensante’” para a questão da prosa na poesia, Siscar) são confrontadas com o texto agambeniano. Contrariamente aos posicionamentos que fixariam a prosa, enquanto linha contínua da escrita, nos limites (ou origens) do verso tais quais enunciados pelo pensador italiano, Alberto Pucheu, a título de conclusão, anota: “o que interessa a Agamben enquanto poesia (enquanto nome para o que as artes e a filosofia, enquanto ‘gestos’, abrem) é o que se coloca como ‘abertura’ e ‘suspensão’ (das quais a ‘cesura’ e o ‘*enjablement*’, mas também a ‘montagem’ são alguns modos paradigmáticos de seu comparecimento), como ‘descrição’, como ‘inação’, como o ‘esquecimento inesquecível’, como limite último do pensamento, como a potência do pensamento entendida como potência da própria representação, como essa matéria informe, intensiva, desarticulada, inarticulável, para a qual faltam palavras e títulos [...]”.

pesquisa de destruição das artificialidades do poema e passou a significar uma pesquisa rumo ao *verso que vem* depois de sua catástrofe, depois de “encerrado do ciclo histórico do verso (unidade rítmico formal)” (CAMPOS et al., 2006, p. 215).

Nas disputas que se sucederam sobre os sentidos da poesia a partir do fim da Segunda Guerra e do Estado Novo, culminando, por um lado, com o lançamento da poesia concreta na segunda metade da década de 1950, e, por outro lado, com as reações a ela e derivas e trilhas paralelas surgidas desde a década de 1960 até fins do regime de exceção civil-militar, em 1985, é possível desenhar o reconhecimento de algumas formas de antiliteratura – antipoesia – ou paraliteratura – formas paródicas da literatura –, em obras as mais diversas como as de, por exemplo mais radicalmente, Zuca Sardan, Sebastião Nunes, Sebastião Uchoa Leite ou Waly Salomão. Seriam elas exemplos de um momento último e limiar das vanguardas, cujo recado pôde ser resumido da seguinte maneira pelo poeta e, ele próprio, ensaísta, Antonio Cicero (quanto ao que, depois das vanguardas, aprendemos):

Aprendemos, de uma vez por todas, não ser possível determinar nem a necessidade nem a impossibilidade – em princípio – de que a poesia empregue qualquer forma concebível. Abriu-se para ela a perspectiva de uma infinidade de caminhos possíveis, porém contingentes. O “gênero” artístico revelou-se como apenas um conjunto contingente de formas entre outros e perdeu toda a importância. O poema não se vale de direitos hereditários ou prerrogativas de família. Cada um é antes um indivíduo do que um membro de uma espécie ou gênero, e é enquanto indivíduo que exige ser considerado. (CICERO, 2005, p. 27).

A consciência convocada por Cicero, numa primeira frase desse trecho do ensaio “Poesia e paisagens urbanas”, inclui a noção de que o poema pode se utilizar de formas supostamente inconcebíveis para o poema, cujo efeito, numa segunda frase, é o de tornar contingentes os caminhos pelos quais a poesia segue. Se não é necessário qualquer caminho para a poesia a partir de formas concebíveis para o poema, como o verso, o próprio “gênero” poesia – a poesia entre outras artes – perde a função

nomeadora do poema enquanto tal, de modo que um poema precisaria valer não em função do gênero ao qual pertence mas antes “enquanto indivíduo”. Apesar de não se esclarecerem imediatamente os processos pelos quais um poema vale por si – ao que, em outros momentos da obra, como no ensaio do mesmo livro, “A época da crítica: Kant, Greenberg e o modernismo”, Cicero recorre ao juízo estético kantiano –, a leitura que faz pode explicar parcialmente as experiências do poema ao avesso que os anos 1960, década em que estreia em livro Leonardo Fróes, começam por produzir.

Não parece o caso de, contraditoriamente ao termo contemporâneo e em atenção ao pós-modernismo, produzir marcos históricos desse momento embora ele venha sendo reconhecido frequentemente em associação com as transformações sociopolíticas pelas quais o país passou durante a década de 1980 ou então desde a década de 1960. Os marcos históricos de início e fim de um regime político de exceção como a ditadura civil-militar atraem hipnoticamente a leitura das forças que organizam ou dispersam o campo da poesia, ainda mais tendo esse período histórico coincidido com o processo de elaboração de alguma diferença entre o que havia sido nomeado de poesia moderna e o que vem sendo chamado de poesia contemporânea. A ponto de, ainda em 1972, uma palestra de Antonio Candido – introduzida no primeiro parágrafo pela dúvida sobre a possibilidade de um contemporâneo avaliar a importância real da literatura contemporânea do seu país – concluir pela “simultaneidade de tendências e de gerações” atuantes na poesia do momento, depois de analisar brevemente a produção poética e cultural dos grupos de vanguarda em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte reunidos em torno de revistas (*Invenção, Tendência, Práxis*) ou jornais (*Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*), sobre os quais se lê que realizam “o

passaio pelo fio da navalha” de uma fronteira “tênue, quase impalpável” entre poesia e o que, sendo matéria antilírica para o poema, não seria poesia: “piada, trocadilho, jogo gratuito, associação livre, charada, caricatura, propaganda, representação visual” (CANDIDO, 1979, p. 8). Publicando, os poetas vinculados a grupos de vanguarda, simultaneamente a poetas provenientes ou reivindicativamente herdeiros de estilos pregressos da poesia brasileira – notadamente do Modernismo e da Geração de 45 –, o panorama observado na palestra assemelha-se a um holograma, pois ora revela um palimpsesto estilístico decorrente da procissão de poéticas em grupo que desfilam, ora ressoa-se a falta de “um novo estilo que predomine” (CANDIDO, 1979, p. 9). O diagnóstico, já enunciado na introdução à palestra, é o de uma “grande confusão” entre os gêneros literários, possivelmente prenunciando o apaziguamento das fronteiras entre eles e a produção de “obras mais livres” (CANDIDO, 1979, p. 5). A constatação atualmente propalada acerca de uma cena literária esteticamente heterogênea hoje, ou desde a virada do século, ou desde a década de 1990, ou desde a década de 1980, já no início ainda da década de 1970 comparecia na análise provisória porque contemporânea de Antonio Candido. Como se, desde a partir pelo menos daquele momento, o crítico, reconhecendo que “o que há de mais importante não aparece no momento em que ocorre” porque se encontra “nos níveis escondidos, nas correntes subterrâneas, nos gritos sem eco” (CANDIDO, 1979, p. 5), e ao mesmo tempo sem reconhecer o monumento que, produzido na própria época em que começa a ser admirado, se impõe por certa filiação à tradição, e revela os gritos e fluxos da *época* de um *país* (“há uma falta alarmante de obras de alto nível nos gêneros tradicionais” – CANDIDO, 1979, p. 5), assumisse – o crítico – a enunciação testemunhal: “Permitam-me, pois, falar apenas sobre o que *estou vendo* na literatura atual do Brasil, colocando esta palestra sob a égide de um aforismo de Murilo Mendes: ‘Poucos homens atingem sua época’” (CANDIDO,

1979, p. 5). “Apenas” porque a “época” parece ultrapassar o alcance da visão, requerendo o trabalho posterior ao dessa palestra de furar a paisagem desenhada então. Se ao crítico aparece a cena testemunhal como duplo da cena literária sobre a qual ele se debruça deve ser porque ele se vê implicado naquilo que lê. É possível que o recuo da monumentalidade literária no sentido moderno tenha convidado a crítica a, ainda uma vez, aproximar-se e, mais de perto, escutar as obras. Ou mesmo contaminá-las, como reconheceu Antonio Candido ainda na mesma palestra, ao comentar a maior incidência de escritores que exercem a crítica literária em relação a décadas anteriores, além de produzirem obras literárias aparentemente implicadas nas ideias críticas que tenham desenvolvido nos ensaios (CANDIDO, 1979, p. 5-6). Essa implicação, se por um lado parece consequência tanto da crise dos valores estéticos modernos quanto do surgimento do campo das Letras nas universidades brasileiras, por outro lado parece indicar a emergência de outra temporalidade histórica inscrita na produção das obras, também elas progressivamente marcadas pelo teor testemunhal.

Em alguma medida, a categoria do testemunho, a mesma que primeiro surgiu com os relatos dos sobreviventes dos *Lager* durante a Segunda Guerra (*Zeugnisliteratur*) e que posteriormente surgiu no contexto hispano-americano com o conselho julgador do Premio Literario Casa de Las Americas em 1970 (*testimonio*), põe em questão a noção mesma do literário complicando e deslocando os valores de autonomia, experimentação formal e relação de ruptura com a tradição que, entre outros, desenharam a literatura moderna até então. Atravessada por essa noção, a literatura passa a ser compreendida como um processo de subjetivação no qual estão simultaneamente em jogo a saúde e a política condensados num trauma irrepresentável produzido no sujeito a partir de alguma violência que se pode qualificar como social – exercida pelo Estado, organizadamente ou por meio de agentes públicos, ou por

instituições não oficiais. Acontece que a literatura no século XX – ou uma sua parte significativa – trabalhou ambivalentemente no *front* pela destruição dos parâmetros formais enquanto definidores do gosto literário até certo momento (no caso da poesia, a metrificação identificada ao ritmo do poema e a fronteira entre o registro poético e o registro coloquial da língua), minando uma série de noções que se associavam essencialmente ao literário. O testemunho é – ou pode ser – uma espécie de resto da literatura depois das vanguardas. Não que ele seja propriamente o que sobrou do embate, mas parece ser uma das categorias aonde a literatura chegou não pelo seu desenvolvimento formal intrínseco e sim por um processo imprevisto pelo qual as formas do poema, do romance, do conto, do ensaio passaram a ser experimentadas em sua insuficiência representacional *a priori*. Perspectiva que leva um estudioso do testemunho como Márcio Seligmann-Silva a afirmar: “[a]prendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71), pois o paradigma de reflexão da realidade reinante na prosa do século XIX (ainda que obras como as de Machado de Assis ou Eça de Queiroz, em língua portuguesa, tenham realizado esse projeto de representação social mais exatamente por meio da elaboração subterrânea da forma e do estilo) é deslocado para o atravessamento pelo real. Pois não deve ser sem razão que uma das poucas obras à qual se debruça Antonio Candido na palestra de 1972, produzida a partir de “sucata de cultura”, num estilo baseado “na associação livre e na enumeração caótica”, seja a estreia de Waly Salomão, que então assinava Wally Sailormoon, autor de *Me segura qu’eu vou dar um troço* (CANDIDO, 1979, p. 13). Produzindo uma “literatura antiliterária”, a obra mistura gêneros textuais (“o protesto, o desacato, o testemunho, o desabafo, o relato”) tendo como matéria “a experiência pessoal do autor”, a saber, a prisão no Carandiru (CANDIDO, 1979, p. 13). Talvez decorrente da “confusão de



gêneros que permite todas as liberdades” (CANDIDO, 1979, p. 13), talvez decorrente da contemporaneidade do crítico à obra, os procedimentos formais próprios da literatura de vanguarda – como a associação livre e a enumeração caótica, como a apropriação de diversos gêneros textuais não literários, como a heterogeneidade estilística do registro linguístico – não foram reconhecidos na construção de uma obra autônoma, e sim de uma espécie de antiliteratura testemunhal. A confusão conceitual aqui apenas visa revelar o que, não tendo explicitado, Candido vislumbrou, sugerindo o reconhecimento do teor testemunhal como parâmetro, nessa palestra, da contemporaneidade da obra.

## **2.2. Poema novo no velho: poesia concreta e escrita dialética**

No entanto, uma espécie de embate sobre o futuro da modernidade literária brasileira chegou a orientar o debate crítico na década de 1980, durante a redemocratização. Pondo em disputa os sentidos das experiências de vanguarda durante o período da ditadura civil-militar e o lugar político que a poesia – e a arte – têm a ocupar na democracia prometida, Augusto de Campos e Roberto Schwarz travaram um duelo em praça pública que, se deixou feridas em aberto, ao menos serviu para conhecer algum sintoma que revém no debate sobre as narrativas da poesia contemporânea.

Em 1987, Roberto Schwarz publica, pela recém-inaugurada Companhia das Letras, o livro *Que horas são?* Entre os títulos de seus livros, este talvez seja o mais lembrado para fazer as vezes de fórmula crítica entre seus leitores. Caracteriza uma ironia peculiar, pois, vindo de quem vem, não se propõe a interrogar o seu tempo histórico exigindo-lhe definição. Antes questiona o próprio gesto de procurar delinear o tempo, como quem já remetesse o leitor ao ensaio “Marco histórico”, que integra o livro e começara uma polêmica com um poema de Augusto de Campos publicado em jornal em 1985, ou ainda, de lambuja, remetesse à insistente impropriedade com que as ideias

europeias são enunciadas no Brasil, de acordo com a formulação em 1977 de “As ideias fora do lugar”, primeiro capítulo de *Ao vencedor as batatas*.

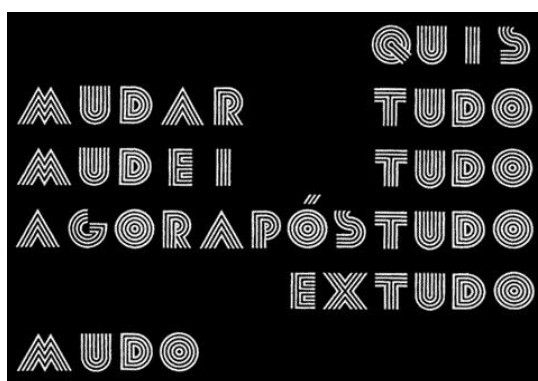
Numa leitura simplória, seria o caso de lembrar que na época vivia-se momento de transição política no Brasil, e logo em fevereiro de 1987 instalou-se a Assembleia Constituinte, que trabalharia até meados do ano seguinte na formulação da nova constituição. Momento experimentado diretamente pela ensaística de Schwarz, que, em texto de 1982 dedicado a intervir na plataforma política do Partido dos Trabalhadores, defendia: “a conquista de uma cultura democrática hoje não depende só de lutas econômicas e políticas” (SCHWARZ, 1987, p. 84), na medida em que o campo da cultura, autônomo em relação às decisões políticas, deveria antes experimentar uma abertura democrática em seus processos – já que, quanto ao conteúdo, “este é assunto de produtores e entendidos” (SCHWARZ, 1987, p. 85). Assim, a pergunta – “que horas são?” – extraída da situação mais banal de quem, sem relógio no pulso, busca informar-se com base no relógio do outro, ecoa, a um tempo, o lugar fora de lugar da cultura brasileira, o momento político da redemocratização e a plataforma interventiva para o Partido dos Trabalhadores em prol de uma cultura democrática.

Com um toque da técnica cara à poesia de Francisco Alvim, a frase como que recolhida na rua inscreve uma nota dissonante à adesão à democracia como valor em si: na democracia recém-renascida, é hora de quê? Como quem quisesse lembrar, como quando lê a poesia de Alvim, que “o passado não passou, embora já não ajude – como ainda outro dia – a inventar o futuro, que não está à vista” (SCHWARZ, 2012, p. 136). Pois é como se o sentido das palavras, desde aquelas escolhidas para título, revertesse o senso comum de cada morfema e carregasse a tensão entre duas forças da cultura – o presente e o atraso, a sereia e a desconfiança, as ideias e a localização, a mestria e a periferia. O enunciado crítico, que guarda sempre um sentido positivo, *dito pela* palavra,

é como que traído pela enunciação crítica, que guarda sempre um sentido negativo, *dito apesar da* palavra. É por isso que a pergunta *Que horas são?* não clama por uma resposta positiva, definitiva e que encerre o caso, e sim põe em questão o próprio ato de se desejar saberem as horas no contexto em que se lhes pergunta. Ou seja, pede uma resposta carregada de negatividade, que mantenha a indagação suspensa e a eleja como a própria questão a ser pensada. O estilo de Roberto Schwarz procura imprimir à língua portuguesa uma significação à brasileira, de maneira que o texto crítico enuncie com clareza o caráter problemático da cultura em cada morfema, expondo a especificidade do sentido da experiência histórica enquanto experiência do Brasil. Fazer crítica dessa maneira é como descobrir uma língua mais adequada a dar conta da experiência, e quem, fazendo crítica, ruma contra essa contramão, fala uma língua estrangeira, e não tem conversa.

Vindo de um estrangeiro que chega ao país aos quatro meses de vida, o estilo parece prestar contas ao fluxo migratório marcado pelo sentimento de exclusão familiar do país de origem, a Áustria, refundando na língua portuguesa a familiaridade com o mundo através da compreensão deste outro lugar, o Brasil, sem no entanto correr qualquer risco de agir em prol da mesma exclusão que levou à migração da família em momento muito inaugural da vida. O estilo marca, portanto, um duplo distanciamento à língua materna, como deve ser se concordarmos com a máxima proustiana segundo a qual fazer literatura parece com escrever em língua estrangeira. Clarice Lispector, que nasceu na Ucrânia a meio caminho da migração da família para o Brasil, fala do amor difícil que nutre pela língua portuguesa, pois, “como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e alerteza” (LISPECTOR, 1999, p. 100). Se o trabalho do pensamento se

faz contra ou apesar da língua, então no caso brasileiro seria preciso considerar ainda que uma língua brasileira não se fez profundamente o suficiente para o pensamento se lhe contrapor. E o estilo de Schwarz trabalha para a construção da língua brasileira desde uma perspectiva da significação das formas linguísticas, pois pressupõe que, sem que haja a necessidade de inventar propriamente outra língua, com uma gramatiquinha própria ou uma neologia incessante (como para Mário de Andrade ou Guimarães Rosa), seja necessário buscar, para a língua portuguesa, um modo brasileiro de significar. É como se se tratasse de afinar o instrumento linguístico à matéria brasileira. Coisa que, mais do que nenhum outro, inaugurou Machado de Assis no percurso de sua obra.



(CAMPOS, 1993)

É a crítica a uma espécie de falsa língua da poesia o que motiva Roberto Schwarz a, em março de 1985, publicar no jornal *Folha de S. Paulo* análise do poema “pós-tudo (1984)” de Augusto de Campos dois meses depois de este ter sido publicado no mesmo jornal. E o título do ensaio – “ensaio” por força de expressão e por sugestão do autor, pois sub-intitulou (ou foi a editora? – mas não importa) o seu livro como *Ensaio* –, “Marco histórico”, procede à maneira do título do livro: verifica que o poema

de Augusto de Campos “é concebido como um marco” (SCHWARZ, 1987, p. 57), o que não quer dizer que o seja. Trata-se, portanto, de uma interrogação; ou melhor, trata-se de uma afirmação cujo sentido é eclipsado pelo próprio ensaio, uma afirmação ao contrário, como se o ensaio fosse mesmo um procedimento de esvaziamento semântico do sintagma “Marco histórico” tal qual significado pelo poema a fim de, *in absentia*, indicar o peso semântico de um marco histórico *de facto*. Se não há marco histórico, então que horas são? O poema apresentava, à sua maneira, uma resposta.

O poema foi incluído em *Despoesia*, publicado em 1994, e encerra a primeira seção do livro, “EXPOEMAS”, que reúne textos produzidos entre 1979 e 1984. O título da seção provém, por sua vez, de uma publicação de 1985 – mesmo ano da publicação em jornal de “pós-tudo” – que reuniu uma série de poemas num álbum serigráfico preparado pelo poeta junto com o artista visual Omar Guedes. Na capa do álbum, a disposição gráfica das letras sugere como título apenas o prefixo “EX”, reservando a “POEMAS”, devido à redução do tamanho da fonte e à mudança de linha, o atributo de subtítulo identificador da natureza dos textos da obra: “EX: POEMAS (1980-1985)”.

A ênfase no prefixo “ex-” não apenas dirige a leitura à linha do poema “pós-tudo” em que se lê “EXTUDO”, como também remete à ambiguidade do prefixo, já que o seu sentido de negação (“deixar de ser algo”) é muito recente – século XIX – em comparação com a noção de “movimento para fora”, que remonta à preposição grega *ex* (HOUAISS). Por outro lado, a junção do prefixo à palavra seguinte, formando o composto “EXPOEMAS”, sugere a palavra-valise formada pela abreviação “EXPO-” (“EXPO-” + “POEMAS”), evidenciando a dimensão pública e a disposição vertical requerida pelo suporte dos poemas que se dão à *exposição* na galeria ou no jornal, além de confirmar o sentido etimológico do prefixo, presente no vocábulo “exposição”.

A ambiguidade marca algumas construções presentes no poema, e faz lembrar, só que num outro registro, os procedimentos estilísticos de Schwarz. A começar pelo já citado “EXTUDO”, trocadilho sonoro com a expressão “eis tudo” e ainda, no contexto do poema, com o verbo/substantivo “estudo”. Eis tudo: ex-tudo, então nada. Ou ainda a última palavra do poema, “MUDO”, entre mudança e emudecimento – me transformo e fico mudo. Ou então a inusitada flexão do verbo “MUDAR”, na segunda linha, cuja leitura, prosseguida na vertical, resulta na forma do futuro do pretérito “MUDAR/I/A”, que é vocalizada em tom de pergunta pelo poeta na versão registrada no CD *Poesia é risco* (1995). Precisamente esta flexão no futuro do pretérito, cuja leitura exige que o olhar quebre a linearidade horizontal da combinação das letras, pendendo noventa graus para baixo e sugerindo, assim, a própria quebra de linearidade do tempo que este tempo verbal formula, foi enfatizada na resposta de Augusto de Campos ao ensaio de Schwarz como um esquecimento sintomático por parte do crítico.

É fundamental frisar a semântica precisa e instável do poema para não se incorrer numa sua leitura intransigente. E, ao fazê-lo, reconhecer que o gesto do poeta ao mesmo tempo se aproxima e se distancia do de seu irmão, Haroldo de Campos, que em outubro de 1984, poucos meses antes da publicação de “pós-tudo”, divulgou na mesma *Folha de S. Paulo* o ensaio “Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico”, ao final do qual se lê: “Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis” (CAMPOS, 1997, p. 268). As condições de possibilidade de cada poética do presente devem, segundo a lição de Haroldo, ser confrontadas com uma tradição plural, o que as torna móveis em relação à tradição. Assim, à tarefa da tradução atribuída ao final do ensaio como “dispositivo crítico indispensável” ao poema pós-utópico, o irmão Augusto de Campos contrapõe uma espécie de silenciamento, um

emudecimento que se expõe em “expoema” e, posteriormente à vanguarda, se realiza num poema que recusa a si próprio – em lugar de recusar o outro poema, anunciando, por exemplo, o fim do ciclo histórico do verso, como no “plano piloto para poesia concreta” (1958). É como se nesse momento a atitude cultural da vanguarda fosse introjetada como procedimento estético no poema, com o efeito colateral de dar por encerrado o ciclo histórico do poema – ao menos na obra do próprio Augusto de Campos. Vale lembrar, a título de aprofundamento dessa ideia, que o subtítulo do primeiro livro de poemas de Augusto de Campos, *VIVA VAIA: poesia (1949-1979)*, alça-se a título no livro seguinte, de 1995, só que negado pelo prefixo, *Despoesia*, ao que, ainda no livro de 2003, muda para *Não: poemas*, sendo este resultado de um procedimento semelhante ao álbum serigráfico de 1985, *EX: POEMAS*. Em 2006, o volume de traduções *Poesia da recusa* segue nessa chave, reivindicando na leitura de Valéry sobre Mallarmé esse crivo da recusa, simultaneamente ética e estética. Dessa maneira, “pós-tudo” aproxima-se do texto de Haroldo pelo que tem de interventivo e pela familiaridade evidente devido à proximidade das publicações, à argumentação de ambos os textos e à formulação de um termo-chave (pós-utópico, pós-tudo); distancia-se, no entanto, por ser poesia.

Não que Haroldo de Campos não tenha composto os seus poemas representativos dessa mudança de fase da poesia em sua obra, nem que Augusto não tenha elaborado os seus ensaios que marcassem essa mudança. No caso de Haroldo, o seu livro de poemas justamente publicado em 1985, o ano de publicação de “pós-tudo”, estampava um pequeno poema significativo em relação ao do irmão, composto, no entanto, segundo indica o autor no índice, em 1982. Trata-se de “Minima moralia”, que contém apenas dois versos separados por um espaço branco que corresponde a duas linhas vazias: “já fiz de tudo com as palavras /// agora eu quero fazer de nada”

(CAMPOS, 1985, p. 35). O que parece se repetir em ambos os poemas, de cada irmão, é, além da recorrência da palavra “tudo” referindo-se ao tempo passado, a noção de que a poesia passa a ser marcada sobretudo pela negatividade (“fazer de nada”, “mudo”), deixando-se de insistir numa direção ou num valor histórico quanto a isso. Um valor histórico, claro, predeterminado, como na atitude vanguardista.

Talvez por isso se possa considerar o ensaio de Roberto Schwarz menos como uma certa implicância crítica – o que seria ridículo – ou como uma avaliação do sentido da poesia concreta a partir da análise de um poema tardio em relação ao movimento, e muito mais como um flagrante sensível de um momento-chave na obra dos irmãos Campos – Décio Pignatari propôs outra coisa e escapa a esse diálogo na década de 1980 – no qual o paradigma da vanguarda enquanto intervenção cultural que se quer decisiva num campo específico deixa de operar. Ora, é justamente aí, onde ambos os poetas desejam descolar-se da expressão “poesia concreta”, que Roberto Schwarz incide sua argumentação acerca do poema de Augusto de Campos, notando principalmente um descompasso entre a construção do poema e aquilo que ele se propõe a nomear (o sujeito, o “tudo”, o “pós-tudo” etc.).

A medida desse descompasso pode ser historicamente dimensionada caso se lembre o paralelo que Schwarz estabelece entre os começos de sua formação intelectual e o começo da poesia concreta. Rememorando a experiência no seminário de estudos de *O capital*, de que participou, a partir de 1958, na Faculdade de Filosofia da USP, o crítico escolhe como “a inovação mais marcante” do grupo aquele procedimento de leitura detalhada atenta à “consistência integral de um texto”, requerida pela obra estudada. O procedimento respondia também ao contexto de afirmação social do conhecimento universitário, que assim se especializava e aprofundava a diferença com o saber não especializado. Compõe assim um mural que delineia um vago espírito de



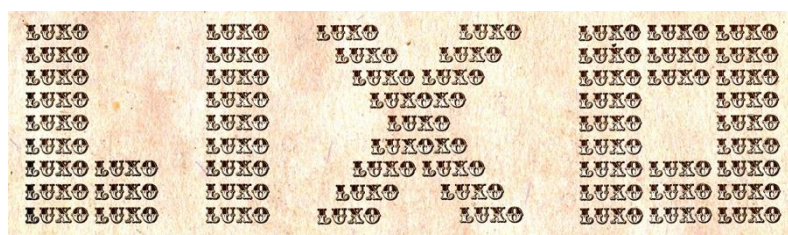
época brasileiro e como que legitima a leitura a ser feita do poema de Augusto de Campos:

Tanto que estava em curso um movimento paralelo nos estudos literários, em que também se ensinava a ler de outra maneira, diferente do comum. Sem alarde e com resultados admiráveis, cada um a seu modo, Augusto Meyer, Anatol Rosenfeld e Antonio Candido praticavam o *close reading* há algum tempo. Na mesma época Afrânio Coutinho fazia uma ruidosa campanha pelo New Criticism, ao passo que os concretistas proclamavam a sua responsabilidade integral perante a linguagem. Em suma, a leitura dos textos e a explicação da sociedade se tecnicavam, de modo ora despropositado, ora esclarecedor, mas sempre aumentando o desnível com os não-especialistas. (SCHWARZ, 1999, 91-92)

O descompasso entre a construção do poema e aquilo que ele se propõe a nomear começa a ser destacado em visadas irônicas que tendem a ler o poema à revelia dele próprio, como é o caso, logo no início do ensaio de Schwarz, da sugestão de um traço regressivo simultâneo à disponibilidade generosa do poema publicado numa página de jornal em letras “estudadas”: “O poema aspira ao monumento e à inscrição na pedra” (SCHWARZ, 1987, p. 58). Comentário que pode denotar um paradoxo, na medida em que o monumento, que tende à escultura – no sentido tradicional, um volume de matéria talhada à feição de uma figura –, compete com o grafito, inscrição na pedra que tende ao texto verbal – sulcado na matéria. O cheio e o vazio, a escultura e o grafito, ambos no entanto convergindo para o campo semântico da sacralidade.

Outra marca antiga é reconhecida pelo ensaísta na mensagem verbal do poema, ignorando-se a técnica poética. “Lido como se fosse prosa” – “[e]ntretanto não se trata de prosa” – a mensagem se avizinharia a versos de Vicente de Carvalho; a passagem representa claramente uma provocação, independentemente da adequação do argumento. Afinal, a figura beletриста se choca com a figura vanguardista, embora se reconheça assim, graças ao procedimento de comparação, a cota de retórica inerente aos poemas de Augusto de Campos. Não que essa retórica já não fosse evidente, sobretudo a

partir dos poemas da década de 1970, que retomam a sintaxe coloquial só que iludida pelo arranjo gráfico das letras, em *trompe l'oeil*. Tal procedimento reconfigura os poemas de Augusto de Campos, encaminhando a sua obra rumo a um desenho mais pessoal, ao mesmo tempo em que o mais radicalmente afeito aos preceitos da poesia concreta mesmo ao buscar superá-la.



(CAMPOS, 2001)

Pois é justamente quando se atém aos mecanismos formais do poema que Roberto Schwarz é mais esclarecedor e menos provocativo em sua argumentação. A começar pelo trecho em que analisa o procedimento formal do poema, quando argumenta que “a preferência pelas relações fisionômicas ou elementares entre as palavras, em detrimento das relações sintáticas” é responsável pela “pouca especificação” e pela “imprecisão intelectual” (SCHWARZ, 1987, p. 59). O interessante é que nessa passagem, central para a argumentação do ensaio quanto à técnica do poema, o ensaísta exemplifica com um poema antigo de Augusto de Campos e remete o leitor, em nota de rodapé, à interpretação que faz Haroldo de Campos do mesmo poema em ensaio publicado na coletânea organizada pelo próprio Roberto Schwarz em 1983 (*Os pobres na literatura brasileira*). Pois o privilégio das coincidências formais entre as palavras organiza a própria feitura do poema “LUXO” (1965), que em dois breves períodos é caracterizado por Schwarz com base no contexto político quando de sua

publicação (“possivelmente seja uma resposta à ditadura e ao sentido da riqueza no novo regime” [SCHWARZ, 1987, p. 59]) e com base no discurso que a relação entre as duas palavras que organizam o poema produz (“um lugar-comum do moralismo acanhado” [SCHWARZ, 1987, p. 60]). Assim, embora se reconheça, pelo contexto, uma semântica de atrito histórico, a mensagem resultante, segundo a qual o acúmulo de luxos desmonta e inverte o seu valor, tornando-o lixo, recairia em problema análogo ao do poema “pós-tudo”, o qual, com a escolha do verbo “mudar” e do pronome “tudo” para organizar-se formal e semanticamente, termina por generalizar o seu conteúdo e exigir, assim, do leitor, certo exercício de imaginação para adivinhar o sentido.

A interpretação de Haroldo de Campos não só é mais demorada como também aprofunda-se mais. Encerra a argumentação de “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”, ensaio que inscreve a poesia do irmão numa “arte pobre” na medida em que se faz por supressão de elementos ao “[d]espoetizar a poesia, àquelas alturas do triunfalismo neoparnasiano da Geração de 45” (CAMPOS, 1992, p. 229). Ao contexto poético geral, ele próprio evidenciando o conflito estético com o suposto *status quo* (embora a generalização sobre a Geração de 45 mereça revisão), o ensaísta remonta o contexto específico do chamado salto participante da poesia concreta, que, a partir de 1961, passa a se aproximar dos temas que moviam a luta política da esquerda no Brasil. Assim é que o fato de o poema apresentar-se originalmente dobrado e exigir do leitor que se lhe desdobre duas vezes, “numa escansão paródica” (CAMPOS, 1992, p. 230), para lê-lo completo, dramatiza a acumulação dos luxos na página, adiando a identificação do termo “lixo” pelo leitor, além de acrescentar um traço de sedução ao texto. Lido na série da tradição literária, o poema figura como “um modelo reduzido do mundo às avessas” (CAMPOS, 1992, p. 230), e o tema maneirista encontra aqui algo a dizer sobre o contexto político de 1965. O tema maneirista ecoa ainda no par mínimo

fonológico – a mera troca de uma vogal por outra inverte o sentido do vocábulo – e no engano do olho com que o poema ilude o leitor até que este identifique o termo “lixo” – o procedimento do *trompe l'oeil*, tão frequente na poesia de Augusto de Campos, assim como nas imagens maneiristas. Por fim, o tratamento dado ao referente do poema, o “luxo” – já que o “lixo” é uma qualificação, neste texto, do “luxo” –, que, repetido à exaustão mas organizadamente, compõe um monte de lixo – e a palavra “lixo” –, é análogo ao princípio estético que organiza o poema e a poesia concreta como um todo. A “despoetização” opera por meio da técnica de exploração semântica e tipográfica do par mínimo lixo/luxo, em construção antidiscursiva do texto (daí a qualificação de “tatuagem intersemiótica” [CAMPOS, 1992, p. 230]), e projeta-se ironicamente sobre o sentido do próprio poema enquanto tal e enquanto capital cultural, pois, segundo a ótica concreta, a princípio, tanto mais valor cultural quanto menos material linguístico for mobilizado para a invenção semântica do poema. Ou seja, o isomorfismo do texto confere a qualquer poema neoparnasiano o valor de “lixo” estético por este se construir por meio de um acúmulo de léxico, sintaxe, rima, métrica etc. luxuosos, de exceção. Nem luxo nem lixo, o poema concreto trabalha para a limpeza da linguagem do poema, assumindo para isso tarefa contrária à da assepsia, sujando o poema com técnica tipográfica exagerada e léxico abjeto avessos ao contexto neoparnasiano mencionado.

Ao que parece, a discordância analítica de Schwarz incide sobre a mensagem do poema. Mais especificamente, sobre o caráter genérico da semântica do poema. Embora o seu contexto político seja claro, a construção do texto não acompanha os problemas do contexto, já que as meras palavras “luxo” e “lixo” são descontextualizadas pelo próprio poema, que as aparta da história e as mantém em estado de dicionário. A questão, portanto, recai sobre a relação entre a língua e a história através do poema. Enquanto para o poeta concreto essa relação se dava, em 1965, a partir da semelhança

arbitrária entre dois signos linguísticos eleita pelo poeta como símbolo da época, e em 1985 a partir do ato de fala do poema que nomeia a sua época (“AGORAPÓSTUDO”), para o crítico de formação marxista a relação se dá necessariamente a partir de uma experiência da história elaborada pela forma da obra. Fazendo uma analogia redutora, a posição de Augusto de Campos equivale ao ato de criação de Marcel Duchamp, cujo gesto de expor um objeto ou uma ideia pode compor uma obra, ao passo que a posição de Roberto Schwarz equivaleria ao processo de criação de Picasso, que, apesar de todo o trabalho de deformação, não abandonou a pintura de representação, seu pressuposto artesanal e sua exigência técnica de imitação da figura humana. É por isso que o crítico pôde concluir no ensaio dedicado a “pós-tudo”: “Em sentido elementar o poema apresenta um déficit de empiria” (SCHWARZ, 1987, p. 64). Ao que emenda, na frase seguinte, aludindo à suposta sensação do leitor ao final do poema: “– Mas o que foi mesmo que houve?” Nada se passou, a não ser linguisticamente. E a língua, em sua autonomia, em suas coincidências fônicas, mesmo em seu ato de fala, não representa, para o crítico, um acontecimento. Ao contrário de para o poeta.

Não há acontecimento sem sintaxe, e não há sintaxe sem a combinação de elementos heterogêneos, para o crítico. A visão, que parece privilegiar a prosa em detrimento do poema e concebe este sob o ponto de vista daquela, aplicou-se com clareza à prosa de Caetano Veloso, no ensaio publicado em 2012. Ao comentar o estilo de Caetano em *Verdade tropical* e debruçar-se sobre a frase mais longa do livro, uma que procura interpretar o legado de João Gilberto, Schwarz enfatiza a capacidade de a prosa do compositor-escritor mobilizar consequências muito díspares da obra de João numa única frase, subordinando o sujeito da frase a objetos surpreendentes em relação ao sujeito e entre si. O exemplo de “escrita dialética” decorre assim de uma

compreensão peculiar do fato estético, a qual é sintaticamente estruturada pelo estilo do autor.

Como é próprio da escrita dialética, o mesmo sujeito de frase [...] comanda verbos muito díspares, que por sua vez comandam objetos (sujeitos) também eles desiguais, pertencentes a domínios separados e às vezes opostos da realidade, que assim ficam articulados por dentro. Tanto sujeitos como verbos atuam em várias dimensões ao mesmo tempo, as quais refluem sobre o seu ponto de partida, que existe através delas e adquire uma unidade ampliada e imprevista, que é o selo da dialética. (SCHWARZ, 2012, p. 72)

A conquista da “unidade ampliada e imprevista” do ponto de partida, consequência última da reversão de ponto de vista que o método dialético propicia, pressupõe a mobilização de uma gama de objetos desiguais e contrastantes. A monomania do significante que o poema concreto manifestou na fase heroica é o avesso disso. Mas isso já não acontecia no caso de “pós-tudo”. Nele, as contradições surgem do jogo de significantes, e a argumentação do poema decorre das semelhanças arbitrárias entre os termos. Assim é que o fim do poema, “MUDO”, é uma fusão da expressão “MUDAR TUDO”, da qual se suprime o arremedo de “arte” – “MUD[AR T]UDO” e se evita a repetição da sequência “UD”, restando, numa operação matemática de interseção, “MUDO”. Mudar tudo: nove fora, arte. Resultado: mudo. O poeta, além de planejar o poema letra a letra, prevê o leitor que joga com as letras. Principalmente fala para quem a língua é um acontecimento. A poesia concreta é um elogio à poesia, formalmente falando. Uma homenagem de quem encontrou nas formas linguísticas presentes no poema não a educação sentimental – que pode se encontrar num estilo – mas a superação ritual da afasia – que pode se encontrar num trocadilho. O poema, enquanto ritual, instaura um acontecimento com a sua feitura, atribuindo necessidade estética a um trocadilho arbitrário. Há, nesse caso, uma fé na língua – como se ela contivesse, potencialmente, a chave dos poemas. (Trouxeste a chave? A polêmica no jornal entre Augusto de Campos e Roberto Schwarz é uma releitura da contradição entre

os poemas que abrem *A rosa do povo*, de Drummond: a “Procura da poesia” e a “Consideração do poema”.) Coisa que muito espanta, pois haveria aí, quanto à polêmica, um “vínculo oculto” (SCHWARZ, 2012, p. 289) com o Brasil, ou com o lugar da poesia no Brasil, pelo menos a partir do modernismo. De todo modo, à fé na língua contrapõe-se a desconfiança da língua, e entre o canto da sereia e Ulisses desconfiado estamos todos.

### **2.3. A poesia, modos de usar**

De qualquer maneira pode ser que as sereias cantem quando e onde menos se espera. Não mais estando à espera do canto do cisne, do signo nem da sereia, leitores da poesia contemporânea procuram reorganizar, de alguma maneira, a temporalidade do canto, especificamente complicada desde quando à complexidade social do Brasil redemocratizado a poesia contemporânea respondeu com a complexidade da produção, difícil de mapear esteticamente. Se o caso for de mapear. A territorialidade do poema parece, de um lado, produzir formas de visibilidade da obra (através de forças como o mercado editorial, os prêmios literários, as revistas de poesia, a crítica universitária etc.) e, de outro, produzir obras na ou para além das fronteiras do território da poesia (poetas produzindo romances, exposições em galerias ou museus, coletivos de produção e publicação de poesia etc.). Em meio a esse processo, alguns leitores têm procurado responder à dificuldade inventando modos de ler essa poesia.

Num ensaio recente publicado inicialmente em livro, *Crítica de poesia: tendências e questões* (2014), e posteriormente no número 84 da *Revista Estudos Avançados* (2015), a professora Celia Pedrosa procura reconhecer e localizar três procedimentos que seriam próprios à crítica de poesia hoje. Intitulado “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão”, o texto começa por afirmar que “a

situação de contemporaneidade” não se refere à relação entre autores, obras e a cronologia deles, e sim a uma relação entre tempo e poesia aberta quanto ao sentido e aos limites da prática de poesia. Reconhecendo desde a modernidade o valor de abertura entre tempo e poesia, principalmente nas reflexões de Walter Benjamin sobre o conceito de história, e nas de Octavio Paz sobre o tempo da e na poesia, o ensaio sugere “a passagem da década de 70 para a de 80 do século XX” como o momento histórico em que a noção de “contemporâneo” vem à tona e desde então com insistência, decorrente de uma “lacuna classificatória” (PEDROSA, 2014, p. 205). À falta de classificação, à falta, portanto, de um valor comum que pudesse ser reconhecido por uma comunidade de leitores no conjunto de obras da época, a questão do comum e da heterogeneidade da cena literária vem à tona. O desafio residiria em reconhecer a crise contemporânea em sua diferença ao moderno – em vez da noção de esgotamento ou abandono do moderno, típicas da compreensão do contemporâneo como pós-moderno: estes os três procedimentos críticos convocados – diferença, esgotamento e abandono do moderno. Daí a convocação de “um movimento de constante reescritura da modernidade” (PEDROSA, 2014, p. 207) em suas contradições e paradoxos.

A partir daí o ensaio de Celia Pedrosa trilha um percurso argumentativo próprio, que especializa as hipóteses até então levantadas. No fundo está a noção de que o processo de “reescritura” das obras modernas pelas contemporâneas – reescritura operada pela leitura crítica – revê as “dicotomias” que teriam canonizado a modernidade. Na superfície está o privilégio exemplar das obras de Mallarmé (e sua releitura por Paul de Man, Jacques Rancière e Giorgio Agamben) e Ana Cristina Cesar (e sua releitura por Flora Süssekind, Marcos Siscar e Florencia Garramuño) e a revisão crítica que tem sido feita delas quanto à subjetividade com que se escreveram e escrevem as poesias moderna e contemporânea. No fim das contas e do ensaio, Silviano



Santiago aparece como leitor-teórico dessa poesia contemporânea, articulador das leituras de Mallarmé e Ana Cristina Cesar no contexto brasileiro, a partir de seus ensaios “O assassinato de Mallarmé” (1978) e “Singular e anônimo” (1989). A tomada de partido do ensaio de Celia Pedrosa é, então, por um modo específico de reescritura da modernidade.

Afinal de contas optou-se pela exemplaridade dessa reescritura. Ela mesma produzida por uma constelação de autores (os dois poetas, o francês e a brasileira, cada um com seus três críticos) para os quais o paralelo entre o modo francês e o brasileiro aparece marcado – ainda que não haja, entre as linhas imaginárias de circunscrição geográfica do planeta, um paralelo que atravesse ambos os países, em trópicos díspares. Ao tratar, por exemplo, do ensaio que Silviano Santiago dedica à leitura de Ana Cristina Cesar, o crítico define um paradigma de leitura para a poesia que escape “ao expressivo/representativo”, à dicotomia que organizaria ao fundo a leitura de poesia no Brasil e suas disputas. Trata-se de uma obra crítica que, na visão de Célia Pedrosa, desde *Uma literatura nos trópicos* procura-se “capaz de subverter dicotomias de toda ordem” (PEDROSA, 2014, p. 212), embora mostre reconhecer o modernismo como um momento dicotômico – conforme se lê, por exemplo, na resenha que faz a poemas inéditos de Vinícius de Moraes, quando, num jogo crítico-ficcional, propõe:

Parte da história do modernismo brasileiro descreve uma luta livre entre os defensores do poema de vanguarda e os desafiantes do poema lírico tradicional. De um lado do ringue, Oswald de Andrade, o Touro Antropófago, e do outro, Manuel Bandeira, o Alce de Clavadel. À esquerda, João Cabral de Melo Neto, o Otelo dos Canaviais, e, à direita, Ledo Ivo, o Cabra do Sertão. (SANTIAGO, 2009)

De volta a Ana C. Elaborado a partir das lições de determinada tradição moderna – nomeadamente Baudelaire, Eliot, Valéry e Drummond – o paradigma é definido “[e]mbora não cite Mallarmé” (PEDROSA, 2014, p. 213), para além da dicotomia entre

poema fácil e poema difícil, como, segundo Pedrosa: “todo poema é difícil e ao mesmo tempo sempre inclui um leitor que não se furte à travessia imprevisível rumo a um sentido desconhecido, ao longo da qual se afirma, desdobra e se põe em suspenso também a subjetividade do eu poético” (PEDROSA, 2014, p. 213). Mais à frente – e para além por ora da redefinição da dificuldade do poema – o paradigma de leitura “performativo” elaborado pelo crítico, ao pôr em jogo a ética de uma leitura que aponte impossivelmente para a singularidade do leitor, “não só se aproxima da leitura do paradoxo entre dificuldade e comunidade da poesia de Mallarmé por Rancière, como dá voz a uma forte inflexão do discurso filosófico e crítico contemporâneo, atento à questão do *envio*, da *escuta*, da *multitude*” (PEDROSA, 2014, p. 214).

### 3. À VOZ BAIXA, À VOZ QUASE ANALFABETA: A POESIA DE LEONARDO FRÓES NA DÉCADA DE 1980

Um livro, quando publicado, pode passar despercebido por muitos leitores, pode não ser resenhado, seu lançamento não ser noticiado, pode ser que o autor o tenha custeado ou mesmo inventado a editora que o publica, e em alguma medida (que é a medida exata daquilo para o que não há garantia) isso não importa. Pois, em alguma medida um livro ao ser publicado se instala no mundo como uma coisa entre coisas que ocupa espaço no espaço, como um objeto passível, entre objetos sem fim, de ser visto. A poesia, quando publicada, se torna visível: o livro, ou o suporte (página, vídeo, muro, voz) que lhe couber, entra no regime de visibilidade da cultura e é indexado no arquivo geral dos acontecimentos, ou algo que o valha. É um documento, na medida em que seja, o documento, um objeto a princípio ou provisoriamente destituído de valor artístico. Não ser *o poema* a demonstrá-lo, não ser, por exemplo, “No meio do caminho” traduzido, da *Commedia*, para o moderno século XX por Drummond, não ser o clichê “amor” parodiado em trocadilho por Oswald, é, para o poema, restituir o documento que ele é à sua potência, resguardando-se do fetiche que a história da literatura reserva para a cronologia das obras exemplares. A emergência do documento — o gesto filológico — encena, nesse caso, a operação mesma do poema, que “dá a ver” (de acordo com a expressão de João Cabral), e, então, torna possível que o poema possa, ele mesmo, em alguma medida ver, por exemplo, o leitor. É o que cabe ao menos ao leitor filólogo que, embora ignorante à leitura que dele é feita pelo texto, deseja mostrar o poema. O procedimento de leitura (o ensaio, a transcrição do poema, a leitura em voz alta),

precedendo o corpo a corpo e o jogo de corpo *com* o texto, é ainda mais revelador. Poupano-se à tarefa de *ler contra* prévias leituras, o leitor público, ou então o crítico, lê contra, senão contra o público, senão contra o que há de público no poema que se quer também íntimo, lê contra si, lê, portanto, contra a leitura que faz. É, antes de qualquer coisa, o trabalho de analfabetização que se opera no texto de leitura, ou uma correspondência — por escrito — entre analfabetos singulares. A escrita, cega ou delirante, exige, de qualquer maneira, a imaginação dedicada aos hieróglifos, aos palimpsestos, às cartas roubadas, às ligações perdidas, aos livros queimados, aos HDs queimados, às tecnologias obsoletas, a qualquer coisa da ordem analfabética do documento.

### **3.1. Poesia, democracia — nota teórica**

Mesmo quando o discurso aparece com a concisão e a clareza de um romance realista, basta uma página de prosa, um retângulo preenchido por duas ou três dezenas de séries de letras, que, por exemplo, represente, em sua narração, o cotidiano, basta isso para o convite ao analfabetismo. Supomos que se trate de um romance no qual a descrição — de uma paisagem, mais provavelmente do cômodo de uma residência burguesa ou proletária, ou a descrição de um objeto — pouco ou nada contribua para o andamento da narrativa, para a sua compreensão, para a sua estrutura preditiva. Pode ser até mesmo o caso da descrição de ou menção a um leque — para recordar uma figura mallarmeana, contemporânea do realismo. Uma “notação insignificante”, conforme a expressão com que Roland Barthes descreve o procedimento. Ou poderíamos dizer: uma notação do insignificante, do que é suporte para um contra-significado, do que, sendo letra, chama à leitura analfabética: “a própria carência de significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo” (BARTHES 2004a: 190). Não se

trata de representar o irrepresentável, aqui; antes, parece o caso de fazer irrepresentável o que se vê, o que se descreve, o que se escreve, o referente. Tornar o leitor analfabeto diante da coisa descrita. Nesse sentido também se pode compreender a demora que muitos poemas de Augusto de Campos solicitam para a decifração alfabética do texto: a tipografia, ao trabalhar contra a legibilidade imediata e fluente, lança os olhos do leitor ao texto sem coisa descrita, ao texto analfabético desenhado na página do poeta que, a confiar na sua voz, cansou de saber fazer poesia.<sup>6</sup> O “efeito de real” opera na inoperância narrativa do romance, na emergência de um excesso discursivo e então tipográfico — um abscesso narrativo — que, no entanto, na mancha negra do texto, ocupa espaço equivalente da página: não é possível *ver* a descrição e a narrativa *na* página, a não ser que se as *leia*. A página do romance realista desierarquiza o descrito e o narrado e, portanto, o tempo da leitura, que, à maneira de Francis Ponge, poderá demorar-se indefinidamente — até o fim do livro, eis um fim para o livro — na descrição de uma mesa. Eis um dos “perigos” da descrição quanto ao caráter épico do romance, segundo Gyorgy Lukács: o exercício de descrições cujo conteúdo não confere dramaticidade à narrativa, cuja função primeira parece ser informativa em vez de narrativa, sequestra a coesão narrativa das coisas, dos objetos, até mesmo dos personagens narrados. A ligação entre os objetos deixa de responder a uma função narrativa dramatizadora, e passa a responder a uma “ideia abstrata” (LUKÁCS 1968: 71) alheia à narrativa mas de acordo com a visão de mundo do escritor. A coisa assumiria o caráter do símbolo, e do método naturalista da descrição decorreria necessariamente o formalismo como concepção da obra de arte. Conjunto de símbolos cuja relação confere caráter de sistema à obra, daí a possibilidade de estruturar o sistema das obras, abstraindo-os das narrativas específicas e concretas. De todo modo, ainda é o

---

<sup>6</sup> “pós-soneto (1990/1991)” (CAMPOS, 1993, p. 104-105).

pensador húngaro quem considera, entre os efeitos da descrição, a especialização do leitor, de quem se espera a percepção da técnica e a sua fruição desnarrativizada. Sem valor narrativo, a descrição existe, esteticamente, como recurso técnico de revisão dos modos narrativos clássicos — e românticos. O Naturalismo, para o qual a descrição é uma técnica proeminente na construção dos romances experimentais, pois testemunham a experiência ou vivência social do escritor burguês e sua posição político-social de aproximação aos grupos sociais subalternos, o Naturalismo torna-se, assim, inesperadamente próximo da concepção sua contemporânea de *l'art pour l'art*, para a qual a descrição era, entre outros recursos, meio de construção da obra tecnicamente trabalhada a se oferecer — produto do trabalho assim como a mercadoria — como produto cujo valor de uso foi extinto, a circular na sociedade organizada pelo trabalho. O poema baudelaireano é uma espécie de pós-mercadoria, mercadoria cujo valor de uso se destruiu (AGAMBEN 2007: 75). Em ambos os casos, seja no Naturalismo, seja no Simbolismo, *lato sensu*, uma concepção da arte e de sua composição organizada em torno de uma “ideia abstrata” os torna precursores do que se veio a chamar de arte conceitual. Não será apenas casual, nesse contexto, que na mesma década em que Francis Ponge começara a formular seu segundo livro, *Le parti pris des choses* (1942), Lukács registrava no ensaio “Narrar ou descrever” (1936): “não existe na literatura uma ‘poesia das coisas’ independente dos acontecimentos e experiências da vida humana” (LUKÁCS 1968: 76). Penso que Ponge deu razão a Lukács, só que de maneira imprevista no ensaio do húngaro. Convidou à poesia das coisas sem acontecimentos ou experiências humanas relacionadas, a não ser, talvez, por um “*so much*”, como em William Carlos Williams; a não ser, talvez, por um deslocamento da visibilidade, como nos *ready mades* de Duchamp; a não ser, talvez, pela repetição insistente, como em “No

meio do caminho”, de Drummond; a não ser, por fim, por uma exceção discursiva — certamente não pela regra narrativa.

De que maneira, então? É possível que algum avesso do ensaio de Lukács, espécie de literatura pós-épica, tenha sido nomeado em, entre outros lugares, uma interpretação do realismo francês do século XIX no contexto da consolidação da experiência democrática a partir de 1848. A fala ao avesso estava então no ensaio mas não escrita, ensaiada mas não formalizada, em processo de elaboração. Viés do ensaio, ela pode ser — em hipótese — elaborada em ensaio, pode ser — em hipótese — lida. Seria o caso de pensar o que ganha a representação, com a descrição naturalista, depois que “se perde o princípio natural da seleção épica” (LUKÁCS 1968: 70). Que poesia das coisas antinatural é essa para a qual as particularidades ganham autonomia na representação em relação à experiência humana? Qual o estatuto da língua (da letra, da palavra, da frase, do estilo) no novo estilo? Desde já, a hipótese que orienta respostas possíveis a essas questões está relacionada à experiência política de Lukács no contexto da União Soviética em relação a sua tomada de partido. O seu não é o *partido* das coisas. E a sua posição lê escritores do novo realismo, escritores aqui nomeados pós-épicos, como aqueles que, partindo do método de descrição naturalista e da posição de observadores sociais, “atenuam involuntariamente a inumanidade do capitalismo” (LUKÁCS 1968: 88). Se *descrever* em vez de *narrar* torna a miséria humana menos revoltante, então a leitura de Lukács flagra antes o *páthos* narrativo, a posição do narrador face à matéria narrada. O que não se lê? Ou então, como ler a coisa da literatura?

Jacques Rancière se debruça sistematicamente sobre a questão, mas especificamente em diálogo com Lukács no ensaio “Literatura impensável”, onde apresenta a “tarefa do poema” como aquela que, segundo Hegel o desenvolve em sua

*Estética*, requer no poema “o conceito da coisa e seu estar-lá como uma só e mesma totalidade dentro da representação” (*apud* RANCIÈRE 1995: 33). Por isso o poema épico, exprimindo a unidade de um indivíduo ao *ethos* de uma coletividade, realiza “o livro da vida de um povo” e assim como que abençoa o campo da Estética em sua batalha contra as “heresias da letra sem corpo”, contra a crise que marca a literatura moderna, ou seja, a literatura desde que ela existe com esse nome. Em última instância e a confiar na hipótese de Rancière, a estética hegeliana funda sua verdade no momento épico e formula a partir daí uma máquina de guerra contra a literatura em sua prosaização pós-épica da narrativa, contra o “fantasma de voz” que narra os romances sem corpo. O que resta do combate? Possivelmente a noção de que, entre vozes fantasmiais, a literatura seja uma “dramática da escrita”, campo de suspensão das legitimações entre verdade e ficção a fim de, em crise, restituir à ficção “o estatuto da letra abandonada” — “letra órfã à procura de seu corpo de verdade” (RANCIÈRE 1995: 41). Entre exemplos, o romance realista aparece como, desde entre seus contemporâneos, “a democracia em literatura”, tais como foram percebidos romances de Flaubert segundo testemunho de Rancière. A recusa em atribuir um caráter fabular da narrativa, cujo fim encerraria uma mensagem a ser herdada pelo leitor, conjuga-se com seu intuito de “pintar” a sociedade, dando às pinceladas, às descrições, o estatuto expressivo de mesma ordem que à narrativa, aos acontecimentos no tempo, à música no romance. Uma “igualdade de todos os temas” indetermina forma e conteúdo em sua organização clássica. Destruindo-se as hierarquias da representação, se instituiria a comunidade dos leitores sem a legitimidade preestabelecida e reestabelecida pelo texto entre os estilos alto ou baixo, ou tributária do gênero épico — gênero de fundação. “Comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra” (RANCIÈRE 2005: 19), a dimensão democrática do texto emerge



com a instituição de uma comunidade de leitores que prescinde da legitimação representativa de uma literatura aristocrata. O leitor, qualquer leitor, ainda que analfabeto, o ouvinte do romance, a partir de então sofre o efeito do texto que não narra — a descrição é um procedimento, entre outros, que desenha comunidade.

A posição de Rancière fica ainda mais clara ao lado da argumentação que Benedict Anderson desenvolveu na década anterior em seu ensaio de 1983, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Pois no segundo capítulo, a constituição imaginária da comunidade nacional é diretamente vinculada à formação do mercado editorial de língua vernácula, desde a disseminação da imprensa no Ocidente — processo ao qual também se vincula o nascimento do romance como gênero textual literário, seja desde o *Quijote* ou *La princesse de Clèves*, seja sistematicamente desde os romancistas ingleses do século XVIII, a partir de, por exemplo, *Robinson Crusoe*. Com, entre outros fatores, a centralização administrativa e a correspondente seleção do vernáculo para o exercício burocrático dos Estados formados ou em formação, mas principalmente com a produção de “línguas impressas” — estabilizações normativas do vernáculo que possibilitaram a circulação do livro como mercadoria numa comunidade linguística mais ou menos homogênea — consolidou-se o “capitalismo tipográfico”, ou seja, o mercado do livro atuando como força unificadora dos dialetos vernáculos e constituindo uma norma socialmente estabilizada pelo livro-mercadoria, desacelerando o processo de mudança linguística e criando a possibilidade de uma nova forma comunitária, a nação moderna (ANDERSON 2008: 71-83). O realismo romanescos, pós-épico, consolida estilisticamente a formação de tal comunidade, produz uma comunidade de leitores que, a confirmar o diagnóstico do romance como crise da épica, desierarquiza os temas porque em algum grau os reifica e pode dispô-los lado a lado como as mercadorias — com suas matérias-primas e forças

de trabalho provenientes de cidades ou países diferentes — numa vitrine. Os “companheiros de leitura” vinculados entre si pela língua impressa constituiriam uma comunidade da “circulação aleatória da letra” porque antes, ao constituírem um mercado consumidor do livro, deram aval à formação da comunidade nacional. Formar a comunidade em torno da fogueira da língua foi o que recusou Lukács, não abrindo mão de buscar a literatura em sua universalidade e então na anterioridade à letra, no homem épico que origina, com seus feitos e sua existência, uma comunidade em letras. Mas, no mesmo momento em que algo como uma literatura pós-épica se constitui, algo como um chamado à beleza do anônimo tem lugar, a começar com a maior evidência no romance naturalista. “Depositário de uma beleza específica” (RANCIÈRE 2005: 47), o anônimo ao ser representado — e a “coisa” banal e inútil à narrativa é uma coisa anônima — e ao representar — as narrativas de testemunho são de algum modo a narração sob a perspectiva do anonimato, “quando eu era anônimo isso me aconteceu” — realiza “a lógica da tradição romanesca”, a mesma da qual, de acordo com Rancière, Marx e Freud seriam tributários: nela, “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (RANCIÈRE 2005: 50).

A literatura como “rastro” ou resto, por isso “pós”, é recusada em seu devir revolucionário, e afirmada em seu devir democrático — eis uma hipótese. Teria sido necessário reconhecer a atuação de um mercado (editorial, incluindo a imprensa) para começar a compreender o surgimento do romance e ao seu lado do realismo: o surgimento, portanto, de uma literatura faltosa, estranha, incompleta, cuja letra ganha corpo à medida que perde o homem e ganha humanidade à medida que se aniquila (Mallarmé é, entre outros, exemplar). A enunciação do texto, nesse panorama, parece roubar a cena como questão: o autor-enunciador, entre a vida e a morte (a vida e a *morte do autor*), está também entre a fala em estado de literatura e a tagarelice tipográfica do

mercado editorial e da imprensa. O ato de fala do texto literário consistiria também em produzir restos tipográficos, cujos resultados não fossem propriamente livros-mercadoria, antes impropriamente fossem mercadorias defeituosas, cujo valor de troca tende a zero, mas, em tensão com o desejo ou dever de aniquilar a letra para revelar faltosamente o homem, seu valor de uso tende ao infinito (rumo ao texto analfabético). Qual a utilidade do infinito? Talvez assim o ditame da concisão do texto literário em sua estratégia contra-subjetiva assuma equivalência com a *mimese* do excesso tipográfico (a descrição no romance pós-épico, os poemas longos em versos longos da poesia *beatnik* etc.) em sua estratégia analfabetizadora do fluxo discursivo.

Penso que, por exemplo — e esse é o exemplo que interessa a esse ensaio —, muitos poemas de Leonardo Fróes (assim como diversas canções de Caetano Veloso, como certa dicção a partir de 1980 dos poemas de Haroldo de Campos, como textos de Roberto Piva desde da década de 1960, como a obra de Ana Cristina Cesar, como as aproximações com a prosa e sua linhagem em Francisco Alvim e Sebastião Uchoa Leite — este ainda em sua relação com os quadrinhos —, como, até essa década, a obra de Waly Salomão, como também a poesia de Manoel de Barros etc.), no Brasil redemocratizando-se na década de 1980, produz semelhante reorientação estética daquilo que alguma narrativa da poesia brasileira vinha e vem privilegiando em sua dicotomização das produções da poesia concreta e da poesia marginal, ambas marcadas não por acaso por certo princípio de síntese, seja na brevidade do texto, seja no modo de composição morfológica e sintaticamente sintético, seja na comunicação veloz do texto bem-humorado, ou em trocadilhos, em pares mínimos etc.

### 3.2. Poesia, democracia nos anos de 1980 — nota crítica

Entre 1776 e 1838, ainda anotando as lições de Benedict Anderson ao final do segundo capítulo, surgiu boa parte das entidades políticas que organizam as fronteiras territoriais do planeta ainda hoje, todas definindo-se como nações republicanas, “com a interessante exceção do Brasil” (ANDERSON, 2008. p. 83). A marca aristocrática se manteve, durante ainda sete décadas, antes que a coisa pública pudesse ter lugar e as letras passassem em geral da representação da corte e seus entornos para a representação do cortiço e seus entornos. Mas não é só o objeto da representação o que importa nesse processo, ainda mais quando o tema terá provindo de um cortiço francês, *L'Assommoir* (1876) de Émile Zola. Seria preciso que, não somente por se constituir uma sociedade pós-colonial, como também por sua singularidade, a literatura *no* Brasil conhecesse uma literatura *do* Brasil para além da produção contraditória de uma cópia original, galho secundário e derivante e diferente do caule motor e matriz.

É possível que a década de 1980, na poesia brasileira, a década da redemocratização, que culmina com a promulgação da Constituição Federal de 1988 e a realização de eleições presidenciais diretas no ano seguinte, é possível que essa década comece a escrever um poema democrático, em certo sentido. Num sentido talvez muito específico. Um dos leitores da poesia hoje — ele também poeta — a se defrontar com a questão é Marcos Siscar, que no primeiro ensaio de seu livro *Poesia e crise* (2010), “O discurso da crise e a democracia por vir”, entende que, em seus mais diversos âmbitos, a crise da literatura e da poesia (seja a crise objeto, condição ou destinação da obra) pode responder às disciplinas do conhecimento para as quais as artes da letra parecem desprestigiadas com uma “injunção”, o que não significa “contrapor-se ao ‘mercado’, à interação e à troca, mas inserir-se nessas trocas de modo a denunciar seus efeitos de censura” (SISCAR, 2010, p. 39). “Inserção” — palavra de ordem ou injunção trocada

pela “formação” em tempos de democracia de mercado — que parece ecoar a leitura por exemplo de Rancière e cuja subversão à ordem em que se *insere* (e não revoluciona) está em manter aberto o percurso rumo a uma “democracia *por vir*” se “for capaz de levar em consideração as exclusões que o discurso inevitavelmente opera, no próprio gesto que procura (re)constituir a ‘justiça social’” (SISCAR, 2010, p. 39; grifo do autor). Também Silviano Santiago vem batendo nas mesmas teclas para digitar o significativo “inserção” após diagnóstico do “cansaço epistemológico” do paradigma da “formação” como processo longo e amplo de interiorização do saber na e da imaginada comunidade nomeada Brasil. A categoria *Bildung*, apropriada por Antonio Candido ao narrar a literatura *nacional*, “nomeia o trabalho indispensável dos cidadãos privilegiados e letrados para que o adjetivo ‘nacional’ apostado à literatura [...] possa se afirmar como autêntico e se manter estável e rentável no conjunto das nações modernas do Ocidente” (SANTIAGO, 2014). Já “acomodada” em sua emancipação em versão tropical, sentada *ao lado* de outras nações e diante da necessidade de alteração das prioridades socioeconômico-ecológicas, seria o caso de a pesquisa brasileira “dar-se ao luxo” de disseminar o significativo “inserção” (SANTIAGO, 2012) sob a lição de Hélio Oiticica quanto a “inserir a linguagem-Brasil em contexto universal” (*apud* SANTIAGO, 2012): trabalhar, no local, o local é, não universalizando o problema, correr o risco de, por cansaço, des-significá-lo para si e para o outro. Seria preciso inserir-se para além de formar-se pois se entende que, antes, a identidade — se for ela que, como singularidade, está em questão — se produz com o diferimento.

É possível que, com a democracia e a emergência das vozes minoritárias que constituem uma sociedade democrática, algumas vozes menores da poesia tenham emergido nesse momento em que a Guerra Fria se amainava e suas marcas entre nós

também, em que a atitude de vanguarda como modelo de intervenção cultural recuava.<sup>7</sup> A profissionalização do poeta marginal, a sua lida com o mercado editorial — quanto ao que foi significativa a coleção *Cantadas Literárias*, da editora Brasiliense, e emblemática a trajetória de Ana Cristina Cesar, “agora sou profissional” —, por um lado, e o recuo vanguardista mas avanço conceitual do poeta concreto — pós-tudo, pós-utópico — *pós-moderno*, por outro lado, reorientaram o olhar editorial, aquele mesmo que escolhe entre o que se publica ou não, entre o que se faz visível ou não, e que culminou, por exemplo, com a publicação da *Coleção Claro Enigma*, coordenada por Augusto Massi, e nomeada agora em referência e reverência modernista, dando o tom do momento, um começo cujo começo estava bem antes, um presente cuja origem já havia sido escrita pela obra de Drummond. Mas não só por ela. Pois foi nessa década que dois poetas do mato, dois poetas que escolheram o mato a partir da cidade, escolheram o mato depois da cidade, escolheram o mato, o campo, a floresta como cidade, consolidaram seus estilos muito diferentes. Dois poetas cujo reconhecimento institucional e editorial se daria na década de 1990, para os quais foram oferecidos os Prêmios Jabuti de Poesia. Além de Manoel de Barros, que, a partir dessa década, se torna autor da editora Record, Leonardo Fróes, cujo primeiro livro de poesia publicado pela editora Rocco, *Argumentos invisíveis*, em 1995, é vencedor do Prêmio. O que pelo menos significa que esses poemas do mato participam agora da circulação da letra de maneira não exatamente aleatória.

---

<sup>7</sup> Ver, a respeito, o ensaio “Poema novo no velho: poesia concreta e escrita dialética”, publicado em 2014 na *Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários*, v. 15, do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/318>, acesso em agosto de 2015.

### 3.3. A máquina de escrever no mato, uma forma de vida

Apesar do poeta ilhado, os poemas chegam ao cais. São notícias da ilha, do mato ilhado pela cidade que o desmata e delimita em áreas de preservação. Para esses poetas, como para outros de outros modos, a poesia habita o resto da modernidade, o que resta não é a poesia, mas o espaço em que ela seja possível. A ilha descoberta pela poesia — a ilha do mato — preserva o mato no que ele tem de resto da modernização, assim como a ilha chamada Brasil colonizada desde poucos séculos atrás. Imaginar o Brasil como ilha, eis um procedimento necessário à circunscrição de um espaço em que a diferença fosse possível sem que significasse a perdição. Enquanto o índio não for outro continente mas uma ilha, será possível *retornar*: tornar a ser europeu. “Espaço de neutralização das diferenças”, assim a lê Ettore Finazzi-Agrò, “a Ilha permanece, por isso, o lugar esperado e temido no qual fazer a experiência da alteridade sem nela se perder; o lugar de passagem que permite reduzir em um tempo suspenso, que é dentro e fora do decurso temporal, a perspectiva infinita de uma *terra incognita*” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 111). O risco da perdição se ameniza graças à fantasia da ilha. Mas não há defesa para uma ilha *descoberta*, e resta a quem nela esteja robinsonianamente saber-se numa história “mais bonita que a de Robinson Crusoé” (ANDRADE, 1983, p. 71), numa história, portanto, marginal à família e derivante da raça robinsoniana, seu povo, a respeito de cuja saúde escreveu Deleuze: “Bastardo já não designa um estado de família, mas o processo ou a deriva das raças. Sou um animal, um negro de raça inferior desde a eternidade. É o *devoir* do escritor” (DELEUZE, 1997, p. 14). O povo que falta, ilhado, quando fala, quando a sua fala, política *desde a eternidade*, chega à pólis, à ágora, à praça de convites comunitária, ela, ainda que escutada, o é como *algaravia*. Esse o trabalho de escuta: saber-se analfabeto ao escutar o outro, e, tomando a lição machadiana acerca do *instinto* do escritor, considerar “o critério paradoxal da

excentricidade como o mais apropriado princípio de definição para a literatura e para o nacional” (ANTELO, 2010, p. 18). Ilhado, menor e excêntrico, o poeta do mato parece falar a respeito do que se chama Brasil ou nós.

Há, no matagal, uma máquina, a de escrever. O escritor, uma máquina de escrever, sacrifica, ao escrever, o animal. O preço do poema do mato é matar o mato, mas matá-lo como um anjo — “fui pro mato / de onde só sairei como um tigre”, inscreve o sujeito dublê de animal selvagem no poema “anjo tigrado” (FRÓES, 1975, s/n). E é o sujeito dublê de anjo quem, “Ao se abster de entrar na goela do próximo” — decisão pacificadora que anistia o crime e, então, a punição do outro, entrar-lhe goela abaixo —, dando voz à própria goela, reconhece: “a única coisa que eu sinto que mudou foi a minha voz: / eu agora falo muito mais baixo” (FRÓES, 1986, p. 29). Como um anjo, a poesia se anuncia no livro publicado pela editora Xanadu, batizada, em 1986, para publicar somente o livro *Assim*, em cuja capa o rosto do poeta, sem camisa, barba feita, quarenta e poucos anos, olhos fechados, deitado no mato, é visto entre morto e extático. A poesia vai se inscrevendo em espaço utópico, na ilha de Utopia, onde a máquina de escrever — o meio, a mídia, o *medium* do poeta extático — dá a ver a selvageria com a qual e apenas com a qual se sai do mato. *On the road* ou, nesse caso, *into the wild*, a viagem do poeta é entre trilhas e livros, entre caminhadas e traduções, como as que publicou nos anos que antecederam o lançamento de *Assim*: em 1984, *Um parque de diversões da cabeça*, de Lawrence Ferlinghetti (coleção Alma Beat, da editora L&PM, a tradução em parceria com Eduardo Bueno), em 1985, *Poemas de D. H. Lawrence* (editora Alhambra). Por isso que o uso da máquina de escrever, máquina de traduzir e também máquina de poetar, é índice urbano, é índice da violência com que a modernidade, com que a poesia da modernidade se escreve. Na ilha, há navios, máquinas, mídias, meios de transporte do texto. O poeta do mato, transportado para a



cidade — é possível que essa diferença clara entre o mato e a cidade não seja constante na obra —, deseja carregar restos de mato, de que fala o poema:

#### A POESIA E A MATANÇA DOS MOSQUITOS

Cada poema original que escrevo à máquina contém pelo menos 2 ou 3 cadáveres de mosquitos esfregados no rolo.  
Isso porque escrevo muito de madrugada com a luz acesa.  
Antes de amanhecer eu apago para espiar a mutação de cores.  
Meu editor um dia vai receber a coleção completa.  
Parece que Pablo Neruda colecionava por sua vez caramujos.  
Uma senhora que me visitou outro dia achou que tenho alma de artista.  
Como as pessoas são boas observadoras agora.  
Os meus cachorros latem muito de noite quando estou escrevendo.  
Eu acho isso muito chato porque fico tenso.  
Às vezes eu penso que vai sair do mato um macacão enorme.

(FRÓES 1986: 22)

As dez longas frases dos onze versos exercitam a metalinguagem que é também performática. Não é de poesia que se trata, mas do ato de fala que, silencioso em língua e balbuciante com o som das teclas, institui o poema como um jogo sacrificial. O humor da cena — um poeta aparentemente mais preocupado em matar os mosquitos teclando o poema do que em compor a coerência coloquial do texto — deixa entrever o tema do sacrifício e o delírio xamânico que a digitação e o mato, ainda que apartado do poeta enquanto escreve, provocam (“Às vezes eu penso que vai sair do mato um macacão enorme”). Sem acesso ao “poema original”, ausente apesar de nomeado, o leitor contenta-se em não ver os cadáveres colecionados, mas o que o leitor vê, o poema, traz a marca da matança. Quanto mais teclar, quanto mais mover o rolo, quanto maior for o verso, quanto menos *enjambements* houver, quanto mais rápida, automática a escrita, maior a possibilidade de mosquitos mortos incrustados. Os insetos, não sendo as letras — embora pareçam com elas —, estão, como fantasmas, assombrando leitura. Caçá-los, ao escrever, pode significar, depois, *ter escrito*, e o poema, nascido, pode significar, depois, a “mutação de cores” que o céu produz ao nascer do dia. O tempo, essa máquina

de caçar as vidas, como a máquina de escrever, caça e, depois da caça, faz nascer — o poema, o morto, ou o dia. Como Deus, que “Um dia / foi uma casa de marimbondos na chuva / [...] e a paciência casual dos insetos / que lutavam para construir contra a água” (FRÓES, 1981, p. 39), a máquina de escrever luta para construir contra a noite, para fazer nascer o poema e, assim, o dia, enquanto o mato ameaça, enquanto se ri da ameaça do mato e enquanto os mosquitos, um resto de mato mesmo que na cidade, esfregam-se no rolo compressor da máquina do poema. O jogo sacrificial, que se torna coleção — de mosquitos, caramujos ou poemas —, é indício da arte exercida como jogo. O poeta brinca com o poeta chileno, cuja coleção de conchas e cascos de caramujos, cerca de 15.000 peças, doou, ao final da vida, à Universidad de Chile. A alma de artista, reconhecida por uma senhora, espelha a alma de Pablo Neruda, e compõe um jogo lógico ou ilógico a partir do qual se conclui que, se Pablo Neruda, que foi poeta, colecionava caramujos, este homem que coleciona mosquitos em sua máquina de escrever, ao que tudo indica, é poeta. (Ainda que, coitado, mal conheça a lógica. Parece que Duchamp passou por aqui.) O poeta, tenso, ruma para a analfabetização, reconhecendo-se poeta na mania de colecionar ou matar para colecionar ou escrever para matar para colecionar os cadáveres de mosquitos talvez enviados um dia para o editor. O delírio de poeta — face irônica do poema — parece se sobrepor a um *argumento invisível*, o da máquina de escrever que, com as mãos do anjo e do animal, fala por si. Automática, analfabeta, escreve para matar. E, para tanto, solicita um pacto estético com o leitor: estamos no território do jogo. Não é, o poema, um testemunho, mas uma performance — o olho do poeta pisca para o leitor que, desconfiado do poeta colecionador, passa a ler a máquina que se esconde no mato, uma forma de vida.

#### 4. ESBOÇO PARA UMA ÉTICA DO FORASTEIRO

Um poema de Leonardo Fróes fala do encontro, numa estrada, entre o conhecido e o forasteiro, e do mapa na carteira do conhecido que, tantas vezes dobrado, mostrava à leitura “um rasgo no papel que era / um abismo largo para o forasteiro pular”. Ao contrário do conhecido, lançando-se às perguntas aos outros sobre o que fazer diante do mapa rasgado, o forasteiro, “permanecendo de fora”, permanecendo no lugar que o seu nome de forasteiro designa, inscrito nas duas primeiras sílabas do seu nome, permanecendo no não-lugar de fora, fora da conversa entre o conhecido e seus conhecidos, encontra uma solução: “sem sair do lugar”, ao mesmo tempo ele, o forasteiro, “deu um passo” para transpor o buraco do mapa e, então, “foi voando, / é claro, enquanto a discussão prosseguia”. Tendo seguido em frente voando, ficou imaginando o conhecido lá parado, conversando com as pessoas, considerando uma ousadia o voo que ele, forasteiro, resolveu arriscar “sem mover os olhos, sem medir a distância, / sem acreditar”.

##### MODALIDADE CLÁSSICA DE PULO NO ABISMO

O conhecido, que permaneceu carregado  
de dúvidas, tirou um mapa da carteira e mostrou.  
Cortando a estrada principal, onde o mapa  
fora dobrado tantas vezes,  
havia agora um rasgo no papel que era  
um abismo largo para o forasteiro pular.  
“Quero ver”, pensou o inimigo embutido  
na timidez. O conhecido perguntou outras vezes,  
outros responderam que não, e alguns teimaram.  
O forasteiro, sem sair do lugar, mas com atenção  
e permanecendo de fora, deu um passo,  
achou a solução para transpor o buraco: foi voando,  
é claro, enquanto a discussão prosseguia,  
e viu o tungstênio queimando. Ao queimar

no relento do prolongamento da estrada, a outra ponta  
além do rasgo, ao dormir tão longe, ele imaginava  
o conhecido ali naquela sala apertando  
mãos, ouvindo não, mostrando o mapa, conhecendo pessoas  
e opiniões. Considerando que seria ousadia,  
pretensão ou ultraje, voar, como ele fez, para a fonte  
sem mover os olhos, sem medir a distância,  
sem acreditar.

(FRÓES, 1995, p. 46)

Falando do encontro entre andarilhos, das decisões diferentes de cada andarilho para um problema no mapa, o poema convida a ler o rasgo no papel, o buraco na estrada que, no mapa, é uma estrada de linguagem, desenhada a fim de reproduzir o mundo e, assim, orientar o caminho de quem percorre o mundo desconhecido. Ainda que não se trate exatamente de andarilhos, pois eles são nomeados como conhecido e forasteiro, e a única referência ao andar seja ao forasteiro que, ao voar, dá um passo sem sair do lugar. O conhecido é quem não anda, permanece conversando, indagando as pessoas, sobre o caminho ou o que fazer quando o mapa falha. Espelhos um do outro, o conhecido e o forasteiro se encontram na estrada para logo se desencontrarem no caminho, pois o mapa, que estava na carteira do conhecido, é por onde o conhecido, de fato, caminha, enquanto o forasteiro, ao caminhar pela estrada sem mapa, sabe que o caminho se faz caminhando, e por isso voa, sem saber aonde chegar, em que chão pisa, se em chão pisa.

#### **4.1. Caminhar, mapear, voar**

São conhecidos os versos do poeta espanhol Antonio Machado (1875-1939), quem, em livro publicado em 1912, escreveu: “caminante, no hay camino, / se hace camino al andar” (MACHADO, 1983, p. 96). O caminhante sem caminho só depois reconhece o caminho percorrido (“son tus huellas / el camino”) que jamais voltará a percorrer (“y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar”) e que é reflexo de outro caminho (“no hay camino, / sino estrellas en la mar”). No poema

de Machado, o caminho vai assumindo marcas alegóricas, desde traços de ausência (pegadas) e do que é irrecuperável, até de reflexo celeste, deformando ou abstraindo a caminhada ao modo de torná-la alegoria do tempo e da morte. O que, no poema de Leonardo Fróes, parece não acontecer. O humor com que o forasteiro rememora o conhecido, imaginando-lhe perdido entre conversas depois de empacar no caminho, e o aspecto fabular do poema narrativo, ao o forasteiro dar uma lição de leitura do mapa ao conhecido, são traços do poema que tensionam o aspecto alegórico desenhado em qualquer fábula, embora seja esta uma fábula estranha, muito estranha. O paradoxo do caminhante se coloca, tanto no poema de Machado quanto no de Fróes: o caminho não existe para o caminhante que não o percorre, mas é o seu destino. Rumo a atravessar um fantasma, o caminhante sem caminho produz o caminho e, por isso, não exatamente anda, percorrendo-o, mas, sem chão, voa, produzindo-o.

Caberia pensar também nos poetas andando: o *flâneur*, que Walter Benjamin reconhece em Charles Baudelaire, o poeta itinerante, que Antonio Candido reconhece em Mario de Andrade, ou Sevilha, na obra de João Cabral de Melo Neto, entre cujos últimos livros estavam *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*, para só mencionar uns poucos exemplos. Além das esculturas de Alberto Giacometti, as séries que representam pessoas caminhando. Ou ainda, no território da leitura, a requisição de uma erótica da leitura por Roland Barthes, caminhando pelo texto ou depois do texto: “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (BARTHES, 2004b, p. 24). Apenas algumas aproximações possíveis para um tema recorrente na poesia de Leonardo Fróes.

No poema, para caminhar é preciso voar. O voo é a forma do caminhar. Isso porque o mapa, por força da dobra, estava rasgado naquele trecho em que o conhecido e o forasteiro se encontravam. Mas o mapa, pertencendo ao conhecido, que o tira da

carteira como se dela tirasse uma nota de dinheiro, um papel com algum valor de troca entre a realidade e a imagem impressa no papel, conduzia cada caminhante não a seguir em frente, e sim a, por estar rasgado, ir para fora de si. O forasteiro, “permanecendo de fora”, soube lidar com o mapa que, por não lhe pertencer, tampouco poderia ser perdido. Soube lidar com o mapa rasgado por excesso de dobras e desdobras, atritos, usos, suores, sujeiras ou quaisquer contingências que, por repetição, tornaram o mapa uma forma falhada, inútil naquele trecho rasgado para cumprir a função destinada a essa forma. Fora do mapa a forma do mapa é inútil, restando a quem nele se guia lidar com a força que o mapa, rasgado, faz irromper: o caminho a ser percorrido pelo corpo de quem anda não comporta mapas.

Os mapas, aliás, têm marcado lugar na poesia contemporânea, e podem ser percorridos, por exemplo, nos versos de Ana Martins Marques, como na série de poemas “Cartografias” (*O livro das semelhanças*, 2015). São dez poemas nos quais a arbitrariedade entre o mapa, sua materialidade, e o espaço representado por ele é motivo de uma produção incessante e lúdica de imagens. Assim é que alguém chega como quem deixa cair café, mel ou cigarro sobre o deserto desenhado num mapa, ou alguém dobra um mapa-múndi e faz encontrarem-se duas cidades distantes mais de mil quilômetros uma da outra onde estão – em cada uma – os interlocutores do poema, ou alguém esquece em casa o mapa onde estava marcado o ponto de encontro etc. Na poesia de Marília Garcia, a poeta constantemente caminha pelas cidades, numa trajetória que compõe percursos no mapa projetados sobre alguma biblioteca. Um exemplo é o poema *Paris não tem centro*, publicado em 2015 pela coleção Megamíni, da editora 7letras. Nele, a poeta caminha pela cidade com “leo” à procura de lugares mencionados em livros, fictícios ou não, como no livro de Jacques Roubaud: “e eu fui aos lugares / que o livro / do jacques roubaud / indicava” (GARCIA, 2015, p. 6). Agora

os percursos dos poemas correspondem ao espaço urbano produzido pelas cidades visitadas, mas a relação entre os lugares e os livros que representam esses lugares é, pelo menos, estranha: como se, nesse turismo ficcional, a poeta fosse até lá conferir a ausência dos livros que representam esses lugares que ela visita.

Enquanto o mapa funciona, o caminho representado é o seu exterior. Na medida em que se rasga, o caminho está fora do mapa. O conhecido, por nomeadamente transitar no território daquilo que conhece, o saber, pode lidar com as formas conhecidas e também com as formas ainda não conhecidas, pois essas são conhecíveis. Assim é que, ao seguir pela estrada principal, ele vai conhecendo aquilo que, estando mapeado, ainda não conhecia. Há algo, no entanto, na solução do forasteiro, de voar sem mapa pela estrada, que não pareceu possível ao conhecido. O verbo mesmo que nomeou a sua solução, “foi voando”, figura a impossibilidade, já que produz um efeito de sentido que, ou pede a compreensão metafórica – seguir em frente na estrada sem se basear num mapa é como voar pois no voo se está sem chão – ou, se compreendido em sua literalidade, desenha um paradoxo incompreensível ao conhecido – como, ao andar, se voa, se andar implica não voar?

A análise do poema, principalmente da figura do forasteiro, não teria sido possível desse modo sem a leitura que Gilles Deleuze faz do “fora” na obra de Michel Foucault, ainda mais quando tomada, essa leitura, como sugestão de método interpretativo ou historiográfico, a exemplo da passagem: “É preciso distinguir a exterioridade e o lado de fora. A exterioridade é ainda uma forma, como na *Arqueologia do Saber*, e mesmo duas formas exteriores uma à outra, pois o saber é feito desses dois meios, luz e linguagem, ver e falar. Mas o lado de fora diz respeito à força: se a força está sempre em relação com outras forças, as forças remetem necessariamente a um lado de fora irreduzível, que não tem mais sequer forma, feito de distâncias indecomponíveis

através das quais uma força age sobre outra ou recebe a ação de outra. É sempre de fora que uma força confere às outras, ou recebe das outras, a afetação variável que só existe a uma tal distância ou sob tal relação. Há, então, um devir das forças que não se confunde com a história das formas, já que opera em outra dimensão.” (DELEUZE, 2005, p. 93)

O valor do verbo foi modificado pela solução do forasteiro. Depois de seguir voando sobre o abismo, ele imagina como estaria, no mesmo lugar, o conhecido, espantado com o forasteiro que seguiu em frente. Voar, para o conhecido tal qual imaginado pelo forasteiro, seria “ousadia, / pretensão ou ultraje”, aos olhos do conhecido o forasteiro é um herói. Há algum humor em o forasteiro lembrar do conhecido depois de atravessar a estrada sem mapa, como quem ri da imobilidade do outro imaginando, conversando em excesso, sem seguir em frente. Comovendo-se ao mesmo tempo com ele ao imaginar o que pensava. De qualquer maneira espantava o conhecido o fato de o forasteiro não ter como “medir a distância”, lidando com um caminho sem medida, cujo valor, de saída incomensurável, só podia ser avaliado posteriormente ao risco. Também teria espantado o conhecido o voo do forasteiro “sem acreditar”, sem, portanto, dar crédito à estrada e esperar que ela pague essa dívida. O desejo é inacreditável, poderia ter dito o forasteiro.

O mapa que havia saído da carteira atribuía valor à distância e crédito à estrada, a qual pagaria a dívida graças à chegada ao destino. Documento do mundo, ele era a moeda que, enquanto tivesse valor, permitia ao conhecido, com o lucro na carteira, caminhar. A estrada vale o que o mapa é capaz de comprar. O valor do texto é a medida da estrada. Mas não para o forasteiro, para quem o texto não é algo que se guarde em carteira, nem o documento de identidade entre desenho e estrada seja o motivo do caminhar. Para o forasteiro, a sua moeda de nada serve nos lugares por que passa, por



isso não carrega mapa. Tudo o que fale vale por língua estrangeira, e não foi outra coisa o que aconteceu quando voou ao seguir caminhando. O forasteiro, de fato, não fala no poema, ele dá um passo, ele voa. Ao passo que o conhecido, “carregado / de dúvidas”, pergunta, e os outros respondem, teimam. O forasteiro imagina, mas só depois.

Ele, o forasteiro, pratica um esporte: a “Modalidade clássica de pulo no abismo”, título do poema. O corpo do forasteiro seguiu em frente, falando, sem palavras, por ele. O voo para além do rasgo foi, a seguir a lição do título, um “pulo no abismo”, e não sobre ou para além do abismo, palavra que aliás não comparece nos versos. Também o título conferindo humor à narrativa do poema, tudo se passa como se fosse uma competição destinada à derrota, já que, uma vez tendo pulado no abismo, não é mais possível desistir da queda. Cruzadas as imagens do rasgo e do abismo, do voo e do pulo, o forasteiro como que se lança num “voo inverso”, no qual a beleza perseguida se procura em queda vertiginosa, e a cesura da estrada, seu abismo, abre ao forasteiro o caminho para além e para fora do mapa: o caminho fora da estrada, o caminho sem caminho.

É num muito breve ensaio de Giorgio Agamben publicado originalmente em inglês, em 2006, num catálogo da obra de Cy Twombly, *Sculptures 1992-2005*, que a figura da cesura – lida para uma escultura de Twombly – e a de um voo em queda (“voo inverso”) se atravessam ao nomear a “beleza cadente”. Na tradução do ensaio, de minha autoria e publicada na revista *online Sopro*, n. 95 (2013) – e também na revista impressa *Polichinello*, n. 15 (2014) –, lê-se: “Nas anotações obscuras, algo vibrantes, sobre a tradução de Sófocles, Hölderlin desenvolveu uma teoria da cesura que não parece impertinente lembrar aqui. No corte da costura do verso pela cesura, que por isso chama de ‘suspensão antirrítmica’, o que surge, escreve Hölderlin, já não é a alternância das representações, o movimento contínuo do tema e do sentido, mas a própria

representação, a “palavra pura”. Parece-me que, nesta escultura visionária, Twombly teria conseguido dar uma forma à cesura, dar a ver seu equivalente escultórico. Ao eliminar drasticamente a parafernália floral do *Jugendstil* rilkeano, ele reduz o problema a seu núcleo formal básico. E como, de acordo com Hölderlin, a cesura mostra a palavra em si, tanto a obra quanto a arte em si mesmas aparecem aqui na quebra e na interrupção do movimento ascendente. O que quero dizer é que a obra não é simplesmente uma representação da cesura, mas é a cesura mesma, em seu movimento, a cesura – a cesura que expõe o núcleo inativo de toda obra, o ponto em que a vontade de arte que a sustenta parece meio cega e suspensa. Por isso, é como se o movimento da beleza cadente não tivesse peso, não fosse fruto da gravidade, mas uma espécie de voo inverso, como aquele em que Simone Weil teve de pensar quando indagou: ‘A gravidade faz as coisas caírem, as asas fazem-nas subir. Que asas elevadas à segunda potência podem fazer as coisas caírem sem peso?’” (AGAMBEN, 2013).

Como se então o forasteiro fosse ainda uma figura, ainda porque atravessada pela força do voo e da queda, do voo em queda, rumo à dissolução. O corpo do forasteiro, se voa, já não é um corpo em forma para o esporte do voo, mas um corpo em força para a queda no abismo. De fato, no poema de 22 versos, são centrais aqueles versos que, dividindo o poema ao meio, nomeiam o fora do forasteiro e seu voo: “e permanecendo de fora, deu um passo, / achou a solução para transpor o buraco: foi voando”. Depois do começo do poema, da sua primeira metade, o voo do forasteiro anuncia o fim do poema, a sua outra metade que vai caindo em versos pela página, “enquanto a discussão prosseguia”. O voo não é o fim do poema, mas é o que anuncia o seu fim, transformando a discussão persistente numa cegueira. Só quem voou “viu o tungstênio queimando”, e queimou, ele próprio, o forasteiro, “no relento”, na “outra

ponta / além do rasgo”. E imaginou, vidente, o conhecido seguindo a discussão, cumprimentando, escutando, conhecendo “pessoas / e opiniões”.

Como, então, falar do forasteiro, para o forasteiro ou com o forasteiro, se, diante do rasgo, ele segue em frente? Como, se, em lugar de ler o rasgo, ele rasga todo o mapa ao ir voando? Como alcançar o forasteiro, se o conhecido, desde o primeiro verso, estava pesado, tendo que adiar ou pelo menos desacelerar sua caminhada porque “permaneceu carregado”, ao que o segundo verso começa por completar, em *enjambement*: “de dúvidas”? Como que um encontro entre o poeta ou o filósofo e um cientista, entre quem, humano, voa, e quem permanece carregado de dúvidas, desconfiando do voo humano e da metáfora, na linguagem, que nomeou esse voo, o encontro entre o forasteiro e o conhecido mostra duas posições diante do rasgo do mapa da estrada. Onde um poema se rasga? E por onde, se rasgando, continuá-lo? Lendo-o, como o conhecido, procurando decifrar o rasgo por excesso de dobras, procurando recompor o mapa indagando os outros? Ou, como o forasteiro, abdicando o mapa mesmo, com seu rasgo e seus traços, criando o caminho a ser, ou não, mapeado no futuro?

#### **4.2. Filologia e fábula do forasteiro**

Pois mesmo que o mapa estivesse inteiro, pouca diferença faria para o forasteiro. Ele não anda com documentos na carteira, seriam inúteis, ou valeriam apenas para confirmar que ele, o forasteiro, é de fora. O mapa do forasteiro, se houver, é feito de suas pegadas, e todo rasgado nos caminhos que ele ainda não percorreu. Um mapa feito de caminhos percorridos e de caminhos ainda não percorridos ou que nunca serão percorridos. Um mapa que, como documento, não existe. Mas, para o mapa que existe, o mapa rasgado por excesso de dobras, o forasteiro talvez seja o melhor filólogo.

Aquele que o lê mostrando a força que o rasga e, por isso, lê o rasgo no mapa como caminho a seguir e, em consequência, os traços no mapa como rasgos a percorrer. O que o forasteiro faz, ao seguir em frente para além do rasgo, é cuidar não da forma-mapa, como o conhecido, mas da força-mapa, e por isso o seu gesto filológico. Desde já sabendo que cuidar de uma força é arriscar a forma ou as formas, que se tornam possíveis. O poema é uma forma possível, sua força, impossível. Se o poema for como um mapa, se ele não for como uma estrada.

Como quando Jacques Derrida coloca a questão no ensaio de abertura de *A escritura e a diferença* (1967), em contexto de formalização das estruturas da obra, ou do poema: “A *forma* fascina quando já não se tem a força de compreender a força no seu interior. Isto é, a força de criar” (DERRIDA, 2009, p. 3). A sua chave de leitura fenomenológica o faz apontar que a descrição ou apreensão da forma da obra só interessa no instante de salvar de alguma barbárie um seu resto: “Percebe-se a estrutura no instante da ameaça, no momento em que a iminência do perigo fixa os nossos olhares na abóbada de uma instituição, na pedra em que se resumem a sua possibilidade e a sua fragilidade” (DERRIDA, 2009, p. 5). Em lugar de temer a destruição daquilo que está instituído, Derrida convida a lidar com o que posteriormente terá considerado uma “estranha instituição” pela força em vez de pela forma, sabendo que a força da obra “é o que resiste à metáfora geométrica e é o objeto próprio da crítica literária” (DERRIDA, 2009, p. 27). Objeto destinado a pôr em movimento as formas da crítica, que apenas se não for enquanto forma pode lidar com ele, a crítica se apaixona e, ainda segundo o filósofo argelino, deverá amar a força “como movimento, como desejo, em si mesmo”, amar “[a]té à escritura” (DERRIDA, 2009, p. 39). Penso que o exemplo desse ensaio de Derrida, filósofo aliás claramente preocupado – como, implicitamente e no limite, qualquer filósofo – com a questão do estrangeiro e da hospitalidade, e por extensão do

forasteiro, traz à leitura do poema de Leonardo Fróes a noção evidente do *gozo da distância* que ele parece colocar. Seja pelo voo do forasteiro, seguindo pela distância, seja pelo abandono do mapa, tornando longínquo o mapa em relação à estrada que ele representa, seja pela forma narrativa do poema, que celebra a distância entre a narrativa e o sentido da narrativa.

Usando as mesmas palavras mas noutra chave aparece a questão no ensaio de Diana Klinger, *Literatura e ética: da forma para a força* (2014), ao fim do qual se lê: “A literatura não é uma força, mas é preciso transformá-la numa força” (KLINGER, 2014, p. 191). Desde o início, pelo gênero epistolar e o efeito testemunhal, o ensaio toma o partido da escritura e busca enunciar a força (alguma) da literatura, transitando por ensaios ou poemas ou romances cujos conceitos são mobilizados no “campo de forças” do livro. Como quem arma um acampamento de textos e conceitos, a força desse ensaio reside na provisoriedade assumida, ao mesmo tempo em que no rigor das escolhas, que tateiam a cada momento definições que duvidam de si mesmas: talvez a literatura seja, a literatura não é, é preciso, é preciso. A reiteração da nomeação “literatura” parece estranha nessa configuração evanescente, embora a defesa dessa instituição que “não é uma força” se torne tarefa assumida pela voz testemunhal e, por isso, afetiva do ensaio. No poema de Leonardo Fróes, não sei o que é a literatura. Apesar disso, ela pode ser pensada como o mapa ou a estrada, caso o leitor se mire numa ou noutra imagem, ou mesmo na relação provisória que algum leitor singular pode estabelecer com esse poema durante um texto, como esse.

Se o poema for como um mapa, a filologia do forasteiro requer um estranho saber: na estrada, não há poema guardado na carteira que sirva para a estrada. O poema sem serventia se faz na estrada, durante a estrada, com o que restou da estrada. O poema seria a mínima diferença entre andar e compor. Mínima diferença que, na não

coincidência entre andar e compor, na impossibilidade de simultaneamente andar e compor, manifesta uma diferença incontornável. E por isso mesmo, era preciso que o poema da estrada manifestasse que ele, o poema da estrada, no limite não é a estrada, nem caminhar por ela, nem, rasgando-se, arriscar-se nela. Era preciso que o mapa do forasteiro não imitasse a estrada, sem a serventia para andar por ela, mostrando, no mapa, a força do espaço que produz o mapa, deformando-o ou mesmo rasgando-o ou mesmo destruindo-o. O forasteiro, se ele é um filólogo, ele é, ao mesmo tempo, um poeta.

Um tal projeto filológico é reivindicado por Giorgio Agamben no “Programa para uma revista”: “A abolição da defasagem entre coisa a transmitir e ato da transmissão, entre escritura e autoridade é, de fato, desde o início, a função da filologia. E dado que esta abolição é considerada desde sempre o caráter essencial do mito, a filologia pode ser definida, sob essa perspectiva, como uma ‘mitologia crítica’” (AGAMBEN, 2005, p. 165). Sobre a “mitologia crítica” se afirma: “Poesia e filologia: poesia como filologia e filologia como poesia” (AGAMBEN, 2005, p. 166). Trata-se de uma tarefa crítica, no sentido de a crítica ter nascido na agonia da cisão entre poesia e filologia: “À apropriação sem consciência e à consciência sem gozo, a crítica contrapõe o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado. [...] O que fica fechado na ‘estância’ da crítica é nada, mas esse nada contém a inapreensibilidade como o seu bem mais precioso” (AGAMBEN, 2007, p. 13).

Porque ou a leitura que ele faz do mapa rasgado é andando pela estrada no trecho onde no mapa a estrada se rasga, ou o mapa que o forasteiro desenha ele o faz andando pela estrada e só depois de andar pela estrada. Não há nada que o forasteiro faça que surja da repetição de um mapa, da reprodução, com a sua caminhada, de um caminho já desenhado ou desenhável no mapa. Tudo para o forasteiro é produção. Mas

não é preciso tomar o partido de um à revelia do outro. O próprio forasteiro quis ouvir, só depois, o conhecido, que, imaginado pelo forasteiro, teria enunciado os sentidos possíveis do voo do forasteiro: “ousadia, / pretensão ou ultraje”. Foi, afinal, o conhecido quem, usando das palavras, permaneceu conversando, indagando, cumprimentando os outros.

Como se forasteiro e conhecido pudessem eles também remeter às duas famílias de narradores anônimos de que nos fala Walter Benjamin. E realmente eles são anônimos no poema, são figuras, ou tipos sociais. Articulam distância e memória, a experiência de percorrer longos caminhos desconhecidos à experiência de rememorar os caminhos percorridos. Não há propriamente rememoração no poema, pois o forasteiro imagina o conhecido ainda perturbado com o voo do forasteiro. Mas há narração, o poema é uma narrativa. Um de seus personagens, o conhecido, transita num espaço afetivo dúbio e paradoxal. Conhecido é aquele de quem sabemos, mas pouco, com quem convivemos, mas pouco, que não é amigo mas também não é um estranho. Sua posição, num espectro afetivo entre a amizade e o desconhecimento, é a de uma amizade fraca, turva, indefinida. Alguém a quem, mesmo não sendo amigo, os afetos podem se dedicar, pois é amigo potencialmente, é amigo de algum amigo, frequenta os mesmos lugares, já trocaram olhares, algumas poucas palavras de circunstância. Manifesta uma sociabilidade tipicamente brasileira, no sentido inatural desse tipicamente, o de um Brasil reconhecidamente modernista, em que a cordialidade e a democracia de fundo e difusa na miscigenação intentaram flagrar o espectro social entre a casa grande e a senzala, ou entre os ibéricos e os americanos e os africanos, como aquilo que se enraizava socialmente no país.

O segundo fragmento do ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936), de Walter Benjamin, anota: “A experiência que passa de

pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias. Assim, entre os autores alemães modernos, Hebel e Gotthelf pertencem à primeira família, e Sielsfield e Gerstäcker à segunda. No entanto essas duas famílias, como já se disse, constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, 1994, p. 198-199). Logo se percebe que o Brasil narrado por Sergio Buarque de Holanda ou Gilberto Freyre é o Brasil daqueles que ficaram e não daqueles que foram, se foram, ou continuam



chegando, é o Brasil da fazenda depois das viagens, dos camponeses depois dos marinheiros, da terra depois do mar e dos sobreviventes depois dos massacres. Que ainda não tiveram fim. O Brasil que restou, como se estivesse inteiro: uma nação, o Brasil. Por isso talvez a ressalva recorrente ou até acusação de que suas obras operaram um recalçamento dos processos interminavelmente conflituosos de base racista na sociedade brasileira em nome da afirmação de uma nação potente mas potencial. Talvez seja esse também mais um ponto da força da poesia de Leonardo Fróes que, com seus temas e formas, realiza a narração das distâncias espaciais através do andarilho, do encontro fortuito entre pessoas anônimas, da relação com os animais e as plantas, da fragilidade, enfim, daquele que transita pelo campo e pela cidade, pelas florestas demarcadas pelas cidades. Não custa lembrar que a poesia modernista quase toda (e quanto mais canonizada a obra mais verdadeiro é esse traço) foi escrita pelos herdeiros das casas grandes em crise, que migraram para as cidades, e constituíram a primeira geração alfabetizada na república, depois de 1989. As letras republicanas e urbanizadas dos poetas modernistas atritaram com as suas memórias imperiais e latifundiárias, como quando Drummond escreve: “A vontade de amar, que me paralisa o trabalho, / vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes. / E o hábito de sofrer, que tanto me diverte, / é doce herança itabirana” (ANDRADE, 2012, p. 207). Talvez seja apenas irônico o fato de a grande poesia brasileira ter vindo das grandes propriedades rurais, de sua memória ou mesmo do seu luto. Mas uma ironia esclarecedora.

Mas o conhecido certamente precisa ser conhecido de alguém ou para alguém, e seria paradoxal considerá-lo conhecido de um forasteiro, de alguém justamente desconhecido e desconhecendo a todos na estrada. Além dos dois personagens, o conhecido e o forasteiro, no verso sete aparece a figura do inimigo, que parece

corresponder à do conhecido quando este, tímido, não ousa desafiar o forasteiro a seguir caminho pelo mapa rasgado. Também aparecem outros personagens, mas, sempre numa coletividade indefinida, são os outros, são alguns, são pessoas. Então é possível que se trate de um grupo, ao qual se soma a voz narrativa, em terceira pessoa. Nesse grupo, o conhecido é conhecido entre os conhecidos, com quem conversa, para quem pergunta. O forasteiro não pertence ao grupo, ou pertence a ele provisoriamente.

Os traços dos personagens são ambigualmente delineados, pois eles mesmos não chegam a formar uma singularidade, são tipos, representam atitudes, ou modelos éticos, na lida com o mapa e a estrada, o texto e o caminho, a linguagem e a vida. O caráter modelar da narrativa é indiciado também pelo espaço, igualmente pouco definido, mas organizado, como os personagens, em dupla: a estrada principal, ou apenas estrada, e a sala, ou aquela sala, onde o forasteiro imagina que esteja o conhecido depois de o forasteiro ter seguido a caminhada. Espaço fechado a quatro paredes, propício à conversação, à convivência privada, a sala tornou-se o espaço do conhecido, o espaço conhecido do conhecido, que não precisa de mapa para ser habitada, em contraste com a estrada, a sua abertura sem paredes nem fim, o destino incerto que coloca, para além do horizonte, para o caminhante, o percurso desconhecido requerendo algum mapa para quem, ancorado no saber, o exige.

A sala talvez apertada, é possível imaginá-la assim por um lapso, pois no poema nela se apertam mãos, “o conhecido ali naquela sala apertando”, ao que o verso seguinte completa, em *enjambement*, “mãos”. Ainda mais se não se esquece que a sala é apenas imaginada pelo forasteiro, compondo a segunda cena da narrativa, na qual, sonolento, provavelmente cansado, provavelmente no fim do dia, o forasteiro, tendo interrompido a caminhada ou chegado ao seu destino, lembra do conhecido deixado para trás. A segunda cena é, digamos assim, toda do forasteiro, ele roubou a cena ao ter voado sobre

o rasgo da estrada, pulando no abismo, embora a narrativa não tivesse se interrompido nesse momento heroico. O herói ri. Assiste-se antes a uma comédia, o drama fica por conta do conhecido – e ainda assim ele não parece duvidar de si embora estivesse carregado de dúvidas diante do mapa – e o traço épico é liricamente desenhado no voo do forasteiro. Ao final da narrativa, a imaginação cômica do herói nos revela o sentido de sua aventura, também ele ambíguo, incerto, pouco confiável, pois se trata dos sentidos imaginados pelo próprio forasteiro sob a perspectiva do conhecido. Ousadia, pretensão ou ultraje.

De qualquer maneira, o poema narrativo parece nos colocar diante de uma estranha fábula, cujo sentido alegórico não é revelado pelo narrador, mas imaginado pelo seu protagonista. Estranha também porque, por o sentido alegórico não se dar em momento algum como uma verdade da narrativa, é possível não ler o poema como fábula, lendo o forasteiro como forasteiro, o conhecido como conhecido, a estrada como estrada, sem fazer correspondê-los a outros sentidos que organizariam o texto como uma lição de vida. Ambigualmente uma fábula, o saber que ela coloca não pode ser separado do sorriso do herói ao imaginar através do outro os sentidos de seu voo. Um saber do qual se ri porque, mesmo que seja um saber, ele é muito duvidoso. O voo do forasteiro não foi, para o forasteiro, ousadia nem pretensão, pois para o forasteiro a estrada não era um mapa rasgado a ser ultrajado. Por isso os sentidos atribuídos ao seu voo funcionam como um contrassaber, ou melhor, como aquilo que não se deve saber se se quiser seguir em frente na estrada para a qual não há mapa. É preciso, no entanto, considerar as fábulas como o exercício de um mistério, pois é apenas por um preconceito com a infância ou a pedagogia que se costuma compreendê-las como o abandono da imaginação em nome do saber. Como se aquele saber pudesse ser separado

da narrativa que o precedeu, e como se qualquer narrativa que não seja uma fábula não se produzisse com os – e também para além dos – saberes que ela convoca.

Pelo menos uma das fontes das fábulas ocidentais foi rastreada por Leonardo Fróes no ensaio que faz suceder os recontos de narrativas do Oriente, publicados em 2003, com o título *Contos Orientais: Baseados em fontes da Antiga Ásia*. Além de, logo na primeira frase do ensaio, designar o caráter originariamente popular do gênero, e por isso de feição anônima e coletiva (“nascidos diretamente do povo” [FRÓES, 2003, p. 181]), também valoriza a força de coesão cultural que as narrativas em sânscrito do *Pancatantra*, fonte das fábulas, proporcionaram ao se espalharem para o Tibete, a Mongólia, a China, dando forma cultural à Antiga Ásia, sendo posteriormente traduzidas e recriadas para o persa, o grego e o latim, até se fixarem na Europa. O caráter popular ainda se indicia por uma circunstância ocidental, já que Esopo, o autor das versões das mais antigas fábulas não orientais, teria sido escravo de um filósofo, Xanto, antes de narrar suas fábulas. A vida de Esopo guarda pontos comuns com a questão da fábula na obra de Fróes, ou até mesmo com a poesia de Fróes. É o caso de lembrar a feiura, a mudez, a pele escura, o estrabismo, como o que marginaliza Esopo à beleza nas descrições que dele se fizeram. A sua inaptidão ao trabalho na cidade, o que, ainda como escravo de Xanto, fez o seu senhor enviá-lo ao campo. O sujeito marginal do campo, por presente ao ter orientado, segundo uma versão, uma sacerdotisa de Ísis a chegar até a cidade, ganha voz e o dom da palavra justa, a se realizar através das fábulas (DUARTE & IPIRANGA JÚNIOR, 2014). O sujeito marginal do campo como a voz narrativa justa ecoa na obra de Fróes.

Gênero forasteiro, as fábulas foram ainda empurradas na modernidade para o imaginário da infância, onde permanecem associadas à educação moral nas escolas. Anônimas, orientais e infantis, as fábulas trilharam já um longo percurso andarilho, ao

cabo do qual lhes foi confiado um posto menor entre as formas literárias, lateral à série canonizada – embora sejam fonte constante para poemas ou narrativas.

As referências à literatura ou à cultura orientais são recorrentes nos poemas de Leonardo Fróes, além da publicação dos seus *Contos orientais* e do ensaio “A poesia como arte gestual”, que prefacia os *Poemas clássicos chineses* traduzidos por Sérgio Capparelli e Sun Yuqi (L&PM, 2012). Os poemas de mais evidente presença das culturas orientais são: “*Sataka* de Bhartrihari (Índia, c. A.D. 650)” (*Assim/Missa*, 1986), a série “História oriental da loucura”, composta pelos poemas “Maluco no telhado (Baseado em Kikuchi Kan, Japão, 1888-1948)”, “Maluco na igreja (Baseado em Mohammed Farid-al-Din, Pérsia, c.1150-1220)”, “Maluco cantando nas montanhas (Baseado em Po Chü-i, China, A.D. 772-846)” (*Argumentos invisíveis*, 1995), “Sobre um tema de Confúcio”, a série “Derivações”, composta pelos poemas “Derivação de Lu-Yu (China, 1125-1210)”, “Derivação de Ma Chih-Yuan (China, séc. XIII)”, “Derivação de Wang-Wei (China, 701-761)”, “Derivação de Li P’o (China, 701-761)” e “Ao ler no mundo flutuante” (*Chinês com sono*, 2005, livro cujo próprio título, embora uma referência a poema de Drummond, destaca um sentido oriental). Se a relação entre fábula e cultura oriental (no sentido impreciso mesmo da designação) se justifica, então não deve ser também de menor importância lembrar que Leonardo Fróes é tradutor das fábulas de La Fontaine para o português (*Fábulas selecionadas*, Cosac Naify, 2013). O tema da cultura oriental e o de sua relação com as fábulas por si só pede um estudo na obra de Fróes.

Mas nem era preciso recorrer a outro livro de Leonardo Fróes pois aquele em que “Modalidade clássica de pulo no abismo” foi publicado, em 1995, já se intitula *Argumentos invisíveis*, como se os seus poemas fossem eles formas argumentativas estranhas ao poema. Visíveis são os poemas, invisíveis seus argumentos. Como na

fábula: visível a narrativa, invisível seu ensinamento. Na apresentação do livro, a cargo do poeta Ivan Junqueira (1934-2014), logo se lê que alguns poemas, “sobretudo os que foram escritos em prosa”, inauguram um gênero na poesia brasileira que ele nomeou “poesia em fábula” (apud FRÓES, 1995, p. 8). Título também da apresentação, a fórmula “poesia em fábula” parece contemplar o poema do forasteiro, o qual, ao se abster de elementos circunstanciais do cotidiano, organiza uma narrativa em “ambiência esfíngica” (apud FRÓES, 1995, p. 8). O caráter fabular do poema, a confiar no crivo do outro poeta ou numa sugestão do título do livro, ou ainda nos recontos de narrativas asiáticas, aparece como um traço mobilizador da obra de Leonardo Fróes, apontando para uma relação da linguagem com o mundo sapiencial e indireta. O humor constante no poema narrativo, desde o título ao desfecho, indica certo gozo da separação entre o poema e o que ele nomeia, desdramatizando a forma do poema à procura do mundo. A fábula, aqui, mobiliza o poema narrativamente como uma desdramatização do divórcio entre a palavra e o mundo, ou o signo e o referente, divórcio que, em alguma medida, movimentou as formas da poesia moderna identificadas com as vanguardas. Ao que tudo indica, não se trata de rumar na contramão desse divórcio, já que o riso do herói é que atribui ludicamente o sentido de seu feito, gozando a ignorância quanto ao sentido do abandono do mapa rasgado.

Por isso tudo também não é à toa que o poema pode remeter algum leitor a um *koan*, narrativa sapiencial zen-budista de caráter enigmático. Ou mesmo que referências a narrativas análogas sobre andarilhos que seguem seu percurso despreocupados com os riscos do caminho sejam suscitadas à memória do leitor. Para a sua melhor saúde, seria possível, por exemplo, recorrer a Sigmund Freud e recordar a passagem de um texto de 1913 em que aconselha psicanalistas quanto à abordagem do tempo no começo da

terapia do paciente. Angustiados com a duração que o tratamento pode assumir, os pacientes precisariam ouvir, como resposta, uma fábula:

Uma pergunta incômoda para o médico, que o doente lhe dirige logo no começo, é: “Quanto tempo vai durar o tratamento? Quanto tempo o senhor precisa para me livrar de meu sofrimento?”. Tendo proposto uma experiência de algumas semanas, escapamos de uma resposta direta a essa pergunta, ao prometer que depois do período experimental poderemos dar uma notícia mais segura. Respondemos quase como Esopo na fábula, quando o andarilho pergunta pela extensão do caminho e ouve a exortação: “Anda!”, que é explicada com a justificativa de que é preciso antes conhecer o passo do andarilho, para poder calcular a duração de sua viagem. Esse expediente nos ajuda nas primeiras dificuldades, mas a comparação não é boa, pois o neurótico pode mudar seu andamento com facilidade, e fazer progressos muito lentos às vezes. A pergunta sobre a duração do tratamento é quase impossível de responder, na verdade. (FREUD, p. 170-171)

Essa, ao que parece, é uma passagem da vida de Esopo, não sendo uma fábula de Esopo mas sendo o Esopo em fábula, o autor de fábulas sendo ele próprio personagem de fábulas que narram sua vida, e a fábula aí realiza sua vocação ambígua de fingir a realidade com a revelação de um mistério. Quando o andarilho pergunta pela extensão do caminho, Esopo lhe incentiva a seguir caminhando, apenas caminhando é possível saber ou supor a duração da caminhada. Perguntar pela duração da caminhada é desistir de caminhar, assim como perguntar pela duração do tratamento é recusá-lo. Para o paciente, perguntar pela duração do tratamento é fazer o psicanalista de mapa, ao passo que o psicanalista convida o paciente a ser como um forasteiro, deixar de ler mapas para seguir andando. Na verdade Freud não recomenda que se responda ao paciente com uma fábula, mas quase como uma fábula, pois talvez responder com uma fábula deslocaria o psicanalista para um lugar como o de um forasteiro, porque, sendo em alguma medida um médico, enunciaria, como um ancião, uma narrativa sapiencial em lugar de receitar remédios para a cura. O doente não sabe se curar, e por isso procura o médico. Narrar a cura numa fábula seria recusar ao paciente o remédio para a cura, cabendo ao doente curar-se por si mesmo a partir da fábula. Pelo visto, o saber da fábula é indireto, não se

transmite como saber apartado da narrativa, em pílulas. Não fosse assim, não haveria restrição, nesse texto, em receitar fábulas aos pacientes em análise.

Outra enigmática e moderna recomendação para seguir caminho sem mapas está na conhecida cena de *Alice's adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, na qual Alice, tendo encontrado, no meio de uma caminhada, o Gato de Cheshire, lhe pede orientação para seguir caminho numa encruzilhada. Novamente – e diferentemente do poema de Fróes, em que o forasteiro é, como numa lição zen, silencioso – a resposta de quem supostamente conhece o caminho é um convite ao desconhecido. Na tradução de Sebastião Uchoa Leite:

- Gatinho de Cheshire – começou a dizer timidamente, sem ter certeza se ele gostaria de ser tratado assim: mas ele apenas abriu um pouco mais o sorriso. “Ótimo, parece que gostou”, pensou ela, e prosseguiu: – Podia me dizer, por favor, qual é o caminho para sair daqui?
  - Isso depende muito do lugar para onde você quer ir – disse o Gato.
  - Não me importa muito onde... – disse Alice.
  - Nesse caso não importa por onde você vá – disse o Gato.
  - ...contanto que eu chegue a algum lugar – acrescentou Alice como explicação.
  - É claro que isso acontecerá – disse o Gato – desde que você ande durante algum tempo.
- (CARROLL, 1982, p. 74)

É preciso andar durante algum tempo, fazer durar o tempo, indefinidamente durando algum tempo qualquer, para chegar a algum lugar. Como se um lugar qualquer acontecesse depois de o tempo durar, não distinguindo entre distância no espaço e distância no tempo. A resposta do Gato, indiferente à direção de Alice, é a de quem convida a percorrer a estrada como se ela não colocasse resistência aos percursos. Todo caminho possível é um caminho possível. Aparecendo constantemente no alto, sobre uma árvore ou no céu, o Gato de Cheshire propõe seguir um caminho ou outro caminho, uma fala divinatória, vinda do alto, em que se retira o sentido de condução espiritual e lança Alice à perdição entre os caminhos. Desaparecendo constantemente, o Gato repetidamente se retira para fora do caminho de Alice, não sendo nem companhia nem



empecilho para ela seguir em frente seja por qual direção. Nem ao lado nem à frente mas no alto, o Gato pode estar em qualquer lugar, pois aparece de repente, e seu deslocamento pelo espaço parece mágico. “Em sua essência, o gato é aquele que se retira, se desvia” (DELEUZE, 1974, p. 242), ausentando-se do caminho e convidando ao desvio como o único caminho possível, pois não há caminho acertado. Na estrada só há desvios, mesmo que a linha do caminho seja reta. A encruzilhada conduziria Alice, segundo o seu guia, ou rumo à casa do Chapeleiro, ou rumo à casa da Lebre de Março. Entre o homem e o animal, entre quem faz os chapéus para as cabeças – ou faz a cabeça das pessoas – e o que vive em vegetação rasteira – ou buracos rasos –, os caminhos de Alice requerem “escolher entre a profundidade e a altura” (DELEUZE, 1974, p. 242). E ainda que tenha seguido na direção da casa da Lebre, lá chegando encontra a Lebre tomando chá com o Chapeleiro, o que de qualquer maneira indica que qualquer caminho tomado conduziria a qualquer destino, pois ambos os destinos estavam ao fim de cada um dos caminhos. Apenas se Alice tivesse permanecido em dúvida, não teria seguido caminho e, assim, chegado a nenhum dos destinos.

De volta ao poema de Fróes – e, depois, à sua poesia – o voo alçado no meio do poema pelo forasteiro o identifica à altura, num primeiro momento, embora ao final o conhecido, imaginado pelo forasteiro, se espante por este ter voado sem medir a distância, identificando-o à profundidade. Também o caminho do forasteiro é duplo, pois ele anda e voa, segue em frente e sobe, vai para as alturas e ao fundo da estrada. Só que dessa vez não há dois caminhos, há a estrada como caminho sem mapa, o mapa rasgado como a estrada sem mais caminho, o conhecido como falante sem caminho, e o forasteiro como caminhante silencioso. Os dois caminhos, se houver, são cada um dos personagens. Para o forasteiro, seguir caminho é voar e afundar na estrada, voar ao fundo, para baixo, com “asas elevadas à segunda potência”, na cesura da estrada – para

lembrar as imagens de Agamben. A escolha de Alice é o caminho do forasteiro. E a expressão que designa a solução do forasteiro, foi voando, sucede um sinal de pontuação intermediário, em sua pausa, entre o ponto e a vírgula, pausa mais longa que a vírgula sem, no entanto, interromper a frase, como o ponto, e anunciadora da solução: voar. É o único momento do poema em que os dois pontos são utilizados, ainda figurando uma pontuação, na sua configuração gráfica de um ponto sobre outro, intervalar, vazada, esburacada. Imprimindo uma cesura ao verso, num poema em que a cesura e o *enjambement* são mais a regra do que a exceção aos versos, os dois pontos indiciam o duplo caminho que o voo figura para o forasteiro sobre o buraco do mapa. Se aquilo que historicamente são figuras do verso (o *enjambement* e a cesura) porque são exceção na linguagem, e nesse poema são a regra, então a figura do sentido (“foi voando”) pede a leitura não figurada, a literalidade paradoxal do voo de quem caminha no rasgo do mapa, sem conceder, à leitura do poema, licença ao uso da linguagem. Afirmar a licenciosidade poética nesse verso, fixando-se hipnoticamente na literalidade paradoxal do voo, acaba por reconhecer o forasteiro como a instância que atravessa inteira a cesura do verso, e a da estrada que, no mapa e no imaginário do conhecido, havia se rasgado. O forasteiro arrasta com a sua solução os sentidos de formação subjetiva do baixo e do alto, que subjazem a leitura de Deleuze da cena de Alice, que, tendo caído no buraco no início da narrativa, lidando com a maleabilidade do seu corpo crescendo ou diminuindo através da comida, como quem forma a percepção dos excrementos se produzindo no corpo e alterando-o, encontra no gato a forma ambígua e “boa” (DELEUZE, 1974, p. 242) de quem está no alto, evanesce, e convida à escolha entre altura e profundidade – mesmo que essa escolha não pudesse ser feita entre os caminhos. O forasteiro segue caminho já sabendo não haver escolha a se fazer, e segue transpondo o buraco, do mapa e do verso. Se a cesura desacelera ou interrompe

provisoriamente o fluxo da voz poética no meio de um verso, e, ao fazê-lo, revela a instância tensionadora da voz do poeta – o pensamento –, se ela é como que um intervalo, ou ainda pelo menos remete a um possível buraco ou rasgo no ritmo do verso, então o forasteiro, seguindo em frente voando transpondo o buraco, é como que, atravessando a cesura e o pensamento, o que continua, no poema, para além do ritmo do verso, da voz poética.

Na definição elaborada por Agamben: “O elemento que faz parar o lance métrico da voz, a cesura do verso, é, para o poeta, o pensamento” (AGAMBEN, 1999, p. 35). *Estâncias*, o livro de Agamben, em sua leitura da cisão entre a palavra inspirada e a palavra pensada na cultura ocidental, não deixa de ser um livro sobre o *enjambement*, embora não trate dessa figura, ou mesmo um livro inteiramente dedicado a pensar a ideia da prosa, conceito que veio a intitular um livro posterior do filósofo. Entre os textos de Giorgio Agamben dedicados a pensar os institutos do poema, “Ideia da prosa” ocupa lugar decisivo, sobretudo ao reivindicar a “versura” como “o cerne do verso” (AGAMBEN, 1999, p. 33), sendo ao mesmo tempo a figura ausente dos tratados de métrica. Sendo o *enjambement* uma figura que explicita a disjunção entre a série métrica do verso e a sua sequência sintática (a cesura é outra dessas figuras, o oposto simétrico do *enjambement*), já que, terminado o verso, a sequência sintática pede termo no verso seguinte, então uma ambiguidade se manifesta no fim do verso, explicitamente manifesta quando nele acontece um *enjambement*. Com o fim do verso em *enjambement*, a sequência sintática pede que se siga em frente, como numa prosa, mas falta a linha, o verso não continuou, e o olho retorna à margem esquerda da página, no sentido contrário ao da prosa, lendo por um lapso a entrelinha em branco dos versos, uma antiprosa. Esse momento é a versura, “um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas” (AGAMBEN, 1999, p. 33), como, a seguir a

sugestão do Gato, Alice na encruzilhada, ou como, a voar andando depois do fim do mapa, o forasteiro.

A hesitação entre o sentido e o som no poema, herança reivindicada por Agamben para o pensamento, resulta de uma perturbação no andamento do poema. Só o forasteiro não se perturbou. Paul Valéry, formulador dessa imagem hesitante do poema, pensou nos termos de um caminhante a distinção entre a poesia e a prosa, e talvez ele não conhecesse o forasteiro do poema de Fróes e certamente não terá lido as observações que, em alguma medida, Agamben faz a partir e em tensão com o seu texto de 1939, “Poesia e pensamento abstrato”:

O andar, como a prosa, visa um abjeto preciso. É um ato dirigido para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmo-nos. São circunstâncias pontuais, como a necessidade de um objeto, o impulso de meu desejo, o estado de um corpo, de minha visão, do terreno etc. que ordenam ao andar seu comportamento, prescrevem-lhe sua direção, sua velocidade, e dão-lhe um *prazo limitado*. Todas as características do andar são deduzidas dessas condições instantâneas que se combinam *singularmente* todas as vezes. Não existem deslocamentos através do andar que não sejam adaptações especiais, mas abolidas e como que absorvidas todas as vezes pela realização do ato, pelo objetivo atingido. A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmos. Não vão a parte alguma. Se buscam um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio. (VALÉRY, 1999, p. 204)

As imagens, do andar e da dança, se opõem na argumentação, embora se possa questionar se as “circunstâncias pontuais” não se colocam, também elas, para a dança, e não terá sido outra coisa o trabalho de Pina Bausch, ou quaisquer outros para os quais o palco liso e horizontal sem obstáculos não constitui o espaço próprio e puro para o acontecimento da dança como finalidade sem fim. A poesia rumo à prosa é a poesia rumo ao andar. Não para Valéry, que, no entanto, nos ensina que, para o andarilho, andar é uma forma da dança. A força que move andar é dançar. Somente assim é possível seguir transpondo o buraco do mapa. Pois aquilo que no trecho do andar e da

dança é pura separação, divórcio, entre uma e outra, logo mais à frente, a junção, as núpcias entre o som e o sentido são celebradas na dança do poema, é preciso separar a poesia da prosa para celebrar, na poesia, o casamento que nela acontece, como se o celibato tivesse sido necessário à celebração.<sup>8</sup> Entre o mapa e o forasteiro não há semelhante celebração. Embora a cesura manifesta no verso em que o forasteiro voa seja representativa do seu voo sobre o buraco ou do seu pulo no abismo, não fosse o forasteiro a instância para além da cesura e, sendo uma figura do pensamento a cesura, não fosse o forasteiro uma figura da prosa cuja ideia o verso grafa, não estaria exatamente claro que a modalidade clássica no poema significasse um pulo, uma transposição, um voo para além do rasgo, do abismo, da cesura, do pensamento. Mesmo sabendo que o andar e a dança estão opostos por um artifício que desconsidera o andar sem rumo do andarilho, ainda assim o andarilho é uma terceira via entre o corpo prosaico nas ruas da cidade, que anda com pressa para chegar na hora ou atrasado a um compromisso, e o corpo sem fim nos palcos da cidade, que dança com calma os movimentos previamente ensaiados e compostos sem compromisso. A distinção entre espaço de arte e seu exterior é implícita no trecho de Paul Valéry. O corpo sem fim e prosaico do andarilho aparece no meio da multidão, entre desconhecidos, como o homem imaginado por Edgar Allan Poe em 1840 (“The man of the crowd”). Diante dele, hesitamos, por não saber-lhe o sentido, ou melhor, o destino. Hesitamos entre o sentido de sua caminhada e o som sem fim que seus passos não cansam de fazer. Manter-se na hesitação com a dúvida quanto à instituição que organiza a hesitação: a estranha instituição, literatura, ou poesia – tanto faz aqui – cujo acontecimento é a sua

---

<sup>8</sup> “Assim, entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância, de valor e de poder que não existe na prosa; que se opõe à lei da prosa – que decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem” (VALÉRY, 1999, p. 205).

crise é uma figura para o forasteiro. Assim como para o andarilho, a quem só interessa o caminho que vem.

Entre a poesia e a prosa, a hesitação se prolonga caso o voo do forasteiro seja lido em sua literalidade como um elemento perturbador da representação do poema. A distinção clara entre o discurso verossímil e o discurso inverossímil justifica a concessão de uma licença à voz poética para a produção de figuras de linguagem que põem em estado de exceção os sentidos do texto. Ou melhor, produz a legalidade desse estado de exceção semântica e formal do texto. Na defesa de uma experiência de leitura perturbadora, a partir de textos que, eles próprios, convidam a uma tal leitura, a categoria do fantástico, no limiar entre traço narrativo e efeito de recepção, conjuga a imagem da hesitação entre possível e impossível que as narrativas assim categorizadas provocam. É um termo análogo o que aparece no texto de Tzvetan Todorov dedicado a pensar a questão, quando, numa primeira definição da categoria, aponta como o primeiro traço de um texto fantástico obrigar o leitor “a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural” da narrativa (TODOROV, 2010, p. 39). Interessa defender a autonomia ficcional do texto não contrariamente ao teor de realidade da realidade, distinguindo-se entre ficção e realidade, e sim afirmativamente em relação à desrealização da realidade. A autonomia do texto ficcional em relação à realidade, que o fantástico evidencia em sua estrutura, provocaria, ao menos durante a ficção, a dúvida quanto ao teor de verossimilhança do texto ficcional e, em consequência, quanto ao teor de realidade da realidade. Se, no texto, não é possível decidir, a partir de um acontecimento que não é sobrenatural, a explicação desse acontecimento, então, quanto à realidade, repleta de acontecimentos cujas explicações são múltiplas ou cientificamente precárias, pode-se assumir uma sua dimensão ficcional – a precariedade do conhecimento é, em certa medida, o valor científico dele, sabendo-

se provisório à mercê dos avanços tecnológicos dos instrumentos de observação, ou da produção teórica a partir de experimentos contestatórios das teorias atuais. Todorov procura defender o fantástico daquilo que considera perigos, sendo um deles a alegoria.

O discurso ameaçador nos argumentos de Todorov não foi, portanto, inaugurado pelo seu libelo *A literatura em perigo* (*La littérature en péril*, 2007). Já em 1970, inicia o capítulo “A poesia e a alegoria”, da sua Introdução à literatura fantástica, assim: “Vimos os perigos que rondam o fantástico em um primeiro nível, aquele em que o leitor implícito julga acontecimentos narrados identificando-se com a personagem. Esses perigos são simétricos e inversos: ou o leitor admite que esses acontecimentos na aparência sobrenaturais podem receber uma explicação racional, e passa-se então do fantástico ao estranho; ou então admite sua existência como tais, e encontramos-nos então no maravilhoso. / Mas os perigos que corre o fantástico não param aí” (TODOROV, 2010, p. 65-66). E passa a considerar a poesia e a alegoria como perigos à compreensão do fantástico. A poesia, aliás, é compreendida como obstáculo pois recusa qualquer teor de representação, considerando o texto “pura combinação semântica” (TODOROV, 2010, p. 68). Talvez Valéry concordasse.

O texto alegórico, por comportar dois sentidos diferentes para as mesmas palavras do texto, separando-os claramente entre duas leituras, a literal e a alegórica, suspende a hesitação requerida pelo texto fantástico. A fábula, ainda segundo Todorov, é um texto alegórico por excelência, pois nela o sentido literal das palavras tende a desaparecer em prol de um sentido alegórico que põe em termos morais ou éticos os acontecimentos narrativos. Assim, a fábula não comporta a hesitação na ambiguidade, a não ser por uma subversão da leitura. Pois haveria uma diferença entre o leitor implícito da fábula, a quem se endereça a lição moral que lhe dá termo, e o leitor “real” e “contemporâneo” (TODOROV, 2010, p. 73), que descobre outros sentidos alegóricos

para além daquele implícito, com o qual não se preocupa. A fábula, então, não só não pode ser compreendida como um texto fantástico, como também considerar como fábula um texto fantástico é um risco à leitura. Por outro lado, a recepção da fábula pode se dar sob hesitação, cabendo ao leitor produzir sentidos não implícitos no texto. Novamente nos encontramos em terreno com fronteiras demarcadas entre quem dança e quem caminha, entre o leitor real e o leitor implícito, em nome da autonomia do texto fantástico.

De qualquer maneira, é a uma categoria da prosa, o fantástico, em defesa da qual a poesia é recusada, no ensaio de Todorov, que o poema de Leonardo Fróes aponta. O seu aspecto de fábula, discriminado não apenas no prefácio de Ivan Junqueira, mas apontado desde o título do livro – *Argumentos invisíveis* –, é ainda sugerido pela tipologia dos personagens, pela brevidade narrativa, e pelos sentidos imaginados por um dos personagens para a solução dada ao problema. O traço fantástico reside especificamente sobre a solução do problema, que, no entanto, poderia ser lida como uma figura de linguagem, embora não seja claro o seu sentido. A constância de figuras do verso como a cesura e o *enjambement*, além de conferirem, a princípio, uma dicção prosaica ao poema, pois não são, sendo figuras, exceção nos versos, manifestam as disjunções entre a sequência métrica e a sequência sintática dos versos, dando a ver as desacelerações ou interrupções que o pensamento imprime à voz no poema, conforme a leitura de Giorgio Agamben. O fato de a solução do forasteiro aparecer logo após uma cesura singular no texto, com os dois pontos marcando-a, não parece distante da discussão em torno da categoria do fantástico, pois em ambos os casos está em jogo o sentido das ambiguidades ou da instabilidade da língua.





## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 73-80.

AGAMBEN, Giorgio. “Beleza cadente”. Tradução de Luiz Guilherme Barbosa. Revista *Sopro: panfleto político-cultural* [online]. n. 95. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013, setembro de 2013. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/belezacadente.html>. Acesso em 10/8/2016.

AGAMBEN, Giorgio. “Programa para uma revista”. *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 159-170.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-1962: De Alguma poesia a Lição de coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa: em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ANTELO, Raúl. *Algaravias: discursos de nação*. 2. ed. rev. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 181-190.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Augusto de. *VIVA VAIA: poesia (1949-1979)*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. plano-piloto para poesia concreta. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

- CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 1997.
- CANDIDO, Antonio. “A literatura brasileira em 1972”. *Arte em revista*. São Paulo: ano 1, n. 1, jan.-mar. 1979.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- CICERO, Antonio. Poesia e paisagens urbanas. *Finalidades sem fim: Ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34 1997. p. 11-16.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Cláudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- DERRIDA, Jacques. “Força e significação”. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 1-42.
- DUARTE, Adriane da Silva; IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. As resenhas G e W da *Vida de Esopo. Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Belo Horizonte, v. 27, n. 2, 2014. p. 293-316.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “O espaço medido”. In: *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp 2013. p. 91-130.
- FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRÓES, Leonardo. *anjo tigrado*. Petrópolis: edição do autor 1975.
- FRÓES, Leonardo. *Argumentos invisíveis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- FRÓES, Leonardo. *Assim*. Petrópolis: Xanadu 1986.

- FRÓES, Leonardo. *Esqueci de avisar que estou vivo*. Rio de Janeiro: Artenova; Brasília: INL, 1973.
- FRÓES, Leonardo. *Sibilitz*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra 1981.
- FRÓES, Leonardo. *Vertigens: Obra Reunida (1968-1998)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma à força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In: *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Coordenação da tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1968. p. 47-100.
- MACHADO, Antonio. *Poesia*. Organização de Jorge Campos. 6. ed. Madri: Alianza Editorial, 1983.
- NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e filosofia*. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.
- NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: Uma espécie de origem. In: *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 182. Publicado no catálogo *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro de Arte Hélio Oiticica e Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro de 1999. Disponível em: [http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=37](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=37) Acesso em: 27 de maio de 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.
- SANTIAGO, Silvano. “Reunião de Eucanaã valoriza ‘sobras’ de Vinicius”. *Folha de S. Paulo*. 3 jan 2009. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0301200920.htm>, acesso em 18 de janeiro de 2017.
- SANTIAGO, Silvano. “Anatomia da formação”. *Folha de S. Paulo*. 8 set 2014. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/184397-anatomia-da-formacao.shtml>, acesso em 6 de outubro de 2015.
- SANTIAGO, Silvano. “Formação e inserção”. *Estadão Cultura*. 26 mai 2012. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,formacao-e-insercao-imp-,878251>, acesso em 6 de outubro de 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. *Inimigo Rumor*, n. 20, p. 28-63, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1: A POESIA ANTES OU DEPOIS DO HOMEM: *TRILHA*, DE LEONARDO FRÓES<sup>9</sup>

A fotografia de uma folha verde, algo transparente, na capa de *Trilha*, de Leonardo Fróes, chama o leitor a folhear um livro em cujos veios ele poderá se perder. A não ser que reconheça em si, à leitura, que “[n]o interior do pensamento há um rio / que se afunila ramificando-se em veias / para irrigar os corpos transitórios”. São corpos assim, em trânsito, que os poemas são, solicitam e produzem, poemas que podem ter sido “baseados” em textos do japonês Kikuchi Kan ou do chinês Po Chü-i, ou que podem ter sido traduzidos do inglês William Cowper. Seja do século XIX, VIII ou XVIII, seja ainda a partir de um tema de Confúcio, os textos que atravessam os poemas de Fróes apenas o fazem quando o tradutor não se acha “enquanto solidez”: como chuva, como vento, como insetos que invadem tudo em volta e suspendem a solidez de tudo em volta, textos alheios participam de operação não tradutória, mas transitória.

Algo como os poemas que, nesta antologia pessoal, são organizados num ziguezague cronológico, entre 1968 e 2015 – uma narrativa se desenha, tênue, organizando os poemas de acordo com os temas da obra. Tensão cronológica que se aguça, por exemplo, nas páginas 26 e 27, nas quais um poema de 1995, “Maluco cantando nas montanhas”, baseado em texto chinês do século VIII ou IX (onde se fica sabendo do poeta que, banido, foi viver nas montanhas, “aonde os homens não vêm”), precede um poema de 1981, “Deposição do chefe de uma personalidade” (onde o chefe,

---

<sup>9</sup> Publicado em junho de 2015 na décima terceira edição da revista do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Disponível em: <http://www.forumdeliteratura.com.br/resenhas/resenhas-13-edicao/235-a-poesia-antes-ou-depois-do-homem-2>. Acesso em agosto de 2016.

que não admite “de saída / que ele está num beco / chuvoso”, usa sua “tesoura mágica / pra cortar o umbigo / das representações” e fracassa). Entre o poeta e o chefe de uma personalidade, como entre deus e um animal (como, “estando em terra”, se pôr “num estado de brisa”), as diferenças, tensas, narram um sujeito que, salvo do dilúvio, flutua “como onda inconstante na correnteza”.

É de uma tal “experimentação existencial” que fala o poeta e editor do livro, Sérgio Cohn, na introdução. Marca não somente de Leonardo Fróes, como também de poetas como Roberto Piva e Torquato Neto, entre outros, cujas vozes complicam a narrativa da poesia brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Poetas que pareceram adiantar aquela “retração” ao debate público, às polêmicas, ao tom de vanguarda que, segundo Marcos Siscar, caracterizou uma vertente da poesia brasileira, a exemplo de Manoel de Barros, a partir da década de 1980. Mais único entre todos, a poesia de Leonardo Fróes ainda teria, para Ricardo Domeneck, uma espécie de recado aos leitores de poesia: “Quem sabe seu trabalho ajude a levar tanto nossa crítica como nossa historiografia literárias a uma atenção voltada ao trabalho individual de cada poeta.”

Talvez, então, a poesia de Fróes diga algo sobre a experiência democrática. Ou, antes, a produção de comunidades, como a dos seus leitores, que formam uma “rede subterrânea” de admiração silenciosa, segundo um dos leitores apaixonados, Alberto Pucheu. Ou ainda como num dos poucos poemas inéditos incluídos em Trilha, aquele que começa por afirmar que “[n]o fundo, ninguém conhece / ninguém. A não ser por alto”. Narrando as trocas de olhares entre desconhecidos pelas ruas, atento sempre ao lugar-comum da língua e ao lugar comum na linguagem, o poeta flagra o momento quando, aglutinados pela emoção de viver, para dois desconhecidos “a presença da espécie rarefaz-se”.



Em Baudelaire, diante da passante, o instante apenas passa (“Une femme passe”) e foge (“j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais”), pois é o homem, ainda que arauto do Mal, aquele que fala, contra-lírico na modernidade. Algo de distinto acontece no poema de Fróes, onde o ser humano, ao contrário de si mesmo, abandona sua substância – e a expressão que o nomeia, “ser humano”, a sua noção semântica – e, rarefeito, lírico, é como um animal na cidade: “Ninguém porém entrega a senha do mistério / que é humano ser um só na multidão”. Os dois alexandrinos que encerram o poema em versos livres “A lagoa dos olhares” testemunham, com simplicidade e acuidade, algo de uma experiência pós-humana (ou ante-humana), algo de uma visada antropológica do homem da multidão, algo, enfim, dos efeitos líricos que o poeta, o “maluco nas montanhas”, tem a produzir quando não desvia o olhar do outro.

As folhas de *Trilha* parecem representar para nós o sentido de uma sobrevivência lírica – na cidade, nos arquivos, na floresta. Sem agonia, a poesia de Fróes desenha para si um lugar, como a floresta, os arquivos, a cidade, aberto aos caminhos imprevistos e não controlados pelo tempo acumulado, pois o vento, quando chega, a chuva, quando chega, os insetos, quando chegam, mostram que “[n]ão há sentido definido formado de maneira nenhuma. Não são montanhas as montanhas, nem os peixes são peixes, ou só isso.” A poesia, que é outra coisa, é também um aprendizado político com a lírica, o sujeito fora de si, na multidão.

## ANEXO 2: O CANTO DO OLHO: NOTA EM 2016 PARA DOIS LIVROS DE 2015<sup>10</sup>

Aquilo que foi lido (por pele, pensamento, olho, escuta, olfato, língua, esquecimento) produz talvez espaço, uma paisagem, para quem leia. Espaço, por exemplo, terapêutico. Como os que lemos (cômodos vazios cheios de cores) em telas de Emygdio de Barros (1895-1986), pintor do Engenho de Dentro. Representam salas, janelas e corredores pintados no Centro Psiquiátrico Nacional. Também flores e gatos, os jardins pintados no Hospital. De azul a azul de alto a baixo, a tela de 1973<sup>11</sup> passeia pelas folhas de uma árvore que, entre constituir e fragmentar o espaço, aproxima-se de uma pessoa sentada de costas num banco de cimento, próximo à raiz, no chão tingido também com a matéria luminosa do sol. Próximo às “raízes da estrutura psíquica”: num dos textos dedicados às telas do pintor, Mário Pedrosa assim formula a perturbação de uma tela como as de Emygdio que pesquisam “um novo modo de sentir”.<sup>12</sup> Trocar olhares com a paisagem em volta, ainda que paisagem mínima ou mínimo olhar, e colori-la, ou melhor, conferir paisagem à cor, estar em dúvida entre a cor e a paisagem e, assim, desenhar uma linha que se torne fundo, ora volte a ser contorno – a tenuidade

---

<sup>10</sup> Publicado em janeiro de 2016 no blog do coletivo de poesia Oficina Experimental de Poesia. Disponível em: <https://oficinaexperimentaldepoesia.wordpress.com/2016/05/24/critica-o-canto-do-olho/>. Acesso em setembro de 2016.

<sup>11</sup> Tela reproduzida no site Educativo Instituto Moreira Salles. Óleo sobre tela, 19.10.1973, 55,5 x 36,5cm. Fonte: [https://educativoims.files.wordpress.com/2012/07/emygdior\\_02426.jpg](https://educativoims.files.wordpress.com/2012/07/emygdior_02426.jpg), acesso em 7 de janeiro de 2016.

<sup>12</sup> “O caso Emigdio de Barros”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 25/8/1951. Reproduzido em: ESPADA, Heloisa; NAVES, Rodrigo (orgs.). *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

dessa pintura parece que surgiu de esse pintor ter sido, num instante, a paisagem em que recaiu algum olhar.

Nise da Silveira conta que Emygdio, “um doente crônico, internado há 23 anos, demasiado deteriorado”, nada falava desde a internação quando um seu monitor das oficinas do Setor de Terapêutica Ocupacional e Recreação (STOR), Hernani Loback, reparou, “*no canto do olho* de Emygdio, o desejo de acompanhá-lo quando ia buscar ali outros pacientes para trabalhar na STOR”.<sup>13</sup> E assim, um pintor. Não fosse alguém reparar no canto do olho de alguém, talvez não houvesse um pintor. Supõe-se que a fala cega-nos da paisagem que o outro é, mas Emygdio deixou dúvidas quanto a isso. Tratou a paisagem que lhe coube em pintura, lendo-a com a dúvida das cores – como quem duvidasse que as cores pudessem deixar de ser a paisagem vista (como quem duvidasse de Kandinsky –, tratou-a como tratou-lhe o monitor das oficinas, com a dúvida do olhar – como quem duvidasse que os olhares pudessem deixar de ser o desejo de acompanhar o que se vê (como quem duvidasse do diagnóstico psiquiátrico). Era preciso *ler* o canto do olho para que o olho cantasse.

Pois é preciso ler um canto, no espaço ou na voz. A saúde de alguém pode depender disso, uma saúde em comum – um encontro – talvez nasça disso. Disso: o saber marcado pelo outro quando ele não fala, e lê. Ler: uma antevoz, forma de vida analfabetizada (dispensa a letra ler o mundo), por isso um vir a ser – sempre vindo a ser – obra. Sou uma paisagem: leio, leio, leio, e assim: um livro me lê, um olhar me lê, a chave de casa, por exemplo, me lê. Como se lê num poderoso livro lançado em 2015: Roberto Corrêa dos Santos assinou *Cérebro-Occidente/Cérebro-Brasil: Arte-escrita-vida-pensamento-clínica: Tratos contemporâneos* e, nele, o ensaio “Aproximar-se. Ler”.

---

<sup>13</sup> Cf. GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. p. 13.

Aproximar-se, sim. Aproximar-se de? É possível que essa aproximação, o aproximar-se (em verbo, em ação com aspecto durativo) não se enuncie, no livro, em um, dois conceitos, antes se enuncie em ato seguido de ato seguido de ato seguido de, a traçar diferenças entre o “clássico-moderno” e o contemporâneo:

No contemporâneo, cansou-se alguém; interrompeu, deitou-se, alguém repousa; não pode mais; precisa ficar vários dias longe daquilo, da coisa: e isso já é obra e já é vida: não se separam: ir ali já obra; voltar, já obra, já vida; afastar-se, distanciar-se; alguém usa da sabedoria dos cérebros, dos cavalos que se é, dos corpos, dos anjos, dos muitos que se é, na saúde do agir e do parar. Inaugura-se o Museu do Mundo; desinaugura-se o Museu do Mundo; monta-se a tenda; desmonta-se a tenda; abre-se a porta ou fecha-se a porta, por razões idênticas: atos de vida forte; arte, poema já.<sup>14</sup>

Aproximar-se, portanto, da memória, não por seus conteúdos (não é com isso que ela trabalha), sim por seus “registros sinalizados”: “Em um ‘disquete’ pode-se ter toda a obra completa de Freud – códigos que se transmitem (sob a forma de escrita, se assim solicitados)”.<sup>15</sup> Pois mesmo a obra de Freud guarda-se em memória como registro que não se vê a não ser que se solicite: abra-se o disquete, opere-o na máquina que acessa a obra por escrito, a máquina que revela a letra de Freud. Solicitar a escrita é o ato mesmo do ler, do vir-a-ser-obra. Ler é estar disponível a ocupar o terreno do corpo pelo pensamento, é pensar “como se nada houvesse, qual a respiração”,<sup>16</sup> e errar o pensamento. Ler é solicitar uma obra, como numa oficina – de pintura, de poesia. Ler seria conferir ao mundo a categoria de museu, conferir às coisas registros sinalizados, conferir ao que há o aspecto de oficina. Produzir a memória do agora. Ler o canto do olho do outro, pois se tratava de uma oficina. Ler o canto do olho de quem não fala há duas décadas, pois se tratava de sinalizar um registro: ele olha, ele quer ir junto, o olho canta. Solicita-se a obra. E a obra – do olho que ia junto com os outros pacientes – colore outros, outros olhos que, aproximando-se, leem. No limite, que se arrisque: ler

---

<sup>14</sup> SANTOS, Roberto Corrêa. *Cérebro-Occidente/Cérebro-Brasil: Arte-escrita-vida-pensamento-clínica: Tratos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2015. p. 176.

<sup>15</sup> SANTOS, 2015, p. 244.

<sup>16</sup> SANTOS, 2015, p. 247.

Roberto Corrêa dos Santos, seu livro último, é, sob trato contemporâneo, dispor-se a vir a ser obra, dispor-se a perder a diferença entre o ler (o olho acompanha cada linha de letras do livro) e o depois – este agora – ser lido.

Também em 2015 outra obra subterrânea – mas esta cada vez menos subterrânea – apareceu trazendo junto discretamente, em meio aos 90 poemas escolhidos de uma trajetória de quase 50 anos de poesia, três novos poemas de Leonardo Fróes; um dos quais, “A lagoa dos olhares”, considera os momentos em que um lê o outro no encontro dos olhos. Reflexo entre superfícies erguidas uma diante da outra como telas que se espelham, a vertigem das imagens sem fim não se deixa confundir com a profundidade do outro, da lagoa do outro que, na hora dos encontros, não importa. O canto do olho é aqui uma parada para o pensamento e a reciclagem das palavras comuns: conhecer o outro, saber-se espécie ou ser humano, sendo o exercício de um mistério, são um trato de superfícies.

#### A LAGOA DOS OLHARES

No fundo, ninguém conhece  
ninguém. A não ser por alto.  
Mas na hora dos encontros,  
quando os litígios se afogam  
na lagoa dos olhares,  
quando entre dois surge a igualdade  
de um ponto de vista ao ponto  
sem ônus de animosidade,

nos momentos assim, que até nos ônibus  
lotados podem acontecer de repente,  
se aos solavancos ali olhos se cruzam  
no mais perfeito entendimento possível,

nos momentos amenos em que as pessoas  
(uma no mar da outra mergulhadas  
por atração ou forte simpatia)  
deixam de perceber que se ignoram,  
isso é tudo o que podem no tocante  
ao que existe para conhecer do outro lado.

Quando nos vemos, de nós embevecidos  
na serena permuta de um instante  
em que a emoção de viver nos aglutina,  
a presença da espécie rarefaz-se, nosso amor pacifica

qualquer onda de susto ou qualquer guerra.

Depois, contudo, cada qual volta ao seu casulo,  
solucionando-se, ou não, na solidão.  
É bom se ver, distrai se entreolhar  
e é ótimo se conhecer, assim por alto.  
Ninguém porém entrega a senha do mistério  
que é humano ser um só na multidão.<sup>17</sup>

O tom reflexivo, que depois da predominância das redondilhas na primeira estrofe dá lugar aos decassílabos predominantes até o fim do poema, confere às sete frases (duas delas compõem 21 dos 29 versos do poema) densidade tal que o tema do conhecimento do outro demanda perguntar-se do lugar do humano. A par da densidade, expressões idiomáticas vão se costurando à reflexão sempre em sentido alterado ou ambíguo: “No fundo”, “por alto”, “ponto de vista”, ou ainda, por exemplo, a expressão “no tocante a” – reciclada pelo *enjambement* que faz ecoar um campo semântico erótico limitado pela superfície do outro: “isso é tudo o que podem no tocante / ao que existe para conhecer do outro lado”.

Os clichês, tornando-se matéria de pensamento, vão contaminando as palavras vizinhas, que terminam por trocar olhares sonoros ou semânticos, e assim um “ponto / sem ônus de animosidade” pode acontecer “nos ônibus”, e depois cada um se mete num “casulo” “solucionando-se, ou não, na solidão”; e o cotidiano da linguagem dos clichês ou da viagem de ônibus vira matéria musical, trabalho de harmonia entre a escuta e os olhares, até que, afogados os litígios – “a presença da espécie rarefaz-se” e o fim do poema é também o avesso da espécie provisoriamente extinta que, entre olhares, multiplica os mistérios: “Ninguém porém entrega a senha do mistério / que é humano ser um só na multidão”. O último verso, entre revelar o tema da senha (*a senha é “humano ser um só na multidão”*) e justificar o seu ocultamento (*ninguém entrega pois é “humano ser um só na multidão”*), permanece indecível e termina por realizar um

---

<sup>17</sup> FRÓES, Leonardo. *Trilha: Poemas (1968-2015)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

encontro de superfícies semânticas. A senha é uma superfície que promete alguma profundidade. O “humano ser” oferece uma chave diabólica para compreender que o homem da multidão, sendo o exercício de um mistério, somente sem revelar a senha é, ele, uma senha para o amor. A metáfora salva o homem do homem. A lagoa dos olhares nomeia o amor quando ele acontece com a extinção provisória da espécie.

Teria sido preciso, então, desviar o olhar do homem e reparar no canto do olho para, só depois, ter olhado um homem-pintor; ler pareceu assim com algo como uma operação de ocupação – da praça, da escola, do outro. Esquece que a praça é para passar por ela, que a escola não é para morar nela, que o outro não é para estar nele: mora na praça para, só depois, refazer a praça como passagem mais livre; mora na escola para, só depois, refazer a escola como aprendizagem mais livre; mora no outro para, só depois, refazer o outro como um eu mais livre. Mas, antes, quando se ocupa uma escola, um outro, uma praça, antes se o faz porque a escola já nos ocupou tanto que só nos resta ocupá-la, a praça já nos ocupou tanto o espaço que só nos resta ocupá-la, que o outro já nos ocupou tanto que só nos resta, provisoriamente, ocupá-lo, conduzi-lo ao Setor de Terapêutica Ocupacional e Recreação, ocupar o outro louco que há em cada hospital que se é. Você já sabia que o canto do olho canta?

### ANEXO 3: LEONARDO FRÓES E A BANANEIRA<sup>18</sup>

Encontrar um poema esquecido de Leonardo Fróes é como receber alguma lição do inesperado. Os seus poemas foram sendo publicados, desde 1968, em livros magros, em edições pouco ou não comercializadas, até que, em 1995, o poeta publicou, pela editora Rocco, os poemas de *Argumentos invisíveis*. O prêmio Jabuti, que o livro recebeu, foi apenas pequeno sinal de uma ambiguidade com a qual a obra vai convivendo, a de uma discrição poderosa. Gosto muito de lembrar o começo de um poema publicado em 1986, no livro *Assim/Missa*, que diz: “a única coisa que eu sinto que mudou foi a minha voz: / eu agora falo muito mais baixo”. Naqueles anos entre a anistia e a formação de uma nova constituinte, e também de algum bate-boca público entre poetas, esse poeta, que havia arrumado um mato onde morar ainda em 1970, levanta a voz, em livro, para baixá-la, ainda mais.

Faz algum tempo que para Leonardo Fróes a poesia acontece na relação com a natureza como modo de produzir democracia. Alguns dos temas que se repetem nos seus poemas, como a contemplação, o encontro ou a troca de olhares com animais, pessoas ou plantas, ou ainda o reconto de fábulas indianas, japonesas ou chinesas de qualquer época, ou por fim os versos em dicção sapiencial que nos ensinam sobre a opacidade dos saberes acerca da vida, parecem trabalhar em prol da sabotagem e da reversão das forças contra-comunitárias que as cidades em que vivemos operam.

Diante de um animal, o poeta se mostra capaz de largar “qualquer vestígio de quem sou, / lembranças, compromissos ou datas / ou dores que ainda ficam doendo”, até

---

<sup>18</sup> Publicado no blog da Revista Cult, sob a curadoria de Alberto Pucheu.



que “qualquer coisa maior se estabelece / nesta ausência de distinção entre nós” (“O observador observado”). No olhar de qualquer outra pessoa com quem esbarre na rua, o encontro pode produzir o instante em que as duas pessoas “deixam de perceber que se ignoram” e, aglutinadas pela emoção, “a presença da espécie rarefaz-se” (“A lagoa dos olhares”). Ou ainda ao observar os galhos tortos e secos como esqueletos de qualquer árvore, é “como se, no escuro, de cada galho / surgissem numerosas pessoas / vendo você observá-las” (“Ambições de assombrações”).

Ora numerosas pessoas comuns quase aparecem numa planta seca, ora a espécie humana evapora no encontro entre duas pessoas, ora “qualquer coisa maior” acontece na relação com um animal. Seja como for, são fundas, invisíveis e indefinidas as formas pelas quais alguma experiência comum é falada nesses versos. O espaço público é o instante de uma relação dissolvente que se estabelece entre viventes, o que testemunha tanto o sufocamento do espaço público quanto o caráter arqueológico dessa poesia.

Por isso a alegria ao descobrir, durante a pesquisa que desenvolvo sobre a obra do poeta, um poema de Leonardo Fróes publicado em 1981 e esquecido por ele próprio. Ausente dos seus livros desde então, esse poema foi publicado no mesmo ano que o seu livro mais singular, *Sibilitz*. Saiu na página 124 do segundo número do projeto *Almanak*, número intitulado *Kataloki* e editado por Arnaldo Antunes, Nuno Ramos e Sérgio Papi. O trio de organizadores, então muito jovens, trilhou caminhos bastante singulares na cultura brasileira. Nos três números do projeto *Almanak* (1980, 1981 e 1988), Arnaldo Antunes, o único entre os três a organizar os três números da revista, convocou artistas da palavra e da imagem muito heterogêneos e em atividade então no Brasil. Era, enfim, um encontro de gerações e uma farra semiótica. O número 3 da revista, do qual também participou Leonardo Fróes com um poema, pela monumentalidade do projeto editorial (um livro com mais de 40 cm de altura) e pela

quantidade e heterogeneidade dos poetas publicados (mais de 100), desenhou a pluralidade, no ano da nova constituição, da poesia brasileira posteriormente aos cismas das vanguardas. Foi essa a narrativa que vigorou na década seguinte, a de uma poesia plural em tempos de democracia recém-renascida.

O poema encontrado, “Adeus à bananeira ociosa”, traz os versos longos como linhas de fumaça que se perdem no céu, anunciadas no primeiro verso. Poema do susto da criança nascida. O tema da criança nascendo ou sobrevivendo no adulto, tema romântico inscrito num verso do poeta inglês William Wordsworth (1770-1850), “*The Child is father of the Man*” (“A Criança é pai do Homem”), reencontra no poema de Fróes um tratamento singular: organizado por um comovido fluxo discursivo, atravessado por imagens fantásticas, compondo uma representação indecível. Homenagem aos filhos, no meio do caminho da vida? Num poema de 1975, que também tematiza a infância, a ociosidade estava presente noutra chave, pois era a infância o seu país: “Sobretudo era principalmente bom não fazer nada, / não mexer nem zumbir, apenas enredar-se / no ar fugitivo” (“Rock-rocinha”). Agora é com a criança nascendo que o poeta se despede de si como uma “bananeira ociosa”, e o trabalho que se impõe é o de, como um bebê, no meio do caminho dessa vida, aprender a andar outra vez.

#### ADEUS À BANANEIRA OCIOSA

Eu estava plantado aqui como uma bananeira ociosa produzindo fumaça.

Parece que a fumaça trancada não me deixava enxergar o sofrimento dos outros.

Eu estava com a vida resolvida e marcada por hábitos tentaculares estranhos

que me devoravam. Às vezes eu ficava um tempão virando água ou café

na beira do fogão conjugal que me igualava com ela pela boca e o tempero. Eu tinha medo da mordida dos homens, e por isso comecei a descida pelo funil colossal da minha alma pequena. Eu não queria mais saber das esquinas e tinha decidido virar um tigre sem manchas, com a barba de cristal e um colarinho de ouro. Parece que eu estava chegando a um país oriental de mentira e maravilhas de pedra. Eu tinha decidido também que eu ia esfaquear uma nuvem para contemplar o mistério. Ou então que eu ia construir uma asa para viajar para o sol. Eu estava sentado aqui tramando coisas assim sob a figueira frondosa quando porém uma criança nasceu na minha cara e chorou. Eu não podia mais olhar para dentro porque a criança abagunçou minha vida. Eu não podia virar café nem água nem sombra porque a criança na verdade entornou o caldo dos hábitos. Primeiro eu perdi o peito da mãe e depois eu deslizei do nirvana para a tentação do ciúme e a banalidade das fraldas, do cheiro de bebê que entontece, das mamadeiras matinais que engatinham com sonoridades perfeitas. Passei um longo tempo correndo carregando no colo esse menino e o segundo. Perdi a consistência do sábio que eu tinha admirado produzindo minhocas de mentalidade abstrata. Ganhei em troca a sensação esquisita de estar no meio do caminho da vida sem ter porém começado. Parece que os meninos é que vão me ensinar como se anda outra vez, sem rejeitar o que vem quente, colorido e espantado na bandeja da hora.

FRÓES, Leonardo. Adeus à bananeira ociosa. In: ANTUNES FILHO, Arnaldo; PAPI, Sérgio; RAMOS, Nuno (Eds.). *Kataloki (Almanak-81)*. São Paulo: Letra, 1981. p. 142.

## CRONOLOGIA DA OBRA DE LEONARDO FRÓES

Poesia

Tradução de poesia

Tradução de prosa

Ensaio

Organização

1968

[P] Língua franca

1969

[P] A vida em comum

1973

[P] Esqueci de avisar que estou vivo

1975

[P] Anjo tigrado

[T] Correspondência de Freud e Jung, editora Imago

1981

[P] Sibilitz

1983

[T] Lições de literatura, Vladimir Nabokov

1984

[T] Um parque de diversões na cabeça, Lawrence Ferlinghetti (tradução com Eduardo Bueno)

1985

[O, T] Poemas de D. H. Lawrence

1986

[P] Assim

1990

[E] Um outro. Varela, editora Rocco

1992

[T] O casamento e outros contos, Rabindranath Tagore

1993

[T] Os anos loucos: Paris na década de 1920, William Wiser

1995

[P] Argumentos invisíveis, editora Rocco

[T] O intruso, William Faulkner

1996

[O] Língua Mar: Criações e confrontos em português (com Ana Maria Galano, Graça Capinha e Lorelai Kury)

1997

[T] Naturalista, Edward O. Wilson

1998

[T] Middlemarch, George Eliot

[P] Quatorze quadros redondos in: Vertigens: Obra Reunida (1968-1998), editora Rocco

1999

[E] Cartas de aniversário, Ted Hughes

[T] Paixões primitivas, Marianna Torgovnick

[T] Panfletos satíricos, Jonathan Swift

[T] Trilogia da paixão, Goethe, editora Rocco

2001

[T] Merton na intimidade: Sua vida em seus diários

[T] O triunfo da vida, Shelley, editora Rocco

2003

Contos orientais: baseados em fontes da antiga Ásia, editora Rocco

2005

[P] Chinês com sono, editora Rocco

[T] Contos completos, Virginia Woolf, editora Cosac Naify

2007

[E] Alguns poemas traduzidos, Manuel Bandeira, editora Cosac Naify

[T] O africano, J. M. G. Le Clézio, editora Cosac Naify

2008

[T] Contos completos, Flannery O'Connor, editora Cosac Naify

2009

[T] A árvore dos desejos, William Faulkner, editora Cosac Naify

[T] Memórias do Abade de Choisy vestido de mulher, editora Rocco

[T] Pawana, J. M. G. Le Clézio, editora Cosac Naify

[T] Refrão da fome, J. M. G. Le Clézio, editora Cosac Naify

2011

[T] Sonetos da portuguesa, Elizabeth Barrett Browning, editora Rocco

[T] Virginia Woolf: A medida da vida, Herbert Marder, editora Cosac Naify

2012

[T] História do pé e outras fantasias, J. M. G. Le Clézio, editora Cosac Naify

2013

[T] Fábulas selecionadas de La Fontaine, editora Cosac Naify

2014

[O, T] O valor do riso e outros ensaios, Virginia Woolf, editora Cosac Naify

2015

[P] Trilha, editora Azougue