

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ-UFPI
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS-CSHNB
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS-PORTUGUÊS

NATANAEL DE MACÊDO CARVALHO

**DESCONSTRUINDO CONCEITOS: ESCRITA CRIATIVA E AUTORIDADE —
UMA ANÁLISE TEÓRICA SOBRE POÉTICA**

PICOS

2017

FICHA CATALOGRÁFICA
Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí
Biblioteca José Albano de Macêdo

C331d Carvalho, Natanael de Macêdo

Desconstruindo conceitos: escrita criativa e autoridade: uma análise teórica sobre poética / Natanael de Macêdo Carvalho. Picos – 2017.

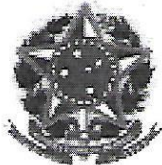
CD-ROM : il.; 4 ¾ pol. (92 f.)

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Picos, 2018.

Orientador(A): Prof.^a Ma. Edilane Vitório Cardoso

1. Poética. 2. Autoridade. 3. Cânone-Clássico. I. Título.

CDD 808.1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS
Rua Cícero Duarte Nº 905. Bairro Junco CEP 64600-000 - Picos- Piauí
Fone: (89) 3422 2032

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA DE FINAL DE CURSO

Às 9:30 horas do dia 22 de fevereiro do ano de dois mil e dezessete, na sala 802, do Curso de Letras, na Universidade Federal do Piauí, no Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, cidade de Picos – PI, sob a presidência do Prof. Edilane Vitorio Cardoso, reuniu-se a banca examinadora de defesa de monografia de autoria do aluno Natanael de Macedo Corralho, do curso de Letras desta Universidade com o título,

Descontendo conceitos: escrita criativa e autenticidade - uma análise teórica sobre poética.

A Banca Examinadora ficou assim constituída: Prof. Edilane Vitorio Cardoso (orientador – presidente), Prof. Mônica Maria Feitosa Gentil (1º examinador) e Prof. Fernanda Martins Luz Barros (2º examinador). Foram registradas as seguintes ocorrências: **após a apresentação do aluno pelo Presidente da banca, ocorreu a apresentação da monografia, seguido de questionamentos pelos membros da banca; finalizando, foram sugeridas algumas modificações e correções.** Concluída a defesa, procedeu-se o julgamento pelos membros da banca examinadora, em reunião fechada, tendo o aluno obtido às seguintes notas: dez (EXTENSO); dez (EXTENSO) e dez (EXTENSO). Apuradas as notas verificou-se que o aluno foi aprovado com média geral dez (EXTENSO). E para constar, eu, Edilane Vitorio Cardoso, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada pelos membros da banca examinadora, será assinada por todos. Picos, 22 de fevereiro de 2017.

Assinatura dos membros da Banca Examinadora.

Edilane Vitorio Cardoso
Presidente

Mônica Maria Feitosa Gentil
1º examinador

Fernanda Martins Luz Barros
2º examinador

NATANAEL DE MACÊDO CARVALHO

**DESCONSTRUINDO CONCEITOS: ESCRITA CRIATIVA E AUTORIDADE —
UMA ANÁLISE TEÓRICA SOBRE POÉTICA**

Monografia realizada como parte das exigências para obtenção do título de graduado no Curso de Licenciatura Plena em Letras na Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros.

Orientadora: Profa. Ma. Edilane Vitório Cardoso.

PICOS

2017

NATANAEL DE MACÊDO CARVALHO

**DESCONSTRUINDO CONCEITOS: ESCRITA CRIATIVA E AUTORIDADE —
UMA ANÁLISE TEÓRICA SOBRE POÉTICA**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em Letras, como pré-requisito para a obtenção do grau de Licenciatura em Letras-Português.

BANCA EXAMINADORA

Edilane Vitório Cardoso

Presidenta: Profa. Ma. Edilane Vitório Cardoso

Universidade Federal do Piauí

Mônica Maria Feitosa Braga Gentil

Avaliadora 1: Profa. Ma. Mônica Maria Feitosa Braga Gentil

Universidade Estadual do Piauí

Fernanda Martins Luz Barros

Avaliadora 2: Profa. Ma. Fernanda Martins Luz Barros

Universidade Federal do Piauí

PICOS

2017

Para minha mãe.

Para meu pai.

Diferentes em tudo,

embora um tanto iguais.

Por me concederem todos os dias um amor que não mereço.

AGRADECIMENTOS

Porque *é*, a DEUS. Deus de meus pais, meu Deus; Deus da minha vida e salvação.

E também me sinto imensamente grato a:

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, nas pessoas de: Me. Luiz Egito de Sousa Barros, grande amigo, poeta e professor; Ma. Fernanda Martins; Dr. Fábio Torres (agora da UNILAB), meu eterno amigo; Me. Welbert Feitosa, pela teoria; Dr. Thiago Campos (este último também já não mais na UFPI, nem no Nordeste), irmão de fé e estudos. Em especial à minha orientadora, Ma. Edilane Cardoso, por ter sido tão otimista e motivadora, *oui?* Também a meus colegas de turma (a exceção de Cristiana e Erika, juntos desde 3013.1): Edmilson Alencar, Everton Costa, Giliard Feitosa, Cristiana Alves e Erlani Moura, amigos que levarei em meu coração para toda a vida; Roberto Coelho, Pâmella Rocha, Renata Fontes, Amanda Lima, Marly Teixeira, Samara Leal, Valdisneia Sousa, Micheli Alencar, Lucielma Santos, Margarida Lidevane, Anderlia Sa, Carlos Filho, Deborah Jordanna, Erika Ravenna, Ingrid Bonfim, Francisca Maria, Leandro Rocha.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA, nas pessoas de: Dra. Graça Capinha e Dr. John Havelda, cujos ensinamentos e modos de pensar o mundo e a poesia permanecem em minha alma. Obrigado pelo apoio e incentivo a continuar *ouvindo* e escrevendo — mais ouvindo que escrevendo. Também aos ilustres professores: Dr. Delfim Leão, Dr. Francisco de Oliveira (e os Estudos Clássicos), e Dr. Osvaldo Silvestre (e a Análise e Crítica de Filmes). A meus caros colegas da turma de Poética e Escrita Criativa, incluído a mais querida: a escritora brasileira Dra. Adriana Moro; também ao querido Keegan Taccori (australiano), a Sasha Niehorster (estadunidense), e os demais da turma, foi um prazer estar convosco, alunos das mais diversas áreas de estudo e dos mais diversos países do mundo. E a meus amadíssimos amigos que conheci em Portugal: meus irmãos Tais Tessaro e Cicero Bilhalba (ambos do Rio Grande do Sul), também a Fernanda Duduch e Iuri Ramos — com i — (de São Paulo). Felipe Silva (Rio), Marcos Boia (Brasília), Henrique Almeida (Portugal), Eleanor (Itália), Suelen Aliatti e Bruna Delcastanher (Rio Grande do Sul).

Minha FAMÍLIA. Mãe e pai, Maria Cessê — *que sempre me levou ao ônibus e voltou sozinha; por dedicar grande parte de si para poder realizar este sonho nosso* — e Francisco Carvalho; irmãs, Rafaela e Franciela; minha noiva, Lucy, e a meu filho, Davi; minhas sobrinhas, Sophia e Melissa; e a meu cunhado Josué Santos (esposo de Rafa). Vocês são as veias e artérias do meu coração.

*In the middle of the way was a stone
was a stone in the middle of the way
was a stone
in the middle of the way a stone.*

*Never, me I'll never forget that that happened
in the life of my oh so wearied retinas.
Never, me, I'll never forget that in the middle of the way
was a stone
was a stone in the middle of the way
in the middle of the way was a stone.*

(Tradução de Charles Bernstein para o poema de Carlos Drummond de Andrade)

“— As poesias abrem pequenas janelas nos dias — você costumava dizer —, sob a capa da cinzenta rotina cotidiana, nos permitem vislumbrar os clarões de uma realidade diferente. Ajudam-nos a não nos render.

Render-se, para você, queria dizer acanhar-se, recuar. Acossados pela banalidade do tempo, tornamo-nos prisioneiros na jaula dos gestos apagados, das palavras já ditas, das coisas já feitas.”

(*Para Sempre*, Susanna Tamaro)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar as teorias contemporâneas sobre poética, no que diz respeito aos modos contemporâneos de se fazer e conceber a escrita criativa, em todos os seus aspectos, e qual a sua função sócio-política, isto é, de que tipo de padrões sócio-políticos ela é vitimada ou legitimada. Para tanto, utilizamos como principal referencial teórico a obra de Charles Bernstein (1997), refletimos sobre a autoridade da poética como um agente modificador da sociedade e política, em qualquer localidade onde seja feita e circule. Através da análise e da discussão, observamos que existe uma ideologia que afasta os sujeitos da verdadeira poética e os conduzem à ideia do “clássico” e do “padrão” na literatura, mistificando-a. Assim sendo, cremos que a poética tem em si e para si o fundamental papel de combater os discursos que tentam engessar em moldes do passado as poéticas contemporâneas, eximindo todos os benefícios que elas poderiam causar. Sendo militante, a poética pode nos levar a perceber melhor o mundo.

Palavras-Chave: Poética. Autoridade. Cânone. Clássico.

ABSTRACT

This research aims to analyze how contemporary theories about poetics, with respect to the contemporary ways of making and conceiving creative writing, in all its sounds, and what its socio-political function is, what socio-political patterns it is victimized or legitimized. For this, we use as main theoretical reference the work of Charles Bernstein (1997), reflections on an authority of poetry as a modifying agent of society and politics, in any place where it is made and circulated. Through analysis and discussion, we observe that there is an ideology that distracts subjects from true poetics and leads them to the idea of "classical" and "standard" in literature, mystifying it. Thus, the criticism that poetics has in itself and for itself the fundamental role of combating the discourses that try to mold in the molds of the past as contemporary poetics, exempting all the benefits that they add to cause. Being militant, poetics can lead to a better perception of the world.

Keywords: Poetics. Authority. Canon. Classic.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 À LUZ DA POÉTICA	11
2.1 O percurso histórico da arte poética e sua condição atual (a decadência poética?)	11
2.2 A [dimensão política] literatura universal. Os discursos de poder e controle, o <i>clássico</i> , o cânon	22
2.3 A [dimensão legal] legalidade da escrita: normatização do conhecimento literário e conhecimento científico através da autoria	31
2.4 A [dimensão comercial] justiça poética. O que é público?	37
3 UMA ABORDAGEM TEÓRICA DA LINGUAGEM POÉTICA	49
3.1 Metáfora e metonímia (repetição com variação).....	49
3.2 Sentido/s e silêncios	53
4 A ESCRITA CRIATIVA NA CONTRAMÃO SOCIAL – EIXO DA INOVAÇÃO	63
4.1 A transdiscursividade na poética.....	71
4.2 Pensamento tropical	74
4.3 A pequena escala (solipsismo?). Um basta ao ventriloquismo!	76
5 À MODA DE CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Este estudo aborda o processo da poética e escrita criativa por meio de uma discussão das teorias poéticas mais contemporâneas, partindo das ideias vanguardistas até chegar aos modos do fazer poéticos aqui defendidos, que priorizam, sobretudo, o processo (utilizamos os termos “literatura”, “poética” e “escrita criativa”: *literatura* em seu sentido usual que designa textos de cunho artístico, de um escritor/de uma nação, que são analisados pela teoria literária e valorados pela crítica. *Poética* refere-se aqui a todo o texto artístico que prioriza o seu processo, o próprio ato de fazer arte, quase sempre voltado para a poesia¹; já *escrita criativa* é aquela cujo significado o nome já indica: uma escrita que volta-se para a criatividade daquele que a faz, difere-se de um texto teórico, é um texto artístico, que pode ser de qualquer gênero — poema, música, crônica —, algumas vezes utilizamos para distinguir o texto em prosa do texto poético, mas não é regra — desse modo, poética e escrita criativa quase são usados como sinónimos, diferenciam-se apenas por um parecer designar mais a poesia e o outro a prosa). Neste estudo, observaremos a unidade orgânica da poética que nos restou à contemporaneidade, e como hoje entendemos o fazer poético. Aborda-se, e num lugar de destaque, a autoridade que a escrita criativa tem perante a sociedade e, para além disso, perante o ser humano. Em suma, analisamos o papel da poética contemporânea e os discursos de poder que envolvem o ramo artístico.

Além disso, objetivamos discutir os papéis dos agentes que interagem com a obra para a formulação de sua *interpretação* e do seu *sentido*. São os agentes: autor, texto e leitor, a crítica (Estética da Recepção). Procuramos, sobretudo, verificar o papel da própria poética na sociedade contemporânea, o seu discurso de poder formado pelo som — porque preconizamos que o som seja a parte mais política num poema, já que é algo que consegue mexer em nossa matéria física e psíquica, em nosso corpo e mente algo que pode ser considerado de caráter político, e em tudo tem o seu uso social, sendo, portanto, influenciador. Abordaremos ainda os seguintes aspectos: (des) construção de sentido uno e (não-) interpretação, o ato agonista da autoria e transdiscursividade. Para tanto, todas as discussões girarão em torno das teorias poéticas e/ou estéticas da criação que se iniciam, digamos, em Platão, passam — e por ele ganham grandes perspectivas — por Aristóteles, que seguem por Barthes, Foucault, Cage,

¹ Mas o termo *poética/o* é, muitas vezes, usado de modo a generalizar a arte poética, como em Aristóteles, isto é, todo o texto que entendemos literário.

Olson, Capinha e, finalmente, Bernstein (do qual surgiu grande parte de nossas discussões), entre outros. Em cada momento, esses autores trabalham a base da poética: a importância que se dá para o processo do fazer, as características da arte e seu estado, mostram o silêncio e os espaços em branco da poesia, o autor, a política na poética, a dimensão legal, justiça poética e, finalmente, a não necessariedade de sentido no poema, que é o seu argumento (contraditório) de luta engajada.

Extraídos do primeiro número impresso da revista online *Sibila*², do livro *Histórias da Guerra: poemas e ensaios*, do livro *Estado Crítico*, do livro *Musicage: palavras*, et al., utilizaremos, para algumas exemplificação das ideias propostas (não para análise), os poemas de diversos autores que, em sua poética, também trabalham o tema do fazer criativo e dissoluto do que venha a ser o “normal”, ou seja, poetas que trabalham a máxima da poesia por excelência que é a repetição com variação, mas que se centram no eixo da variação, que é a inovação, processo, organicidade. Nesse sentido, trabalhar o novo é ir na contramão do que pregaram ser fruto de inspiração, e que apontamos ser fruto de trabalho, ofício.

Esta monografia, organizada em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais, foi estruturada da seguinte maneira: no primeiro capítulo, intitulado “À luz da poética”, abordamos sobre o que é a poética, sua origem, o seu entendimento conceitual e seu uso, isto é, verificamos a poética desde seus primórdios até seu estado atual; o segundo capítulo, que tem como título “Uma abordagem teórica da linguagem poética”, observaremos como a poética se estrutura enquanto linguagem; já no último capítulo “A escrita criativa na contramão social — eixo da inovação” exploramos como conceberíamos a aplicação dessa poética.

² *Sibila*, desde 2001-, é uma revista, atualmente apenas online, criada e editada por Régis Bonvicino (São Paulo) e coeditada por Charles Bernstein (New York), entre outros. A revista reúne o mais variado conteúdo sobre arte, música e literatura, o que inclui, principalmente, para o nosso interesse, poemas e ensaios de autores contemporâneos do estrangeiro e do Brasil. Os poemas utilizados neste trabalho pertencem à publicação impressa da *Sibila Revista de Poesia e Cultura*, Ano 1, número 0, maio de 2001. A versão impressa, cujos direitos foram reservados à editora Ateliê Editorial, teve o título de “O fim das vanguardas como elas eram”, e foi editada por Régis Bonvicino, Manuel Ricardo de Lima e Romulo Valle Salvino.

2 À LUZ DA POÉTICA

Ao contrário da maioria das monografias apresentadas em cursos de Letras no país, sobre o tema abordado aqui muito pouco se tem falado por isso a natureza altamente teórica deste trabalho. A poética do fazer, em seu sentido do qual realmente origina etimológica e socialmente, não tem sido estudada nem ao menos abordada de longe: estudam-se escolas literárias, teoria e crítica literária, e análise literária (de poemas, por exemplo: como se sempre eles tivessem algo a nos dizer em sentido uno, algo analisável por um alguém), mas não se falam de criação literária, de como isso se dá ou qual sua função. Como que estes escritos que temos a mão, os quais chamamos de literatura, de poética, chegaram até nós? Talvez possamos saber, pela historiografia, como os textos chegam até nós, mas parecemos não saber sua função. Além do mais, mistificaram-se o passado e os escritores, de modo a literatura se tornar algo que já foi feito, e não algo que é feito no dia a dia, algo ainda em processo. Não obstante, observamos que autores sempre existiram e dos seus múltiplos processos de criação criativa, algo nos restou: uma lição, a de que a escrita criativa ou a poética é um ofício. É disso que trataremos.

À luz da poética *escutamos* o mundo (escutamos porque na poética existe a parte física que é o som), desmistificamos a teoria e, desse modo, a teoria poética contemporânea aponta para o futuro, numa guerrilha particular travada dentro dos próprios poemas.

2.1 O percurso histórico da arte poética e sua condição atual (a decadência poética?)

A poética, etimologicamente, existiu desde sempre. Não podemos marcar o seu nascimento, isto é, do fazer poético. Ou caso pudéssemos, no texto bíblico que narra a criação de todas as coisas, o Gênesis judaico-cristão, revela que Deus disse “haja luz; e houve luz” (BÍBLIA, Gênesis, 1, 3), e depois da luz feita — uma das primeiras coisas criadas — Deus a nomeou, e a observou: “E viu Deus que era boa a luz” (versículo 4), então levaríamos o momento da primeira poética (primeira criação) à palavra primeira, o “haja” do Criador à expansão; e desde tal princípio de tudo, um juízo: a luz (a criação) foi boa. Desde já, observamos, houve alguém que por meio da palavra criou as coisas e o mundo, que as nomeou,

e delas tirou um julgamento de valor. De igual modo, em literatura histórica, filosófica, teológica ou científica, podemos inferir que, se houve sempre o fazer poético, houve também aquele que o fazia. Do bardo, passando pelo xamã, o trovador, até o nosso já gasto poeta, mudou-se apenas o nome (todavia, utilizaremos doravante sempre o último termo). Sempre existiu aquele que, por ofício, tinha o poder da palavra, de contar histórias *reais* — por mais que haja uma convenção atual que instigue a pensar o contrário, que a produção poética fica no eixo daquilo que é a mentira, o inverossímil, o improvável; em contrapartida, no outro eixo está “O científico”. Falaremos disso mais tarde. —, aquele que fazia permanecer a vida quotidiana, manter um povo (e sua história e seus conhecimentos), um modo de viver e pensar desse povo, sobretudo pensar; crenças e ciência (descobertas). Manuel María (da Galiza), em um ensaio publicado na **Revista Crítica de Ciências Sociais**, da Universidade de Coimbra, em Portugal, fala sobre o início da poética:

No comenzo o ser humano utilizou a palabra para comunicarse coa divindade e como instrumento de dominación de outros homes e da natureza. Para dirixirse ao sobrenatural escolleu as suas mellores palabras e fermoseounas o mais puido e soupo. Cecais foi así como naceu a Poesía, respondendo, ademais, a esa impeiosa necesidade que os humanos temos de esprimir todo canto levamos dentro de nós [...] Así que a Poesía, dende o comenzo, foi “útil” para ter aos deuses propicios, para dominar ao mundo circundante, para realizarse o individuo como persoa... Andando o tempo os grupos dominantes usaron a Poesía contra os dominadores. E dominados tamén remataron usandoa para loitar contra os dominadores. (1997, p. 128-129).

Manuel María observa que a poesia sempre teve uma utilidade funcional: para comunicar com os deuses, e com os humanos, com comunidades vizinhas, para expressar de si (o interior do escritor), e falar de seu mundo; depois a poesia serviu para uso de dominantes e dominados, tudo em uso. O ser humano precisava levar consigo suas concepções de mundo, para tanto, precisou utilizar de sua linguagem, como um meio útil, para manter aquilo que lhe era preciso. A arte surgiu numa rima elaborada que não se podia perder, algo que permanecia na memória, numa seleção de suas melhores palavras. A poética emerge daquilo que não se pode ou não se deve esquecer/perder. Adiante, como diz Manuel María, tal arte foi utilizada para dominar, pois a arte continha, como também já foi dito, o conhecimento sobre assuntos diversos: da cultura, da natureza até a guerra, o que proporcionava níveis de superioridade (em conhecimento). Assim, a palavra poética serviu de arma de domínio, como até os dias atuais.

A primeira grande teorização sobre algumas das mais altas realizações da Poesia é de Aristóteles, em sua *Poética*. Para ele, o ponto central literário é a mimese, isto é, a primeira classificação que se dá à arte poética é a de imitação (ARISTÓTELES, 2008, p. 37). É algo que sempre terá mais a ver com o ato de fazer, contar (por assim dizer), sem relação com inspiração.

Inspiração é a própria linguagem. Poética é re/produção. Assim como um pedreiro que está a fazer uma coisa física, uma parede, por exemplo, o poeta também faz algo mais concreto que abstrato, ele conta, ele mostra algo no mundo. Aristóteles ainda nos conta sobre o surgimento da poética, dizendo que pareceu “ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens [...] a outra é que todos sentem prazer nas imitações.” (Ibid., p. 42). Todos os conhecimentos eram adquiridos por meio da imitação, “a razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos, mas é igualmente para os outros homens” (Ibid., p. 42-43). Imitar é uma prática de aquisição natural do conhecimento e é algo prazeroso, aprender é coisa agradável a todos, segundo ele.

Ainda na *Poética* de Aristóteles, descobrimos que a poética surgiu também através de improvisos:

Estando, pois, de acordo com a nossa natureza a imitação, a harmonia e o ritmo (é evidente que os metros são partes dos ritmos), desde tempos remotos, aqueles que tinham já propensão para estas coisas, desenvolvendo pouco a pouco essa aptidão, criaram a poesia a partir de improvisos. (Ibid., p. 43).

Através do improviso, para manutenção do conhecimento à comunidade, surge a poesia rítmica, de fácil memorização. Podemos, pois, mais que inferir — constatar — que desde sempre, poética esteve ligada a palavras (escritas ou não) e a sons. Ainda em Aristóteles:

Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas. (Ibid., p. 37-38).

O som e o ritmo foram importantes, nos primórdios, para a memorização, como já foi supracitado. Tais ritmos e sons ganharam, na escrita, a forma do poema em rimas para os versos, que adiante ganhou valor e apreço estético.

Para entendermos como se sucedeu a nomenclatura atual que designa os gêneros, e entender também que eles estão em mudança histórica constante, consideramos importante um grande recorte de tempo feito pelo teórico e crítico literário, o professor Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, explica o decorrer e progressão do gênero lírico até a atual poesia que já não está mais no padrão do antigo lírico, que está a mudar tão drástica e revolucionariamente:

A epopeia e o drama constituíam [...] os dois grandes gêneros da idade clássica, isto é, a narração e a representação, ou as duas formas maiores da poesia, entendida como ficção ou imitação (Genette, 1979; Combe). Até então, a literatura, no sentido restrito (a arte poética) era o verso. Mas um deslocamento capital ocorreu ao longo do século

XIX: os dois grandes gêneros, a narração e o drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa. Com o nome de poesia, muito em breve não se conheceu senão, ironia da história, o gênero que Aristóteles excluía da poética, ou seja, a poesia lírica a qual em revanche, tornou-se sinônimo de toda poesia. Desde então, por literatura compreendeu-se o *romance*, o *teatro* e a *poesia*, retomando-se à tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico, mas, doravante os dois primeiros seriam identificados com a prosa, e o terceiro apenas com o verso, antes que o verso livre e o poema em prosa dissolvessem ainda mais o velho sistema de gêneros. (Id., 2010, p. 32).

Cabe-nos agora saber o que são poeta, poema, poesia e poética, ou pelo menos concebê-los em síntese, por hora, os chamados “conceitos”. Segundo o **Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras**, de Bechara (2011, p. 999), *poeta* é um “escritor que compõe poemas ou que se dedica à poesia.” O *poema* é a “1. Composição literária caracterizada pelo uso de linguagem condensada e pelo uso de determinadas técnicas de métrica, ritmo, rima e metáfora. 2. Qualquer composição em verso.” Este conceito deixa ainda mais a desejar que o anterior, porque poesia, poesias contemporâneas, não precisam de métrica ou rima, mas de ritmo e metáfora. Para o dicionário de Bechara, *poesia* é “1. Arte de escrever obras em verso; a arte poética [...] 2. Pequena composição poética [...] 3. A obra poética de um autor, de uma época, de um povo.” Enquanto que, vale saber, *poética* é “1. Atividade linguística que procura criar com a linguagem uma emoção estética por meio da aplicação de processos estilísticos. 2. Arte de fazer versos ou elaborar composições poéticas [...]” cuja concepção nos parece boa, de modo geral e no decorrer deste trabalho faremos ligações a estes conceitos de modo alusivo (mesmo não os citando novamente). No exemplo de poética mantêm-se o *criar*, de sua origem, um criar com a linguagem, de modo tal que chega a ser concebido como ato linguístico (e não literário), porque é manuseio específico da língua, embora ele tenha colocado que é um manuseio para compor “emoção”.

Para Fernando Guimarães, poesia ultrapassa aspectos simples que pretendem compor emoção ou coisas do tipo, é mais para o que pode se chamar de um argumento estético:

Quando se fala de poesia considera-se que ela se reporta a um texto ou suporte verbal que, no entanto, ganha uma dimensão especial devido a certas formas expressivas, às figuras que utiliza. Tudo isto confere-lhe uma estrutura sintáctica, semântica e retórica, o que faz com que uma actividade imaginária que é essencial à poesia acabe por ser ordenada por essas estruturas ou, pelo menos, sofra injunção. (Id., 1997, p. 93).

Platão (2001, p. 124) conta-nos sobre o poeta: “Aquele que não possui nada de valioso senão o que escreveu e passou largo tempo a rever, tirando uma coisa aqui e acrescentando outra acolá, — a este homem chamarás poeta.” Isto é, aquele que trabalha com a linguagem com instrumentos de reflexão e através de obras do pensamento reflexivo, para ele o poeta é

mais que aquele que recebe uma inspiração, como se vê, mas aquele que depois de escrever, reescreve, arquiteta, manipula a linguagem arquitetada.

Abordaremos agora sobre teoria, a exemplo das mudanças que a literatura passou. Compagnon, ao falar sobre teoria e senso comum, mais precisamente sobre o que restou de todo o estudo que já foi dispensado à questão literária no âmbito teórico e conceitual, diz que

Esperaríamos, talvez, de um balanço da teoria literária, como definição contestável — trata-se, na verdade, do primeiro lugar-comum teórico: “O que é a literatura?” —, depois de ter prestado uma rápida homenagem às teorias literárias antigas, medievais e clássicas, desde Aristóteles até Batteux, sem esquecer uma passagem pelas poéticas não ocidentais, arrolasse as diferentes escolas que compartilham a atenção teórica no século XX: formalismo russo, estruturalismo de Praga, *New Criticism* americano, fenomenologia alemã, psicologia genebrésia, marxismo internacional, estruturalismo e pós-estruturalismo franceses, hermenêutica, psicanálise, neomarxismo, feminismo etc. Inúmeros manuais são assim: ocupam os professores e tranquilizam os estudantes. Mas esclarecem um lado muito acessório da teoria. Ou até mesmo a deformam, pervertem-na; porque o que a caracteriza, na verdade, é justamente o contrário do ecletismo, é seu engajamento, sua *vis polemica*, assim como os impasses a que esta última a leva sem que ela se dê conta. (Id., 2010, p. 16).

A impressão que é passada é que não há novidade no *falar sobre* literatura (o “falar sobre” é a teoria). A teoria é uma história, e os teóricos e críticos redigem seus textos como se o que dissessem fosse sensato, o mais sensato em detrimento do seu opositor também crítico e teórico. Esse jogo que perdura pelos séculos até a atualidade não tem nada de sadio, mas apodrece as comunidades estudantis e docentes, como dito na citação, em tranquilidade e ocupação, naquilo de que deveria ser o ato de instigar a busca de uma novidade, uma teoria ou crítica que se respaldasse no que se vive atualmente. Estudar dessa forma, com base no múltiplo que nada diz, é usar de máscaras para problemas vigentes. A poética se senta no eixo que busca, não unicamente resolver problemas, mas que busca expô-los à luz, desvelá-los veladamente em um jogo diferente, num paradoxo propositado, um jogo que instiga a prosseguir em vez de retroceder, que questiona e ironiza. Jogo de insinuações.

A poética aqui pregada (que trata de poéticas contemporâneas, fruto da evolução poética, página atual da história) é nova porque tem os seus praticantes na atualidade: deles fazemos uso para exemplificação. Mas a ideia é bem antiga: Platão e Aristóteles já nos informavam sobre a essência poética (embora almejassem pela literatura em geral, o universal), que é vê-la em si mesma, em prática, não o estudo dela, nem mesmo a sua pesquisa. Compagnon (Ibid., p. 19) nos afirma que “a teoria da literatura não é, em princípio, normativa”, em vez disso, é descritiva, “pois, moderna: supõe a existência de estudos literários, instaurados no século XIX, a partir do romantismo.” Sim, a teoria da literatura tem se atentado a questões de

estética, natureza e função, sua beleza e seu valor. Desse modo, o estudioso de literatura que tenta fugir de uma teoria que afirma assim-e-assim, o mesmo de sempre, corre o risco de ser chamado de impressionista abusivo, sem rigor ou espírito científico ou método. Isso acontece porque os teóricos, desafiados por uma suposta novidade, enraizados como estão ao que é antigo, simplesmente não concebem nem mesmo conseguem perceber/entender o que recebe tratamento diferenciado. O novo os assusta — deveriam saber que este é o verdadeiro valor estético de qualquer arte. Quando a arte é incompatível à teoria — porque esta “responde necessariamente a uma intenção polêmica, ou opositiva” (Ibid., p. 20) —, quando não se enquadra, podemos chamá-la de nossa poética contemporânea: aquela que assusta por sua falta de moldes, ou até mesmo de modos.

Não obstante, dos primórdios até a atualidade, poeta, poema, poesia, poética et al, são palavras que se originam num só étimo que muito tem a falar do que elas deveriam significar hoje em dia. Do grego, *Poiein*: fazer, criar. A escrita criativa tem a ver com o processo, o fazer. O caminho básico é saber a matéria do trabalho poético: a linguagem, que damos forma e que depois ganha autonomia. A poesia, em suma, é uma arte que se faz com as palavras e o silêncio (trataremos do tema da poética como processual mais adiante, em quase todo o trabalho).

Régis Bonvicino escreve para a revista online *Sibila*, no artigo *Lugares contemporâneos da poesia: suicídio ou renovação*, algo deveras interessante, fazendo um paralelo do fazer poético na atualidade em comparação com aquilo que foi na antiguidade:

[...] na Antiguidade, a poesia tinha quase tantos usos quanto a prosa tem hoje (prosa que então não existia como a conhecemos): teologia, narrativas, teatro, filosofia e manuais técnicos (agricultura, por exemplo) já foram escritos em versos. A poesia não tem mais tais usos “instrutivos”. Tampouco os “deleitosos”, pois estes, hoje, respondem pelo nome de entretenimento. E a poesia não faz parte da cultura de massa (ao contrário da prosa).

Se os antigos sabiam bem para que servia ou o que queria a poesia, ao que tudo indica, nós não sabemos mais. *Eppur si muove*. Pois apesar de tudo, ainda se faz poesia, e muita poesia (talvez em demasia) hoje – em todo o mundo. Por que e para que, ninguém parece ter muita certeza. O que paradoxalmente não impede sua criação. Mas talvez comprometa sua criatividade. (Id., 2014)

O nomeado fazer poético, esperamos, existirá até onde não podemos delimitar no tempo, mas até quando isso fará algum sentido (tomando sentido por uso)? As pessoas não param de escrever, criativamente ou não, sabendo de sua importância ou não, sabendo sua função ou não. Muitas vezes o escritor, não o poeta, distorce sua obra por querer vendê-la mais do que fazê-la, o trabalho árduo só poderá ser recompensado em sua premiação em números,

quando que a poesia na verdade é para poucos, segundo o autor acima (nos aprofundaremos mais no tema “mercado”, venda para “massas” no tópico 2.4 deste capítulo).

Para continuarmos, trabalharemos agora situados nas seguintes indagações: Qual o papel da poética na sociedade contemporânea? Em outras palavras, por que se escreve poesia ainda hoje? E, ao tentarmos responder, ponderaremos, ou chegaremos ao estado da arte poética contemporânea.

Ao falar sobre *Teoria e prática da literatura*, Compagnon indaga sobre

Qual é portanto a direção, ou a prática, que a teoria da literatura codifica, isto é, organiza mais do que regulamente? Não é, parece, a própria literatura (ou atividade literária) — a teoria da literatura não ensina a escrever romances como a retórica outrora ensinava a falar em público e instruía a eloquência —, mas são os estudos literários, isto é, a história literária e a crítica literária, ou ainda a pesquisa literária. (Id., 2010, 18-19).

A retórica uma vez ensinou a falar, mas a literatura, a que veio? Seria a literatura uma parte da História apenas? As palavras de Compagnon revelam o que há muito está escancarando embora não visto: que a literatura não tem mais sido abordada como prática. Em suma, não é literatura, mas estudo sobre literatura. Não temos aqui prática alguma, não há o fazer, mas apenas aquilo que já foi feito, e os cursos de Letras no país revelam isto. É como se as pessoas da atualidade não fossem capazes de produzir a arte, como se o que há de bom já tivesse sido escrito, e pior: como se o que já foi escrito nos bastasse. Acreditamos, sim — ceticamente, pelo menos — que os “gregos” já escreveram parte de tudo aquilo do que precisávamos saber, mas que a desconstrução daquilo que há para a nova modulação que remeta a nossa realidade contemporânea é um feito necessário. A práxis de uma poética atual é importante quando compreendemos que o que foi dito não nos basta. E levar a literatura à história literária é apontar para a decadência de todos os seus âmbitos, inclusive teórico.

Enquanto disso, Charles Bernstein, em seu ensaio *A-Poética*, traduzido e publicado para a **Revista Crítica de Ciências Sociais**, da Universidade de Coimbra, ainda no começo do mesmo, fala sobre “O estado da arte”, de que não podemos enquadrar a poesia em limites históricos ou regras vigentes — não existem regras vigentes, pois a poética sempre aponta para o futuro. Enfoca que poesia não pode minimizar as coisas, reduzir fatores ou componentes sociais:

Claro que não existe o estado da poesia americana, mas estados, ambientes, agitações, dissipações, renúncias, depressões, aquiescências, elações, raivas, êxtases; não a música para os nossos versos, mas uma vastidão de músicas incompatíveis; não o

sentido único, mas embates de sensibilidade: a cacofonia magnífica de corpos diferentes produzindo sons diferentes. [...] O Estado da poesia americana pode caracterizar-se pelas profundas dissensões ideológicas que laceram o nosso campo de acção comunitário, tornando-o volátil, dinâmico, cativante. (BERNSTEIN, 1997, p. 101).

Bernstein é um poeta e ensaísta, além de conferencista e professor. Ele, para além de falar sobre poesia, o faz há muito e de maneira prolífica. Suas ideias vão na contramão daquilo que nos é imposto, seu pensamento deixado em seus escritos apontam para uma poética (naquele sentido antigo) do fazer, que deixa de lado a teoria e passa à prática. Ele não ensina como escrever, mas faz muitos apontamentos sobre aquilo que deve ser um poema e um poeta. Desse modo, paramos de falar sobre como está — pelo menos explicitamente — a decadência poética, e passamos a falar um pouco em como a poética deve ser concebida. Até mesmo nos ensaios do autor, ele faz poesia (poesia em prosa), e em sua poesia (de metalinguagem) ele escreve sobre poesia, tornando-a ensaio.

Então, qual será a função social da linguagem? A possível resposta seria que os poetas devem proporcionar um lugar para fornecer fatos sociais e imaginativos que constantemente, ou quase sempre, são evitados ou deixados de lado:

A poesia pode, ainda que não o faça frequentemente, rachar ao meio o processo premeditado de des-realização social: encontrar um espaço intermédio para tratar dos pormenores, a verdade de detalhes e constelações — pode fornecer um lugar para a construção de configurações e factos sociais e imaginativos que, em tudo o resto, são evitados ou ignorados. (Ibid., p. 104).

(Mais sobre o tema do poeta que deixa de trabalhar, em sua poética, as coisas no processo, as regras vigentes, as grandezas, as estéticas que procuram atingir as grandes massas, e passa a observar os detalhes ao seu redor, no tópico 4.3 do capítulo 4). Por hora, nos importa saber que, para chegar ao ponto de entender que as coisas pequenas são importantes para ser ditas,

Os poetas têm de estar tão alertas para os presentes de suas culturas quanto os publicitários que criam os anúncios da TV; o que se traduziria na disponibilidade para entrar numa guerrilha contra as imagens oficiais do mundo que nos são despejadas pela goela abaixo. (Ibid., loc. cit.).

E o que isso quer dizer-nos? A poética está no cotidiano, está ao nosso redor; a poesia não pode surgir da espera por inspiração ou que a mente seja regada, assim na passiva, por um inconsciente desmedido. A arte poética está situada na observação, no trabalho consciente de escrita; a escrita criativa está mais ligada a uma oficina, onde o poeta trabalha com a linguagem, lapidando-a, dando forma ao seu instrumento. Sobretudo diz, mesmo que doa aceitar, que

“...não podemos apenas ater-nos às ferramentas e às formas do passado, mesmo do passado recente, mas que há de inventar novas ferramentas e formas que comecem a enfrentar os desafios de um presente sempre em mudança” (Ibid., loc. cit.) e, agindo assim, retirar do meio da sociedade aquelas convenções que já não têm nenhum propósito, e isso a poesia é a única que pode fazer (Ibid., p.117). Tudo isso ao pulsar do som da linguagem. Vejam que passamos a constatar os problemas da poética pelo modo como ela deveria se portar. Mas “pode-se dizer que formas severas de opressão nos roubam à poesia — e a crise da poesia é ter de criar constantemente um espaço para a poesia.” (Id., 2008, p. 206), pois criar espaços à poesia é ter de insistir em mostrar como ela deve se portar. Isso acontece devido às pressões sociais que ditam ideologicamente uma maneira, quase sempre errônea, de se fazer poesia, que desmerece e decai a verdadeira forma dela. O modo prestigiado de se fazer poesia é aquele que emerge de conceitos estigmatizados, presos numa cadeia ideológica de cultura de opressão linguística, o que culmina em amedrontar o poeta. Assim, “...a poesia que corre o risco de ser demasiado cautelosa facilmente se encontrará completamente ultrapassada pelos acontecimentos.” (Id., 1997, p. 104) porque segue ao passado, a normas rijas e engessadas, forma usual, fácil digeríveis, isto é, aquilo já tão gasto que já não tem função social alguma; porque a poesia acompanha o fluxo do tempo e a ele pertence, se não o fizer tornar-se-á obsoleta. Aqui voltamos a tratar de poesia como processo, em constante processo.

Vejam o nosso primeiro poema³ exemplificador⁴; trecho de “Tortura”, de Régis Bonvicino, do livro *Estado Crítico* (2013)⁵. Ao dizer o que é poesia:

no máximo um dever de escola
 Camões
 é um belo de um castigo
 Um livro de poemas

é papel jogado no lixo
 Basta um verso denso de Pessoa,
 para citar num artigo,
 um verso doce de Vinícius,

útil para dizer no ouvido,
 não chega aos pés
 de uma letra realista de Chico
 a verdadeira poesia

³ Todos os poemas citados neste trabalho mantêm sua forma original.

⁴ Os poemas citados neste trabalho terão finalidade para além de análise, são poemas que também dizem respeito da teoria, escrito por poetas teóricos de poética. Os poemas falam da poesia em metalinguagem. Salvo indicação.

⁵ BONVICINO, Régis. **Estado Crítico**. São Paulo: Hedra, 2013. 114 p.

é um show de um ex-beatle
 A poesia
 dá nojo em barata
 é suplício

Além de ser processual, poética é útil. Mas de que se trata essa utilidade? Irônico, Bonvicino diz que poesia é lixo, mas que dá nojo em barata. Quem seriam estas baratas? As pessoas que ditam uma poesia sem utilidade, que acaba afastando as pessoas da verdadeira poesia. Sim, a poesia tem uma função, como no exemplo, de mostrar que ela vai além de Camões, é Chico, é um ex-beatle, é o que o jovem gosta, é o que ele se interessa: obviamente aquilo que lhe faz pulsar o sangue, que lhe dá emoções (ânimo, rancor ou amor, não só amor ou história de um povo lusitano que já não existe mais, por suposto). Voltando a Compagnon, quando ele ao falar sobre *Compreensão da literatura: a função*, questiona:

Qual é esse conhecimento literário, esse conhecimento que só a literatura dá ao homem? Segundo Aristóteles, Horácio e toda a tradição clássica, tal conhecimento tem por objeto o que é geral, provável ou verossímil, a *dóxa*, o comportamento humano e a vida social. Segundo a visão romântica, esse conhecimento diz respeito sobretudo ao que é individual e singular. (Id., 2010, p. 35).

Está aqui, pois, a dizer que a poética tem uma função, que se mostra no geral ou no particular — a depender de quem a faz e da época que faz. Compagnon, por exemplo, cita a tradição clássica e a romântica, mas ainda hoje o poeta precisa se localizar entre temas de tocante geral ou particular. Assim, sempre foi algo a se mostrar à humanidade, como se apenas a poesia pudesse fazer isso. Talvez seja isto que a mantenha viva, porque ela mantém a humanidade de olho nas mudanças e nos acontecimentos, prestativa, atenta, de um modo ou de outro.

Manuel María (1997, p 128) afirma que “a criação artística nunca é inútil nen gratuita. Sempre descobre alguma coisa: un matiz estético, unha palabra, unha — ou moitas — variacións na forma.” É importante salientar a não-gratuidade da criação poética: não é por acaso que a poética tenta desvencilhar-se do comunal, há uma razão para isso, mesmo em sistemas de criação de poesia ou de música que geram versos/frases por acaso, não é um acaso desmedido, como no caso do músico/poeta John Cage. Suas operações de acaso tinham sua orientação, então sempre, mesmo quando não se quer dizer algo — porque a poesia é mais forma que conteúdo — algo está sendo, pelo menos, mostrado, e nossos olhos, em estado de contemplação indigesta, que seja, despertam-se para o novo. Mesmo na despropositação há um propósito. A utilidade, segundo María, está em sempre se descobrir algo.

A criação artística sempre é útil. Isto se deve a impossibilidade da posição neutra na arte. Como já mencionamos observação para a composição da poesia, há de se prever a seleção, em seleção alguma existe neutralidade. Portanto, o poeta tem a função mediadora de mostrar aquilo que lhe importa, aquilo que talvez importe para mais alguém. Neste ponto, Bernstein (1997, 103) diz que “A poesia e a poética que [...] interessa é aquela que inclui mais do que exclui [...] Uma poesia — uma poética — que dá voz aos estados da arte, ao mesmo tempo em que vai além do século XX, além do moderno e do pós-moderno.” Nisto, acreditamos, ainda, que não existe separações para além do modernismo, tudo o que nos resta até aqui é o próprio modernismo, mas não se limita a ele como uma fronteira estética intangível e/ou insubstituível, em vez disso, mesmo sendo sua *continuação*, ultrapassa suas “regras”, mas mantém seus fundamentos para aquilo que lhe é moderno, inovador. Porque no moderno insere-se a diferença, a novidade, os plurais. A poesia situa-se no controverso, toma a posição de olhar para o múltiplo da metrópole ou o múltiplo de uma floresta (falaremos mais sobre isso no tópico 4.2 do capítulo 4).

Bernstein (Ibid., p. 105), sobre esse mesmo assunto, continua: “Mais importante para mim são as ideias pluralistas que estão na base de um multiculturalismo ideal.” Para ele, não existe cultura, existem culturas. Quando essa aceção de entendimento de mundo é assimilada, podemos desvelar o que realmente é importante para o humano: a vida. Porque a vida, não no sentido romântico de uma poética falsa, mas vida fisiológica, se manifesta em processos perante as dificuldades, em esbarrões com as diferenças. De crianças que fomos, entregues num mundo de adultos, toda a vida está para ser posta à prova, só sabendo viver o múltiplo sobreviverá.

Vejamos um trecho da entrevista de Charles Bernstein à revista *Evening Will Come: A Monthly Journal of Poetics*, em novembro de 2013, publicada a 15 de janeiro do ano seguinte, em português, na revista *Sibila*:

EWC: O que você acha daquilo que muitos consideram um excesso (uma orgia, um entupimento devido ao excesso de comida) de poesia contemporânea e como você lida com isso?

CB: Não pode haver nunca excesso de poesia; há excesso de prosa? excesso de música? Mas o que há é um excesso de artigos dizendo que há (ou alegando ou refutando alegações de que a poesia já não é tão boa quanto era antes). Ao mesmo tempo, há sempre uma carestia de poesia que vá além do que é dado, poesia que mude os termos do que é poesia ou daquilo que ela poderia ser ao abrir novos aspectos (horizontes) da consciência para leitores e não leitores (vou dizer a você do que há excesso: de pobreza, de presos, de republicanos).

EWC: Qual conselho você daria a críticos e poetas que ainda não escreveram resenhas, mas que gostariam de iniciar-se como resenhistas?

CB: Não torne a dizer em prosa medíocre o que já foi dito em boa poesia.

Para Bernstein, em suas respostas, não há de parar de se fazer poesia. A poesia que há não nos basta, será preciso ainda fazer mais, compromissados; não é o caso de *dizer* mais, ou tentar convencer alguém de uma verdade, é, no entanto, o caso de engajamento em tentar mostrar à própria poesia que ela pode agir de maneira a ser de fato efetiva, a ser, não mais visível, mas criativa em seus modos de se fazer. Uma poesia de metalinguagem, que fala dela própria e de seu mundo, do contexto. Não há excesso em poesia como não há em outras artes, em renovação delas sempre há o que se moldar, e voltar-se a caprichos do passado — ou dos que atestam o passado — é banal. A poesia deve abrir brechas nas concepções, revelar pontos novos de partida, depois abandonar estes pontos e encontrar outros, sempre a partir, quase nunca a chegar. Poética é despertamento, não solução para problemas. Os excessos estão fora da poesia, como os citados, a exemplo da pobreza, e estes sim devem ser erradicados da sociedade. Dentro da poesia se mostra os excessos, mas é dela pertencente. Sendo tão prestativa e de trabalho inteligente, dedicado e real, que revela a mesquinha de outros ramos de escrita que apenas repetem coisas já-ditas.

Quando a revista **Sibila** perguntou ao poeta Cristiano Bogado (2014) sobre se ele achava que a sua poesia tinha interesse público, ele respondeu que a poesia dele era como toda poesia, e que a poesia “é a visão da epifania, o momento feliz da vida, o domingo da vida.” Nós, por não acreditarmos em uma poesia que traga apenas momentos felizes, fazemos um recorte apenas ao fato de que a poesia é um momento de luz, catarse, assim criada e assim (espera-se) lida. Poesia mais uma vez como despertar, como choque. Neste ponto, a lacuna entre a arte e a vida não deve existir. Por isso escrevem os poetas poesia. Por que escrever poesia, afinal? Nicole Brossard (1997, p. 152) nos responde: “Escrevo para fazer acto de presença na língua.” Manuel María (1997, p. 130) continua, dizendo, por fim do seu ensaio: “Pese a todo e a todos, a tanta frivolidade e inconsistência, a tanta manipulación interessada, a vida, sen Poesía, non é possible.” E John Cage (2015, p. 176) afirma que poesia tem mais a ver com respiração que sobre o tempo. Poesia é o que há, o estado da poesia segue seu rumo incerto, mas ela é algo orgânico, faz parte da permanência da vida.

2.2 A [dimensão política] literatura universal. Os discursos de poder e controle, o *clássico*, o cânon

Numa conversação com John Cage, enquanto falavam (Cage em entrevista a Joan Retallack) sobre meios de comunicação de massa, diziam que o “conteúdo” ali passado era apenas repetição (de palavras e fatos sociais, atitudes), e que isso lhes causava sono e que, também por isso, abandonaram tais meios. A preocupação deles era sobre a inutilidade daquilo tudo. Cage chega a mencionar que saber de assassinatos (de ocorrência idêntica diária) não ajudaria no “uso das horas do [seu] dia”. Retallack comenta: “Bem, algum tipo de anestesia é provavelmente uma boa parte daquilo que as pessoas estão buscando. Suponho que a parte assustadora é que não é anestesia com amnésia posterior — ela de fato molda as pessoas” (CAGE, 2015, p.157). Os discursos moldam as pessoas. Aqui, entramos na dimensão política da linguagem, ou seja, o que é transmitido com o rótulo de “cultura” nos meios de comunicação de massa, como jornais em rádios, tevês e impressos, moldam em muito o modo de pensar e de agir das pessoas, primeiro adormecendo-as, com a anestesia, fazendo-as contentes por consumir algo de “bom”, mas isso não faz com que esqueçam aquilo de que ouviram com o nome de “cultura”, por fim passam a pensar daquela mesma forma errônea e limitadora para com as artes e outros modos de manifestações sociais. Aliás, e por isso, a “cultura expressa”, uma cultura comprada nos meios de comunicação de massa, nunca tange as massas, na verdade. Sempre baseia-se no limite altivo de uns poucos, em sua beleza “clássica”.

E o que venha a ser um clássico? “O clássico não é apenas um conceito descritivo, que depende da consciência historiográfica, mas uma realidade ao mesmo histórica e supra-histórica” (COMPAGNON, 2010, p. 239). Em outras palavras, o clássico é concebido com duas acepções, a normativa e a temporal, que não são forçosamente incompatíveis:

O que é clássico é subtraído às flutuações do tempo e às variações de seu gosto; o que é clássico é acessível de uma maneira imediata [...]. Quando qualificamos uma obra como “clássica”, é muito mais pela consciência de sua permanência, de sua significação imperecível, independente de qualquer circunstância temporal — numa espécie de presença intemporal, contemporânea de todo presente. (GADAMER, 1996, p. 309 apud COMPAGNON, loc. cit.).

Por “subtraído” entendemos “peneirado”, aquilo que sobrou de bom de uma história literária, que sobreviveu ao tempo e ao entender sobre “belo” de um povo. Neste ponto, clássico é aquilo de mais elevado, que supera a vontade de alguém, isto é, o clássico o é desde criado e assim ficará para a posteridade, ninguém poderá mudar isso.

No entanto,

A argumentação sutil de Gadamer acabou por fazer coincidir o sentido de clássico, como **norma imposta**, e o conceito historicista de clássico, como estilo determinado.

No primeiro sentido, o clássico parecia, sem dúvida, supra-histórico a priori, mas ele resulta, na verdade, de uma avaliação retrospectiva do passado histórico: o clássico é reconhecido após uma decadência ulterior. Os autores definidos como clássicos constituem, todos, a norma de um gênero, não arbitrariamente, mas porque o ideal que exemplificam é visível ao olhar retrospectivo do crítico literário. Portanto o clássico teria designado sempre uma fase, o apogeu de um estilo, entre um antes e um depois; o clássico teria sido sempre justificado, produzido por uma apreciação racional. (COMPAGNON, op. cit., p. 240, grifos nossos).

Vemos o clássico aqui com sua imposição e determinismo no processo histórico e ideológico, porque também, como diz, foi *justificado*, foi obrigado pelo gosto de pessoas a ser apreciado, e como essa obrigação foi imposta por aqueles que ditam, por acharem sempre ter a razão, o que é bom e apreciável ou o que não o é: que são os Críticos literários. Essa indução é racional, pois sim, porque é dita por aqueles “a quem é de direito”, como dissemos, segundo a cultura literária conceitual (por outro lado, acreditamos que os ditames de “conceitos” e “gostos” na poética/literatura deveria ser “dita” ou “vista” pelos próprios poetas e/ou leitores, e não pelos críticos, ou não somente por eles). O próprio Gadamer, em outro momento, assume o clássico por ser clássico pelo que é — pelo que já foi dito, podíamos imaginar este posicionamento —, como a um deus, infalível e traduzível a todos, testificando de si mesmo em qualquer tempo presente, tendo sempre um significado. Nesta acepção também o clássico é um apogeu, uma escrita máxima, um axioma, a resposta perfeita para os defeitos de outras obras (anteriores).

Sobre cânone: “o cânone é composto de um conjunto de obras valorizadas ao mesmo tempo em razão da unicidade da sua forma e da universalidade (pelo menos em escala nacional) do seu conteúdo; a grande obra é reputada simultaneamente única e universal” (Ibid., p. 33, grifo do autor). Devemos observar: obras valorizadas por ter uma forma única! Por ser única, também fala para todos, é universal. Aqui notamos que pode existir ainda uma universalidade nacional, afinal num país tão grande (geográfica e culturalmente) como o Brasil, a título de exemplo, uma literatura que tenta sair de coisas regionais ao seu autor e percorrer todo o território nacional e “falar” a todos os seus leitores também tem a mesma pretensão universal que a de exportação.

A percepção moderna para o clássico, por sua vez, inspirou-se no romantismo:

O sentido moderno de literatura (romance, teatro e poesia) é inseparável do romantismo, isto é, da afirmação da relatividade histórica e geográfica do bom gosto, em oposição à doutrina clássica da eternidade e da universalidade do cânone estético [...] A literatura, ou melhor, as literaturas são, antes de tudo, nacionais. (Ibid., p. 32).

Mas podemos afirmar que essa concepção romântica de literatura é permeada pela concepção clássica e dela não se perde por total. No espaço imagético, que é causado pelos discursos que circulam sobre o tema *literatura*, continua a conceber a literatura como na doutrina anterior. A literatura moderna, mesmo nos ditames de uma concepção “nacional”, e mesmo supostamente carregando este espírito, visa as grandes proporções de uma universalidade e bom-gosto. Houve, desde o romantismo, uma busca pelo que é “nosso”, o que é cultura nacional, posteriormente regional, mas tudo inspirado em ideários europeus, iluministas, o que faz permanecer as coisas em equiparação ao que é exterior; a concepção de moderno, em se basear em coisas de fora, deixa de ser, inconscientemente ou conscientemente, fundamento para verdadeira mudança, virada. Além de que, ainda a exemplo da literatura brasileira, muito se assemelha ou até diríamos que segue padrões europeus e norte-americanos, tenta usar de uma “voz” que possa ser ouvida no exterior, no mundo como um todo, como se precisasse disso — muitos dos romances produzidos na atualidade, 2017, parecem-nos uma tradução apenas. É, portanto, uma literatura que busca atingir uma voz comum, como a língua inglesa tanta ser. É o discurso que ouvimos.

Os discursos de poder são aqueles que limitam e controlam, agem sobre nós. Vejamos: enquanto em Portugal existe o Cartão do Cidadão, no Brasil temos o Registro Geral/Carteira de Identidade e Cadastro de Pessoa Física/CPF. Qual a diferença? Ora, em Portugal só existem cidadãos? Onde estão as cidadãs? É um exercício bem simples. Será que é tão mera casualidade ou abuso de retórica manter a palavra “homem” como a generalização para o “humano”? Esse tipo de discurso não passa de mais um jogo de poder, e a tentativa quase sempre vitoriosa de nós, homens, permanecermos no “poder”, sendo o centro do universo exatamente antropocêntrico. O homem no ponto de partida.

Tudo sempre foi e sempre será, na escrita, uma questão de poder. Escrever é-nos sair do senso comum, é o despertar. Aliás, o tema “despertar” não é novo na literatura. Até mesmo o velho e gasto vampiro literário é o efeito do descomunal que nasceu de uma ideia mitológica de regressos à vida dos que já estavam putrefatos. É inevitável que a nossa opinião sobre o que é escrever não esteja no âmbito da política. Escrevemos o viver e o poder, e quem tem o poder, e o que é público, o que será público (o que é lícito, o que não é). Isto foi uma suma sobre escrita e seus jogos, sobre como ela se mantém, algumas em detrimento de outras. Importa-nos saber que escrever não é uma fuga; a linguagem, o discurso, é sujo, porque versa sempre em coisas ditas, em ideologias impostas (mais sobre isso no tópico 4.1 do capítulo 4, que fala sobre a transdiscursividade, linguagem herdada).

Perguntado como poderia alguém adquirir a arte da oratória, Sócrates responde: “Se a eloquência for da natureza, serás um orador apreciado, com a condição de juntares a isso saber e exercício” (Platão, 2001, p. 112). Mesmo seguindo a ideia contemporânea a sua época de que algo do intelecto pode vir de berço, algo natural, ele completa dizendo que isso somente não lhe será útil. Para escrever bem, em qualquer parâmetro, é preciso conhecimento e prática. Longino lembra que “havia pessoas que afirmavam ser o *sublime* um dom inato e que não poderia ser objeto de estudo sistematizado. Mas ele não partilha, evidentemente, dessa opinião” (2014, p. 13, grifo do autor), isto é, poética não é um dom. O ato de escrever não é brinquedo para crianças, nem mesmo um brinquedo educativo. Não é brinquedo, sem mais. Não é algo que prepara a criança para o mundo adulto. Não é algo que ajuda a crescer (ou não é essa sua função primeira). Pensar o contrário é o mesmo que fazem alguns cursos preparatórios para a prova de redação do Exame Nacional do Ensino Médio — pondo a escrita com estratégias e formulas prontas, parágrafos sob medida, número de linhas, etc., ainda: pondo a escrita com finalidade uno, entrar na universidade.

Falemos de algo de suma importância dentro da poética, cuja importância causa medo e censura: o som. O som em si, sem aparente sentido algum, é altissimamente político; a marcha dos soldados tem efeito na guerra; uma música da qual gostamos é impossível manter o corpo quieto (ou a música típica Irlandesa que, quer goste ou não, move o corpo). Aquilo que escrevemos pode pôr alguém a dormir ou a deixa-lo afônico, ou com medo — isso, pelo poder do som. Algo assim tão poderoso não pode ser negligenciado: o fôlego é repetição (falaremos sobre repetição e variação no tópico 3.1 do capítulo 3), é o som mais alegre e mais fúnebre, pois ele mostra vida, agonia e morte (silêncio, o não-fôlego). Bp Nichol escreve sobre isso no seu poema em áudio: “*what is a poem is inside of your breathing breathing breathing...*”⁶ O poema está na respiração, é fisiológico. Se som mexe com emoções, com corpo, com pessoas, é político, pertence ao povo. Sobre o poder que o poema imprime ao corpo, Nicole Brossard (1997, p. 152), em seu *Eclipse e rendez-vous* afirma que “o fragmento, a elipse, a velocidade, desde as primeiras palavras, o poema acelera os batimentos do coração.” Acreditamos que o som é político — talvez a parte mais política do poema —, pois é algo que consegue mexer em nossa matéria física e psíquica, em nosso corpo e mente (alterar batimentos cardíacos), algo

⁶ Trecho de “Pome poem” (1972), de bpNichol, foi um poema em áudio gravado antes do advento da internet. “O que é um poema é dentro de sua respiração respiração respiração” (tradução nossa). No original, a palavra repetida “breathing” imita o som da própria respiração, por isso preferimos usar o verso em inglês. NICHOL, Bp. Pome poem. **Digitmedia**, [S.l.], jun. 2007. Disponível em: <<http://digitmedia.blogspot.com.br/2007/06/bp-nichol-poem-poem.html>>. Acesso em: jan. 2017.

assim tão poderoso nada mais pode ser que político, e em tudo tem o seu uso social para influenciar, para bem e para mal. Por isso é importante que o poeta esteja atento aos sons, aos barulhos, gritos, cacófatos de rua, pois é nele que estará a voz social que tem deixado de ser escutada, por detrimento de sons clássicos de cegueira conceitual, que marginaliza ainda mais a arte, chamando-a de outra coisa: arte popular, arte de rua; para nós, não importa a nomenclatura marginal que dão, esta é a verdadeira arte.

Muitas vezes, por isso colocamos o exemplo do som, o poeta pode muito em seus efeitos se acurar os ouvidos e reivindicar o que lhe é de direito: desfazer-se do clássico, do cânon, dos discursos que versam sobre medidas certas e erradas — tudo pelo poder do som, mesmo que barulhento. Bernstein (2008, p. 208) diz que “as inovações poéticas geralmente causam estardalhaço, bagunça, destroem e desorientam. Elas não seguem o mesmo padrão das inovações do passado, mas muitas vezes parecem nascer de um curso progressista.” E mais uma vez afirma que inovação somente situa-se no presente; o clássico, por não se situar no presente, mas sempre num gosto e num momento passado, é preciso ser deixado um tanto de lado, mesmo que isso cause “barulho”. Isto certamente assusta àqueles que estão na busca de um poder totalitário, porque o poema, ao se recriar, não recria apenas a si, mas também aos que o lê, “reavaliando o contexto que dá ao poema apenas significado, mas também **força social**” (Ibid., p. 208, grifos nossos).

Nisso sabemos que a política da linguagem é poder; através dela se manipula, normatiza e fazem-se conveniências ideológicas. No ensaio “Basta!”, publicado juntamente com poemas e outros ensaios, no livro *Histórias da Guerra*, Bernstein escreve as seguintes e polêmicas frases: “Em seu discurso à nação no dia 28 de janeiro de 2002, o sr. Bush disse: ‘O objetivo dos Estados Unidos é mais do que seguir um processo, é alcançar um resultado’. Essa afirmação em si já é motivo suficiente para nos opormos a suas políticas” (Ibid., p. 232). Defendemos o processo acima de resultados, do processo algo de resultado pode nos surgir, mas este não pode ser base para aquele. Aos moldes de Bernstein, nosso trabalho se põe no nível da ação, e resultados/soluções por imposição só irão gerar mais problemas que serão derivados e multiplicados dos problemas que já enfrentamos.

A arte, não regulada por uma mensagem predeterminada, é ainda mais urgente num tempo de crise. De fato, é uma resposta necessária à crise, que explora as raízes mais profundas de nossa alienação e oferece maneiras alternativas, não apenas de pensar, mas também de imaginar e resistir. (Ibid., p. 233).

A poética situa-se no ponto em que há luta política-ideológica, poética de resistência. Até certo ponto, também estamos falando de uma poética engajada, que o Brasil já possui algum mérito de empenho de causa: Desde um Gregório de Matos e as mazelas da Bahia, ou talvez um Mário de Andrade e sua despreensão para afirmar a vida, uma Clarice Lispector que estava farta de revisar o que escrevia, até um Régis Bonvicino que, ao aparentar nada dizer, nos conta sobre a confluência da metrópole. Poética é, pois, mais que produto ou fruição, é arte e meio pelo qual trabalha-se as possibilidades dos mundos. Mundos possíveis. Sobre o Brasil ainda, há muito tempo — a exemplo da literatura contemporânea da Ditadura Militar (1964-1984) — literatura vem sendo mais que expressão artística (embora poucos saibam ou se interessem ou tenham acesso a composições literárias daquela época), mas forma de combater a crise, por que não dizer muitas crises. Literatura, no nosso contexto principalmente, mas também em qualquer contexto, sempre terá um traço marcante de engajamento, luta, guerra. Na guerra, portanto, ouvimos sons estranhos e desagradáveis, assim é também na poética, confluência de sons por vezes desgostosos.

Para não nos restar dúvidas, Olson, em seu *Verso Projetivo*, diz:

[...] todo elemento num poema aberto (a sílaba, a linha, bem como a imagem, o som, o sentido) deve ser considerado como participante na cinética do poema, com a mesma solidez com que estamos acostumados a considerar aquilo que chamamos de objetos da realidade; e que esses elementos devem ser vistos como algo que cria as tensões do poema, de forma tão total quanto aqueles outros objetos criam o que conhecemos como o mundo. (Id., 2007, p. 280).

Dizemos, além disso, que as tensões criadas dentro do poema, tão sólidas como os objetos no mundo, trazem para o mundo suas tensões. Ou seja, o poema reflete, repete, e cria, tem poder e influência para fora da página, para o mundo dos humanos, isto é: modifica.

Agora ilustraremos, com este exercício, como a poética é imensamente política. Através de parte do poema “Desmanifesto: Luminoso em teste” (versão em português de “Sign under test”), de Bernstein (op. cit., p. 165-167), com transformação de Régis Bonvicino, falas em espanhol por Odile Cisneros. O poema a seguir é um daqueles poema que falam sobre a poética que o próprio autor defende. (A segunda parte do poema veremos no tópico 4.1 do capítulo 4). Observemos:

Desmanifesto: Luminoso em teste

*pagando em dobro, levando só a metade
paying double but taking only half!*

Se um idioma pudesse falar,
 nos recusaríamos a entendê-lo
 if language could talk
 we would refuse to understand it
 si la lengua hablara
 no la entenderíamos
 o céu dormente
 e a cobra pode dar o bote
 aviões no céu...
 the skies lies
 so the dirt could give the boot
 el cielo miente
 para que la tierra dé la bota
 nada de horizonte no horizon
 não estou na frente, de nada
 talvez esteja por perto
 um fantasma!
 I'm not in advance of anything
 but perhaps close
 no anticipo nada
 pero quizás cerco
 sei apenas para onde não estou indo
 I only know where I am not going
 sólo sé adónde no voy
 a política num poema tem a ver
 com o como ele penetra o mundo
 the politics is a poem has to do with how it
 enters the world
 lo político del poema tiene que ver
 con su "introito" en el mundo
 the politics in a poem is specific
 to poetry not to politics
 en el poema la política es específica
 al poema no a la política
 a política num poema é específica da poesia
 e não da política
 estou cansado de ideologia
 e gostaria de abrir mão dela
 completamente
 mas quanto mais abro mão
 mais ela me agarra
 pela garganta
 escrevo para poder respirar
 é melhor respiração artificial
 do que nenhuma

Para começar, o poema é misto de três línguas, pelo menos: português, inglês e espanhol, mas ele pretende mostrar visual e auditivamente que a língua é mista e não se limita

a um dizer. Cada vez que há uma tradução, o texto vai mudando progressivamente, não é o mesmo texto. O idioma é vivo, tem personalidade, porque é de um lugar e de um povo, que pensa diferente, e que o é: “Se um idioma pudesse falar,/ nos recusaríamos a entendê-lo”. A própria versão que lemos é muito diferente em tamanho, conteúdo e forma do original. Não só por isso que “el cielo miente/ para que la tierra dé la bota”, mas porque não há respostas no céu, nas musas inspiradoras, os problemas da sociedade estão na terra, prestes a dar um bote. “Nada de horizonte no horizon”; para além, não há. Tudo está aqui e agora, não adianta continuarmos a mistificar as coisas. O poema, a literatura tem em si a antecipação de coisas, isso é natural, porque ela fala sobre o humano e suas pretensões, mas ela não é tarô, pois “sei apenas para onde não estou indo” — este é o caminho, não saber as respostas, mas as perguntas. A poética política sabe o que está errado, não tem a pretensão de dizer a verdade, a solução.

A política é um jogo agonista, duro, cada componente social tenta infiltrar os seus ardis ou suas “benevolências”: “a política num poema tem a ver/ com o como ele penetra no mundo”, tem a ver com a sua forma, com a estranheza que causa, não com a quantidade de pessoas que atinge — a política num poema tem a ver se ela causará apenas exercício de leitura, melhoramento de pronúncia e gramática ou se ela move com o corpo e o pensamento, tem a ver com mudança. Pois “a política num poema é específica da poesia/ e não da política”, nisso não é a política a se infiltrar ou usar da poesia para se mostrar à luz, mas o caminho inverso, política é inerente a poesia, dela pertence e ambas se fazem. Por fim, “estou cansado de ideologia/ e gostaria de abrir mão dela/ completamente/ mas quanto mais abro mão/ mais ela me agarra” por vezes, os poetas podem se sentir cansados pela guerra que travam por meio da linguagem, sempre permeada por ideologia e imposição de valores, de cima para baixo, do passado para o presente, gostariam, pois, de abandonar tudo isso, mas a ideologia sempre será imposta e não a escolhemos, apenas a manipulamos. Então o poeta diz: “escrevo para poder respirar/ é melhor respiração artificial/ do que nenhuma”, voltamos aqui a ver a poesia como algo necessário para a vida (o que nos lembra pbNichol) uma poesia como ato de presença (vide Brossard, tópico 2.1 deste capítulo).

Observemos isto: na poesia, o que vale não é o tema, mas o tratamento que se dá a ele: “Pódese facer poesia de grande categoría con temas políticos e escrever unha poesia vil con tema do amor, da natureza e con outros ‘temas’ considerados ‘poéticos’ ou ‘líricos’” (MARÍA, 1997, p. 130). De que nos importa em insistirmos no “poema d’amor”, como se diz em Portugal, no “poema da natureza”? Se dissermos “as verdes folhas me inspiram louvar o amor”, tantos já o fizeram, qualquer um pode fazer, aliás. Por que, ao invés disso, não dizemos “natureza é fogo

é queima é pó que vai e não importa”? Parece-nos algo mais real. Embora não estejamos querendo defender o conteúdo.

A Poética está no embate da autoridade, do poder de qualquer sociedade. Eis o nosso *desmanifesto*.

2.3 A [dimensão legal] legalidade da escrita: normatização do conhecimento literário e conhecimento científico através da autoria

Alguns discursos sobre autoria deslocam para pontos que remetem a propriedade, objetos de apropriação (aquilo que dá direitos), mas também quando, ao dar propriedade, identificamos o seu dono, sabemos quem é o “responsável”, que culmina na possibilidade de poder puni-lo. Quando o autor pode ser punido, surge a ideia de transgressão. Antes, porém, o livro não era um produto, era um ato; o que antes era livre, agora têm parâmetros. Hoje, para o livro e diagramação dele, existem cores adequadas, fontes e tamanhos para as fontes, espaçamento entre linhas, papéis A4, A5, *pocket*... o que nestes não cabe, não serve.

Em seu livro *O que é um autor?* (1992), Foucault mostra a nova perspectiva para a função autor, isto é, a dimensão legal de qualquer obra: dentre tantas coisas que veremos, nos diz que não importa quem fala, pois não podemos saber o que o autor queria dizer, apenas podemos fazer nossa “interpretação” — sendo nós vozes representativas. Segundo Bernstein (1997, p.109), devemos priorizar os detalhes e pôr de lado os nomes. Nomear é pôr rótulos, é tornar mercadoria. Ainda neste ponto ele fala que é mais importante ouvir do que falar, ou seja, essa mania de nos expor não nos leva a nada. O que precisamos é fazer o nosso trabalho com liberdade absoluta, e experimentar. Porque a linguagem tem sempre de ser manipulada. Para o autor,

Nomear nunca é um acto no singular; o que se nomeia uma vez pode já não existir quando esse nome for repetido. Não é que eu queira pôr de lado os nomes como sendo meros detalhes, mas tão só reconhecer os detalhes como sendo mais importantes do que os nomes. (Ibid., loc. cit.).

O nome na capa de um livro é apenas um detalhe e um aspecto, tão importante como os demais, não o mais importante.

Em um longo período histórico (iluminista, romântico, moderno...), a obra literária estava muito ligada ao seu autor, e não se podia estudá-la sem antes fazer um levantamento biográfico daquele que a escreveu, era mais um estudo histórico que qualquer outro algo. Nesse contexto, cabia “tão-somente ao leitor o papel passivo de interpretar o que o autor quis dizer” (SANTOS, 2007, p. 96). Foi, especialmente, com o ensaio de Barthes, *A morte do autor*, de 1968, inserido no livro *O rumor da língua* (1988), que pararam um pouco de se preocupar tanto com o escritor e pensaram no leitor, entre outros aspectos, a exemplo do texto em si. Com Foucault, nos perguntamos ainda mais: *O que é um autor?*

Foucault nos informa que,

Houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos de “literários” (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria; o seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente. (Id., 1992, p. 48).

Quem foi o autor e por que ele tornou-se o ícone que hoje é? Compagnon comenta que

O autor não era senão o burguês, a encarnação da quintessência da ideologia capitalista. Em torno dele se organizam, segundo Barthes, os manuais de história literária e todo o ensino de literatura: “A *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu”, como se, de uma maneira ou de outra, a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa que não a confidência. (Id., 2010, p. 50).

Isto é, o *nome* do autor surgiu como forma de comprovação (texto científico). Antes, o texto conhecido como transmissor de verdades era o texto poético, já as “verdades relativas” eram estas mesmas que recebiam os nomes dos seus autores. Exemplo: o que Freud dizia, era a verdade *de* Freud, e era uma verdade *segundo ele*, que funcionava enquanto se acreditava em Freud. Apenas na virada das Luzes, os fatores se invertem e o conhecimento científico passa a ser o que recebe valor universal, valor de verdadeiro, a ciência é o que não precisa do nome de autor; e o conhecimento literário passa a ser aquilo que é relativo, e por vezes concebido como falso, mentiroso (ou pura imaginação). Prova disso foi a necessidade de se pôr nomes às publicações de textos antigos, arranjar a qualquer custo um “autor” para eles — ninguém sabe se os textos que hoje designamos dentro de um livro com a capa que recebe o nome de Homero eram do mesmo Homero de sua época, aliás pode ter havido muitos Homeros, ou nenhum. Portanto, “a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências” (Ibid., p. 33).

Parece-nos que, por outro lado, desde Aristóteles, houve um ponto de contrapartida: um olhar que voltasse em demasia para classificar, seja por qualquer meio, o autor deveria ser algo a se negar, porque importa a arte, diz ele, e não podemos desmerecê-la:

Denominam o artista pelo “metro”, isto é, a forma com que escreve. Isto quase que exclui, ou diminui, o valor da arte que, no caso, é a imitação e não a forma de imitação. Não é, pois, o metro que deixará o *cientista* e o poeta em patamares iguais, mas o que se está dizendo dentro do metro, forma. (Id., 2008, p. 38-39).

O metro, à sua época, era a forma de identificar o autor, e de desmerecê-lo. A forma como ele escrevia diminuía o “valor” da arte (Aristóteles acreditava, no entanto, que a imitação era mais importante que a forma de imitação, quando acreditamos no contrário). A valoração para a obra de arte dada pelo filósofo podemos ligar ao pensamento de Foucault quando diz que cabe à obra a imortalidade, e que hoje ela é a assassina de seu autor: “A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor” (1992, p. 36). Importa, por enquanto, que nada pode substituir, ou tomar o lugar, da obra em si — formada por suas múltiplas características: uma delas, o autor.

Segundo Barthes,

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. [...] O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua “confidência”. (Id., 1988, p. 67).

A literatura não é uma voz do autor, mas vozes de uma ideologia imposta por uma sociedade, que transcende até a vida do indivíduo que criou a obra. É sabido que na literatura está a mimese da vida real, mas esta mimese é uma visão do outro e não apenas do eu que escreve. Isto refere ao modo como vemos o mundo, “uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte.” (ECO, 2003, p. 34). Essa visão individual, particular é influência.

Seria interessante, com a finalidade de melhor compreensão do tema, que “conceituássemos” *escrita*. Para Foucault,

A escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que a própria natureza do significante. [...] a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem: é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer. (Id., 1992, p. 35).

O autor fala do desaparecimento do escritor, o que não é o mesmo que negar sua existência; diz apenas que o ato de escrever não marca a autoria imutável para aquele indivíduo que o fez. Segundo Foucault (Ibid., p. 80-81) “o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos. [...] o que é que esta regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Permite descobrir o jogo da função autor.” A proposta dele é saber “definir a maneira como se exerce essa função, em que condições, em que domínio, etc.”, o que “não quer dizer [...] que o autor não existe” (Ibid., p. 81).

Não há fama na pessoa do escritor, nem glória. “Autor” é um dos nomes dado à categoria de sujeito.

O artista contemporâneo, ao dar vida a uma obra, prevê entre esta, ele próprio e o consumidor uma relação de não-univocidade — igual à que o cientista prevê entre o fato que descreve do universo e as perspectivas que é possível traçar sobre esse universo — tudo isso não significa absolutamente o desejo de procurar, a qualquer preço, uma unidade profunda e substancial entre as pressupostas formas de arte e a pressuposta forma do real. (ECO, 2003, p. 30-31).

O escritor não entende — ou não deveria entender — a sua obra como um dogma, uma lei universal, mas uma representação ou experimento, sobretudo um ato. Não procura ele uma unidade, mas a disparidade humana em sua matéria bruta, uma multiplicidade de vozes: isto é literatura. A linguagem faz desaparecer o sujeito, a voz única: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35), e do seu desaparecimento voltamos-nos à multiplicidade de possibilidades, de sons. Mas a literatura tem, por diversas vezes, se privado disso, no seu autorretrato formado por seus conceitos de um corte histórico mais ou menos recente.

Um trecho do livro *Estética da Criação Verbal*, de Bakhtin, quando ele fala sobre o “sonho utópico” que move as personagens de Dostoiévski:

É como se a comunidade se houvesse privado do seu corpo real e quisesse fundá-la arbitrariamente com material puramente humano. Tudo isso é a expressão mais profunda da desorientação social da intelectualidade não nobre, que se sente espalhada pelo mundo e neste se orienta sozinha, por sua conta e risco. Uma voz monológica firme pressupõe um apoio social firme, pressupõe um nós, independentemente de

haver ou não consciência disso. Para um solitário, sua própria unidade e sua concordância interior consigo mesmo se torna postulado. (Id., 2011, p. 201).

Pensar em uma só voz é um pensamento ideológico, nunca real, é mais um estado de espírito ou uma vontade particular. Pois o texto já espera a progressão da autoria, quando podemos voltar a Foucault e para a função autor. Ora, autoria é um lugar a se ocupar, um lugar vazio. O sujeito, para ocupar esta função, precisa desempenhar certos requisitos.

Resumi-los-ei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus”, em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (Id., 1992, p. 56-57).

Quatro características são aqui elencadas da função autor: dimensão legal, jurídica (propriedade); relação com a verdade; relação com a Crítica/Período Histórico; não designa a pessoa, mas um conjunto de *eus* literários (posição sujeito). Depende de um conjunto de operações complexas que não são realizadas por quem escreve, mas pela escrita. Enfim, “a função autor é [...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.” (Ibid., p. 46). A escrita, por ser histórica e ideológica, nega o caráter biográfico do pensamento. Foucault “define a ‘função autor’ como uma construção histórica e ideológica, como a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá ao texto” (COMPAGNON, 2010, p. 51-52). Desse modo, reitera que a escrita, por si só, nega a singularidade, porque nada é novo ou único — qualquer texto já escrito é uma malha formada por inúmeros discursos, que por ele perpassam. Nesse embate de emaranhado de ligações, sujeitos são postos em lugares específicos de acordo com as posições que tomam: autoria é um lugar específico para aquele que toma a posição de autor. Autoria é um ato agonista — quando a luta é travada situada em tomar a posição autor, ora quem escreveu, ora quem leu, ora o crítico, ora o teórico, ou o historiador, etc. Ato agonista da autoria, isto é, a luta de poder entre escritor e leitor de uma obra.

Falando sobre *A tese da morte do autor*, Compagnon (op. cit., p. 49) explica duas teses, mas “a tese intencionalista é conhecida. A intenção do autor é o critério pedagógico ou acadêmico tradicional para estabelecer-se o sentido literário. Seu resgate é, ou foi por muito tempo, o fim principal, ou mesmo exclusivo, da explicação de texto.” Cabe a este contexto exatamente aquilo que todos nós, desde crianças, aprendemos na escola: além de vermos história literária, tentamos saber — e por certo supomos saber — o que o escritor *queria dizer*

com aquilo que escreveu. Pretendemos buscar o sentido do texto, a verdade a ele imbuído, uma resposta para um tema. Servem-nos de verdade sobre a obra aquilo que era a intenção do autor, o que foge a isso, das respostas do manual do professor, nos será imputado como um erro. Isso se deve também porque o romantismo gerou em nós a ideia do eterno, da transcendência da voz do escritor.

Mas, em verdade, “sem origem, ‘o texto é um tecido de citações’: a noção de intertextualidade se infere [...] da morte do autor. Quanto à explicação, ela desaparece com o autor, pois que não há sentido único, original, no princípio, no fundo do texto” (loc. cit., p. 50-51).

Aristóteles elogia Homero, dizendo:

Homero, sendo digno de louvor por muitos motivos, é-o em especial porque é o único poeta que não ignora o que lhe compete a ele fazer. De facto, o poeta, em si, deve dizer o menos possível, pois não é através disso que faz a imitação. Os outros intervêm, eles mesmos, durante todo o poema e imitam pouco e raramente. Ele, pelo contrário, depois de fazer um breve preâmbulo, põe imediatamente em cena um homem, uma mulher ou qualquer outra personagem e nenhuma sem carácter, mas cada uma dotada de carácter próprio. (Id., 2008, p. 94-95)

Em defesa da imitação que ele tanto elevava, Aristóteles dizia que o poeta precisava deixar-se em segundo plano. Tal elogio ocorre e gira, pois, em torno da falta de autoafirmação de Homero: porque o poeta não precisa falar de si em totalidade (pelo menos, não em forma de divulgação de si). Assim, o autor não precisa de uma biografia que o preceda, não precisa de fama, para que sua poesia seja como tal deve ser; o autor se faz na poesia, não precede a ela:

O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda ao “escriptor”, que não é jamais senão um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma “pessoa” no sentido psicológico, mas sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora. (COMPAGNON, 2010, p. 50).

A normatização do conhecimento se dá, além do que foi supracitado, porque a cultura oficial quer valorizar aquilo que lhe faz jus, aquelas velhas convenções do padrão, que já discutimos, e pretende deixa-las eternas. Mas não podemos esquecer que

Um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos. (FOUCAULT, 1992, p. 44-45).

Nomear é algo de que falamos sobre a atual padronização, porque muitos nomes vendem por si só, já correspondem a um padrão (falaremos mais sobre isso no tópico seguinte).

Mas uma obra não se faz por nomes, mas por sujeitos, por posicionamentos. Autor não é propriamente aquele da capa: “o autor — ou o que tentei descrever como a função autor — é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito” (Ibid., p. 70). Agora, não é mais o autor a tomar uma posição, mas é uma posição a ser tomada, uma das tantas que a função sujeito pode-se tomar. Isto é, ser sujeito também é uma posição a se tomar.

Por fim, entendemos que se uma sociedade apagar a função autor, qualquer pergunta que se designasse a ela “do outro lado pouco mais se ouviria do que o rumor de indiferença: ‘que importa quem fala?’” (Ibid., p. 71). Ainda sobre nomear, estejamos atentos para o fato de que “quando [...] o âmbito do discurso é o período do qual nós próprios somos ao mesmo tempo juízes e produto, o jogo das relações entre fenômenos culturais e contexto histórico torna-se muito mais intrincado” (ECO, 2003, p. 35). Isto é, a obra, quando lida por nós, faz parte de nós ou nos exclui de uma parte dela, invade nossa maneira de pensar o mundo e sociedade — e mesmo que a invasão não pareça real, algo muda; nos torna produto de um meio e faz-nos refletir ora como juízes, ora como réus.

2.4 A [dimensão comercial] justiça poética. O que é público?

É viável sabermos o que é uma “obra”? Segundo Umberto Eco (2003, p. 23), crítico literário e romancista, “entendendo-se por ‘obra’ um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas.” Este *deslocar-se* se refere à autoria, não o sujeito que escreveu o texto, mas a quem está, no momento, ocupando a *posição autor*, ou que cumpre aquelas funções que já vimos no tópico anterior. A obra é concebida como tal devido a sua estrutura, que recebe interpretações que a legitimam.

No entanto, para se dar o valor de obra literária, para considerá-la seja como for, é preciso uma recepção do texto, cujo juízo se fará pela crítica e pelos teóricos que a manterão no rol de obras ou a descartará. Compagnon, no capítulo que tem por título “O Valor” do seu livro *O demônio da teoria*, já nos faz refletir sobre veredicto final dos críticos, e sobre a recepção que os textos têm, logo em seguida nos faz uma série de questões sérias:

O público espera dos profissionais da literatura que lhe digam quais são os bons livros e quais os maus: que os julguem, separem o joio do trigo, fixem o cânone. A função do crítico literário é, conforme a etimologia, declarar: “Acho que este livro é bom ou mau”. Mas os leitores [...] se cansam dos julgamentos de valor que mais parecem caprichos, e gostariam que, além disso, os críticos justificassem suas preferências [...]. A crítica deveria ser uma avaliação argumentada. Mas as avaliações literárias, tanto as dos especialistas quanto as dos amadores, têm, ou poderia ter, um julgamento objetivo? Ou mesmo sensato? Ou elas nunca são senão julgamentos subjetivos e arbitrários, do tipo “Eu gosto, eu não gosto”? Aliás, admitir que a apreciação crítica é inexoravelmente subjetiva nos condena fatalmente a um ceticismo total e a um solipsismo trágico? (Id., 2010, p. 221).

Não podemos falar sozinhos ao admitir uma subjetividade infinita sobre o que dizem os críticos, porque há de haver alguém com um poder — legitimado por ser um estudioso da área — de nos dizer *sobre* a produção literária. Até certo ponto isso é válido, não devemos viver em sociedade e opinarmos sempre sozinhos e levar as coisas na sociedade a extremos, como relativizar tudo, ou objetivar tudo, ou, mesmo seu contrário, subjetivar tudo. Portanto, há de haver opinião crítica sim (mesmo que ela não venha da Crítica, isto é, possa vir de indivíduos comuns). O que há de ser visto é que, no tempo e no espaço, critérios de valor foram contraditórios e transitórios. Disto que falaremos.

Desde a antiguidade, por exemplo, já se teve noção de que um discurso tem acepções distintas de acordo com sua recepção. Platão escreve que “uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores, mas também entre os que o não entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve” (2001, p. 120). Dessa forma também o texto literário não é concebido em critérios de qualidade apenas pelos que o “entendem”, mas pelo leitor comum, aquele que comprou o livro e leu sem intenção alguma de julgamento, mas que depois o julgou como bom ou ruim por pura casualidade. A questão seria o caso de dizermos se essa opinião seria válida ou não, ou se ela está baseada em quais princípios ou ideias sobre a literatura, em que contexto comercial o leitor se insere para sabermos sobre o seu gosto.

Com as observações acima chegamos ao entrave de que um julgamento de valor é relativo, mas também podemos concebê-lo como subjetivo,

O tema “valor”, ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta ainda a questão do *cânone*, ou dos *clássicos* [...] e da formação desse cânone, de sua autoridade — sobretudo escolar —, de sua contestação, de sua revisão. Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. O cânone importou o modelo teológico para a literatura do século XIX, época da ascensão dos nacionalismos, quando grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos

gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais [...] (COMPAGNON, 2010, p. 223).

Formação do cânone, autoridade, contestação e revisão mostram processo, uma reivindicação de classificação, pelos mesmos que têm a autoridade para fazê-la: os críticos, os teóricos. Eles criam novos critérios e se reformulam, mudam, junto a si, os clássicos. O perspicaz tom irônico de Compagnon revela a sempre ideia de valoração de uma literatura para que ela se torne patrimônio, como é nos dias atuais, como pregam os livros didáticos. Nesse aspecto, mudaram-se os termos, mas a semântica é a mesma: as literaturas escolhidas como “boas” são as mesmas escolhidas como santas: literaturas inquestionáveis, dignas de admiração, imitação e respeito, dogmáticas; nada pode superá-las. A ideia é a de monumento mesmo, de algo pertencente a coletividade.

O trecho do poema “Tortura”, de Régis Bonvicino, no livro *Estado Crítico*⁷, mostra um exemplo de como a poesia é vista por leitores na escola, devido a manipulações de valor que dão a ela, por ser algo de função canônica, passa a receber o julgamento por esses leitores, como diz o início do poema:

Poesia é atraso de vida
é o maior desserviço
é masoquismo
é a cela vaga de um presídio

No entanto, a última frase do trecho mostra o que realmente a poesia deveria proporcionar, que é a mudança de um modo de viver, a formação de cidadãos.

Ainda sobre a subjetividade, Compagnon revela que

[...] a posição entre objetividade (científica) e subjetividade (crítica) é considerada pela teoria como um engodo, e mesmo a história literária mais restrita, fixada unicamente nos fatos, repousa ainda em julgamentos de valor [...] sobre o que constitui a literatura (o cânone, os grandes escritores). (Ibid., p. 222).

Não importam os critérios, o valor recai sobre a subjetividade de uma opinião, de um achismo. Talvez o termo “achismo” seja de um teor pouco canônico, mas a opinião sempre será pessoal, apesar disso podemos ressaltar que as culturas de mercado e traduções de obras impõem também uma ideologia de venda, que acaba por influenciar nos gostos dos leitores, e até da crítica que, muitas vezes, ajuda a manter ou criar tal cultura. O mercado, sobre o qual não nos demoraremos em explanar, é um grande transmissor de escritos-clichês — aquilo que

⁷ p. 89 do livro *Estado Crítico*. Vide nota 5.

muito já foi dito, repetições de textos vendíveis, fácil-digeríveis. Assim, sabendo que a definição de valor é marcada por um jogo que é de mercadoria, de venda, “a definição de um termo como literário não oferecerá mais que o conjunto das circunstâncias em que os usuários de uma língua aceitem empregar esse termo.” (Ibid., p. 44), isto é, se usarmos um critério de avaliação de qualidade, um julgamento em forma de termo, será aceito por aquela comunidade que o emprega (devido a fatores já mencionados: por ego da crítica, ou por necessidade de vendas), isso faz com que o termo possa não ser algo obrigatório a legitimação de verdade. Porque

Evidentemente, identificar a literatura com o valor literário (os grandes escritores) é, ao mesmo tempo, negar (de fato e de direito) o valor do resto dos romances, dramas e poemas, e, de modo mais geral, de outros gêneros de verso e prosa. Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão” (Ibid., p. 33).

A separação de grandes escritores tem intuito de simplesmente fazê-los grandes, elevá-los a patrimônio, mas é também o principal causador do desmerecimento de toda aquela arte produzida para além desta lista seleta. No Brasil, sabemos que o eixo Rio-São Paulo se encarrega por elevar sua produção a ditames de “nível nacional”, fazendo com que todo o resto seja “regional”, optativo, marginalizado.

Sobre o tema comércio literário, Bernstein (2008, p. 233) reivindica: “...temos nos visto intimidados pelo discurso moral, forçados a converter nosso trabalho em mensagens digeríveis”, ou seja, o comércio tem importado moldes de literatura exclusivas para venda de grandes massas. Os best-sellers. Seria essa uma reprodução de conteúdo para consumo apenas. O poeta é direcionado a um público alvo — com descrições deste público em minúcias, para não correr o risco de perder produtos em prateleiras —, e tudo que deve escrever tem que ser “entendido” por esse público. Surge a literatura de produção (e não passa de um produto mesmo); produção de textos que tratam de coisas assim-e-assim, com um sentido lá-está.

Há um poema⁸ que fala sobre coisas esmiunçadas no mundo. De tão detalhadas que são, causam comodismo e aceitação, seriam as coisas ditas como padrão numa sociedade:

só desejo
às vezes
que todos nós
não tenhamos de ficar

⁸ O trecho do poema citado faz parte do livro *Histórias da Guerra*, de Bernstein (2008, p. 71). Nome do poema: “Para —”. Vide Referências.

tão cativados
 mas, o que, elimine
 toda essa
 confusão, complicação
 & realmente, o que
 é isso
 projeção me assusta
 (simplicidade
 íntegra, como se
 necessidade, essa coisa
 [...])
 como se a realidade
 mitológica, conceitual
 entendida exatamente assim
 cortes, afiado
 para chegar
 lá

Os poemas aqui exemplificados, em todo o corpo deste trabalho, são poemas fragmentados, cacófatos, outros apenas ruídos. Muitas das vezes precisamos saltar os olhos nas linhas, também saltar as próprias linhas, uma linha ou duas, pular palavras para “completar” (mais ou menos) a frase, quando é possível completa-la, em especial os poemas de Bernstein. Nem sempre é preciso ou possível “extrair” sentido de um poema, nem se faz necessário. Aqui, não trataremos do sentido do poema acima (nem nenhum outro que foi ou será citado no trabalho), mas utilizaremos de sua metalinguagem como citação, exemplificação. Vejamos o exemplo: podemos perceber nas linhas que falam (vamos aqui juntas as linhas e formar as frases) “só desejo/ às vezes/ que todos nós/ não tenhamos de ficar/ tão cativados”, que essa cativação possa ser por aquilo que mais é uma complicação feita pelas regras usuais da sociedade, principalmente no que tange a literatura oficial, que insiste em eliminar ou excluir, ou marginalizar, aquelas criações artísticas que fogem de seu sistema: “mas [...] elimine/ toda essa/ confusão, complicação”, ele parece nos aconselhar.

Adiante, ele continua mostrando que a cultura oficial tenta nos dar explicações, como se isso fosse realmente possível, para todas as coisas que regem o universo, como se na literatura também coubesse um certo saber científico: “como se a realidade/ mitológica, conceitual/ [pudesse ser] entendida exatamente assim[-e-assim]”, com fórmulas prontas. Quando que, em verdade, é o contrário que acontece, pois “a realidade insiste em criar problemas para à poesia” (Id., 1997, p. 103-104). Desse modo, “poñer etiquetas á Poesía é un xeito de censurala e limitala” (MARÍA, 1997, p. 129): rotular uma poesia é excluir outra poesia, sempre será um ato

com consequência. O sistema comercial que vende é o mesmo que faz com que muitos outros trabalhos poéticos não sejam lidos.

Mesmo na antiguidade, e voltamos a isso, havia um pouco da percepção de não se fazer generalização mesmo ao que conheciam por “excelente”, porque em tudo há falhas:

Tomemos um escritor deveras límpido e irrepreensível. Não vale a pena submeter a um exame geral exatamente este ponto: se, em poesia e prosa, devemos preferir uma grandeza com alguns defeitos, ou uma mediocridade correta, em tudo são e impecável? [...] Eu cá, no entanto, sei que as naturezas demasiado grandes são as menos extremas; a precisão em tudo acarreta o risco da mediania e nos grandes gênios, assim como na excessiva riqueza, alguma coisa se há de negligenciar. (LONGINO, 2014, p. 102).

Uma literatura “precisa”, que Bernstein chamou de “mensagens digeríveis” corre o risco da mediocridade. Por sinal, Bernstein, sabendo que a dimensão pública é regida por convenções, fala-nos sobre a padronização, condenando-a:

A padronização inflexível é a arteriosclerose da linguagem. As contra-convenções colectivas que contra esta se formam — seja no âmbito estreito de círculos de poetas, ou de agrupamentos políticos, ou de comunidades científicas ou regionais — são frequentemente um meio para melhorar a comunicação e a articulação, porque, em muitos casos, certos detalhes (matéria concreta ou factos sociais) não são passíveis de articulação através das convenções linguísticas dominantes. De facto, nas suas explorações contra-convencionais, a poesia acaba por mergulhar a linguagem *pública* nas suas raízes, ao testar os limites da convenção enquanto vai forjando convenções alternativas (que, contudo, não precisam de substituir outras convenções no desejo de se transformarem no novo padrão). Mais ainda, a escala limitada de tais esforços poéticos do espaço público: da *polis*. (1997, p. 111, grifos do autor).

A padronização, de fato, costuma ser inflexível, o que, por sua vez, torna muitas poesias incomunicáveis para a época atual. Porque o padrão se forma em valoração de um aspecto, ou muitos deles, de uma época anterior. Então o poeta “testa” o padrão, com modelos diferentes dele, e une-se a outros poetas e comunidade, criando um novo modelo, que não tem por intenção ser novo padrão, mas experimento. Nesse ponto, o poeta afasta-se do comum a *todos* — aquilo que tem por intenção comunicar a todos, ser universal — e passa a olhar numa escala menor (falaremos mais especificamente sobre esse assunto no tópico 4.3 do capítulo 4). O poeta olha o que tem sido usual em sua comunidade, utiliza de sua linguagem “pública”, que se opõe àquele padrão, aquele modo convencionado de se fazer/dizer, que se parece, mesmo que queira atingir todo um aspecto *universal*, algo privado, que pertence apenas a poucos.

Importante notar que, em condenar a padronização, Bernstein revela o poeta que vai na contra-padronização, contra-convenção ou contramão poética: o poeta que revela o que é público (a linguagem) e o espaço público para a linguagem. Qual poesia seria aquela que desvela o que é público? Aquela que revela a si própria: a poesia é um espaço de expressão

humana público porque “todo o que é humano pode ser ‘tema’ ou ‘argumento’ da Poesia” (MARÍA, 1997, p. 129-130). Não haveria, portanto um tema específico ou uma poesia específica para mostrar o público (amor, natureza, morte), porque tudo o seria cabível para isso, dentro da poesia.

Sobre espaço público, Bernstein ainda revela que

Numa sociedade com estas distribuições de poder tão espetacularmente injustas, até a própria ideia de espaço público foi conspurcada — não pelos *graffiti* do povo mas pelo domínio dos meios de comunicação por aqueles despojados da sua ligação com esse mesmo povo. (1997, p. 106).

É a sociedade, em como ela está organizada (em quesito de dominação, dos meios de comunicação, os mesmos que impõem ideologias em suas críticas e critérios para a literatura) que “suja” o espaço público. Ao lermos e observarmos os poemas a seguir notaremos melhor do que se trata uma linguagem pública.

Poema “Grafite”⁹, nosso primeiro exemplo para o tema, foi escrito de fevereiro a junho de 2000, e, como um grafite no muro que é feito em uma coletividade de pessoas tão diversas, conta com a autoria colaborativa de 12 poetas. Nós utilizaremos apenas um pequeno trecho:

VÍCTOR SOSA

la muralla es china, afuera merodea la intriga,
el feroz facial de lo mongol: la carne
cruda; adentro es analecta: anaconda
celeste en su saber, en su papiro de pólvora
[...]

MANUEL CONTREAS (Víctor Toledo)

En el muro del aire
del silencio, de la voz
escribió murmurando
un mensaje el colibrí:
Entre el ser y la nada
yo soy acto de presencia.
Frágil no es mi fortaleza
pues bañada por el mar
sostengo la realidad.
Agil águila de luz
graffitis de pez altísimo
tatuajes de lo invisible
que en el agua del cristal
en ese muro del viento

⁹ SOSA, Victor. et. al. Grafite. In: _____. **Sibila revista de poesia e cultura**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2001. p. 26-27.

lo muerto y queda mudo
y la voz del outro lado
al fin revele el Secreto.

O espaço público é, portanto, aquele da guerrilha, que seria aquele lugar onde se expõe mazelas, não com imagens belas de céu e de glória, mas com artilharia de luta, um espaço de luta: “celeste en su saber, en su papiro de pólvora”. O muro onde o poeta faz seu grafite é sua “carne/ cruda”, suas próprias mãos e esforços. Neste muro não há prisões, é um muro de ar, de silêncio e de voz: “En el muro del aire/ del silencio, de la voz/ escribió murmurando”, escreve-se algo quase inaudível, ininteligível (murmúrios). E, mais uma vez, voltamos à grande afirmação que disseram Brossard, Cage e María, e agora Contreas: “Entre el ser y la nada/ yo soy acto de presencia”¹⁰; entre aquilo que é e aquilo que não é sobressai o ato, a presença (da poética). Assim o “secreto” está do outro lado, numa voz que parece morta ou muda, mas que revela — e que modifica, afinal palavras no muro lhe tingem de outra cor.

Ainda sobre espaço público, e sobre as ideologias impostas sobre nós, vejamos a “Canção do muro”, de Horácio Costa¹¹, e nela constaremos que outro poema continua a conceber o local de embate como sendo a própria pele, que pode ser entendida como sendo o poeta ou a própria poesia em si:

Canto o muro porque sim,
porque sua pele & a minha se assemelham
posto que também já tomei sol & chuva,
posto que sobre o meu corpo discursos
& campanhas se imprimiram/
imprimi:
já tive tantas caras & sorri
como foram da minha vida os meses
& as idéias políticas ou não
que se sobrepueram
umas sobre as outras
[...]

O/a poeta/poesia está dentro do embate onde se encerram os discursos ideológicos impostos: “sobre o meu corpo discursos/ & campanhas se imprimiram/ imprimi”. Muitas das vezes o/a poeta/poesia entra no jogo dos discursos e os imprime em si, numa ironia, numa farsa, porque vive a sobreposição de ideias.

¹⁰ Vide final do tópico 2.2.

¹¹ Vide nota 9: mesma publicação. COSTA, 2001, p. 52-53.

Segundo a professora Graça Capinha (1997, p. 66), da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, o que ocorre é um julgamento sobre as metáforas: “Julgamento — isso sim, com poderes com “P” grande e “p” pequeno — a importância das metáforas.” Um texto que muito se tem metáforas irônicas, aliás, proposições absurdas, revela-nos sobre os extremos que leva a comercialização da cultura literária. O poema é de Régis Bonvicino¹², o título do poema dá nome ao seu livro:

Estado Crítico

É o sarcófago de uma piranha
É um Tarzan míope
esmiunçando o céu azul
É o nightclub Silêncio

É um pelego: entrega Drummond
como extintor de incêndio
É tradução de Sá-Carneiro
para o português

É Baudelaire parcelado em doze vezes
É uma babá de baratas
É um Jean Genet tratável
O atravessador passa avestruz

por Rimbaud
É a incrível banheira portátil
do apartamento onde
Maiakóvski se matou

O poema, em todos os exemplos que cita ser o “estado crítico”, revela o próprio estado crítico que a comercialização pode levar à poética. Onde tudo poderá ser lícito se “parcelado em doze vezes no cartão”, se pago, até mesmo a tradução de Sá-Carneiro para o português será providenciada. Então a justiça poética é revelada com todos esses fatores supracitados: para manutenção de um cânone que em nada contém a nossa identidade contemporânea, em nada nos reflete, em nada revela nossos problemas atuais, e tem a ver com a possibilidade de venda, a comercialização, que impede a novidade (de escritores e de poemas). A justiça poética é o que separa, por fim, de modo quase sempre egoísta, aquilo que entende por bem e mal: “como se a poesia fosse um ofício que se pudesse fazer bem ou mal: o que, em tal caso, me levaria a preferir a forma de o fazer mal — tudo será melhor que a epifania bem-escrita da métrica previsível [...]” (BERNSTEIN, 1997, p. 102-103). Para Bernstein, é melhor se fazer o

¹² p. 97 do livro *Estado Crítico*. Vide nota 5.

descomunal e avesso à cultura oficial — esta que é dita como boa, mas que é apenas o previsível.

Em se tratando de coisas previsíveis, até mesmo aspectos inseridos dentro de uma poética que pretende mostrar diferenças específicas, aspectos representativos, ou melhor, figuras representativas, podem cair na vala da estigmatização que é elevar algo a holofote em detrimento de todo o resto, isto é, exacerbar um aspecto e menosprezar os demais aspectos humanos/sociais. No ensaio *A-Poética*, Bernstein escreve sobre a estigmatização:

O meu problema não é a oferta de alternativas radicais aos hábitos de leitura racistas e provincianos que o sistema educativo e a comunicação social geram, mas sim o facto de estas alternativas serem quase sempre um “melhoramento” do que uma verdadeira exploração de um sentido político ou estético. Vejo um *continuum* demasiado grande entre esta “diversidade” e conceitos demo-liberais oriundos do *New Criticism* de um público leitor comum, os quais frequentemente — embora nem sempre — têm o efeito de transformar cisões e antagonismos ideológicos por resolver em circuitos turísticos pela cor locar da diferença sexual, da raça, da sexualidade, da etnicidade, da região, da classe e até do período histórico. Aí se espera que cada grupo ou comunidade ou período apresente — ou espere que lhe apresentem — **figuras representativas**, conhecidas de todos nós. (1997, p. 105, grifo nosso)

O *New Criticism* foi um pontapé inicial para a liberdade poética na busca do diferente, do diverso, mas pouco nos ajudou por imaginar um leitor comum. Estigmatizar é também uma forma de vender. Vender, no caso, um tipo social.

O que acontece quase sempre é que as obras selecionadas para representar a diversidade cultural são as que começam por aceitar o modelo de representação da cultura dominante [...]. As obras que desafiam estes modelos de representação correm o risco de se tornarem mais inaudíveis do que nunca no contexto da cultura dominante. (Ibid., p. 107).

O grande problema da noção de valor se respalda exatamente no ponto em que, a grande parte das vezes, a literatura que compõe, para a grande massa populacional, as diversificações de seu povo, de sua cultura, é também aquela que legitima o modelo padrão da literatura e do fazer literário. As poéticas que estão na contramão destes moldes permanecem no anonimato e reféns da perseguição da “ordem” do contexto da cultura dominante.

Ainda assim a poesia deve se interessar com o processo, não com o produto, deve se opor, militante a grande propagação de iniciativas de divulgação multimídia da cultura oficial, que tem se perpetuado na comercialização barata de literaturas clichês, cujo sentidos literários lá-estão, simples e digestos facilmente:

O interesse poético é mais bem dirigido para o exterior, centrifugamente, para o desconhecido e o periférico, do que para centrípetos e constantes reagrupamentos e realinhamentos efectuados pelo mecanismo de processamento simbólico

enormemente elástico e sofisticado da poesia da cultura oficial, que procura um alvo, separa e descontextualiza; essencializando o modo da diferença e incorporando o produto (nunca o processo) no seu próprio espaço cultural. (BERNSTEIN, 1997, p. 107).

É o que está nas ruas, nos muros, na multiplicidade de sons (o que inclui os barulhos, nos campos ou nas ruas da cidade), que vai interessar a poética. A cultura oficial costuma pegar um aspecto social, uma figura representativa e descontextualiza-la, só então a apresenta como um ícone em sua literatura e acha, por assim fazer, que está mostrando o humano, o público, o que se deve prestígio; quando, na verdade, está apenas separando tal figura das demais, onde deveriam permanecer juntas, como são na realidade.

O título do primeiro tópico do capítulo “O Valor”, do livro de Compagnon merece nossa citação de agora: “Na sua maioria, os poemas são ruins, mas são poemas”. Neste capítulo, o autor vai abordar, finalmente, os tipos de critérios de valor ao longo das Críticas na história. Já no final no tópico ele menciona que,

Para Leavis, ou ainda para Raymond Williams, o valor da literatura está ligado à vida, à força, à intensidade da experiência que ela seria testemunho, à faculdade da literatura de tornar o homem melhor. Mas a reivindicação, a partir dos anos sessenta, da autonomia social da literatura, ou mesmo do seu poder subversivo, coincidiu com a marginalização do estudo literário, como se seu valor no mundo contemporâneo tivesse se tornado mais incerto. (2010, p. 226).

De que autonomia social da literatura ele nos fala? Seria do poder que a literatura tem de influenciar a sociedade, de ser um agente nela, um poder autônomo? E subversivo? A literatura tem caráter subversivo, se recusa obedecer a mundos estabelecidos, mas isso influencia no seu valor? Segundo Compagnon (Ibid., p. 226), várias escolas, escalas, épocas e seus teóricos e críticos legitimaram e deslegitimaram critérios de valor para a literatura, termos que qualificam sua oposição: “clássicos”, “grandes escritores”, “panteão”, “cânone”, “autoridade”, “originalidade”, outros termos como “revisão”, “reabilitação”. Por fim diz que a posição mais fecunda é a que diz que “as obras têm valor em si mesmas”, o que é apenas mais uma forma de desenvolver um novo termo. Na verdade, pode haver critérios de valores, acreditamos também neste último, por exemplo, mas não existem — e a história prova isso — critérios de valor universais. Tudo, na verdade, é orgânico, renova-se. Até mesmo o paradigma vida/morte é apenas um processo. Não há critérios universais de justiça poética, mas apenas, como diz a tradução livre dum excerto do poema “Lecture on nothing”, de John Cage (1973, p. 109): “Eu não tenho nada a dizer / e eu estou dizendo / e isto é / poesia.”¹³

¹³ Original: *I have nothing to say / and I am saying it / and that is / poetry.*
CAGE, J. **Silence**: lectures and writings. Hanover: Wesleyan University Press, 1973. p. 109.

3 UMA ABORDAGEM TEÓRICA DA LINGUAGEM POÉTICA

No capítulo anterior, abordamos sobre o que é a poética desde seus primórdios e o seu estado atual, neste capítulo observaremos como ela (a poética que defendemos) se estrutura enquanto linguagem.

3.1 Metáfora e metonímia (repetição com variação)

O poeta, como já mencionamos no primeiro tópico do capítulo anterior, representava o técnico da linguagem, apto para dar forma/voz às experiências da sociedade; em posse do saber de que até a própria natureza é indeterminável, o poeta percebe que o que se diz não nos basta. Surgem dois grandes pilares: o princípio da ordem e o princípio do caos, desordem. O poeta se situa no segundo pilar, ele é um desordeiro, ele pergunta, vai na contramão da sociedade; só desobedecendo é que há “criação”, variação. Na escrita criativa existem coisas que são repetitivas e coisas que nos surpreendem.

Podemos, desde logo, levantar questões como: o que é repetição e o que é variação? Repetição: algo que é. Inovação: algo que não é, que não pode ser — é o que interessa ao poeta. O poeta está à procura de uma outra maneira de pensar o mundo. A literatura é uma forma da linguagem que mantêm o conhecimento, é, pois, o que permanece. Portanto, a mnemônica, a rima e a métrica existem para facilitar a memorização, porque esta arte pretende não ser esquecida.

Então como e onde se situam a repetição e a variação? Nas coisas comuns, repetitivas, já ditas, coisas representacionais: na metáfora; e nas coisas que não são que nos parecem impossíveis de abarcar um sentido: na metonímia. É claro que o eixo da inovação é proporcionado não apenas por absurdos, metonímias, mas por metáforas também (até mesmo porque muito se tem de metáforas também absurdas). Importa-nos tentar compreender essas duas noções não mais no seu sentido determinado pela gramática escolar, mas em seu uso na linguagem. Assim podemos determinar de logo — antes de prosseguirmos de modo mais específicos — que o ritmo básico de qualquer prazer é a repetição *com* variação. O momento

de catarse é o da variação, quando vemos algo novo, isto é, o poeta tem o poder/dever de criar formas que acrescentem algo.

Para o dicionário de Bechara (2011, p. 853, grifos nossos), *Metáfora* é uma “figura de linguagem que consiste em designar alguma coisa, mediante uma palavra cujo significado tem uma **relação de semelhança** ou analogia.” Já a *Metonímia* é o “emprego de uma palavra **fora de seu contexto semântico usual**”, embora, a seguir, o dicionário acrescente que ocorra “em virtude de uma relação objetiva de proximidade ou contiguidade de significado com outra palavra.” (Ibid., p. 855). São ainda, por consequência de Bechara ser também o “ditador” da gramática no país, acepções gramaticais, normativas. Para o nosso trabalho, entretanto, é importante percebermos que a metáfora e a metonímia são funções da linguagem (não “figuras de estilo/linguagem”). Funções, isto é, são partes de funcionamento dentro de uma linguagem, ou como a linguagem funciona em determinados momentos, por determinadas circunstâncias. A metáfora e a metonímia fundam-se num jogo de substituição, sempre uma substituição de significantes, não de significados. Desse modo, para os fins de nossa análise de funcionamento da poética, vejamos as nossas formulações de “conceitos”, explicações para os termos: a Metonímia: dentro de um só contexto, numa relação de contiguidade, com a ilusão de totalidade. Metáfora: semelhanças parciais que se ligam em algum ponto. Exemplos: a) “A chuva agarra-se à terra seca”, uma metáfora; b) “Beber um copo d’água”, metonímia, pois “água” com “copo” geram uma ideia de totalidade.

Ora, a linguagem é resultado do simbólico (dessas metáforas e metonímias), e tudo que de alguma forma nos faz sentir simpatia/empatia dentro dessa linguagem não é por acaso. Essa produção do simbólico — do discurso — concebe-se em prática social. O discurso é, portanto, um objeto sócio histórico (e isto dizem os analistas de discurso). Estamos a todo instante a falar da língua dos mortos: a língua que falamos, lemos, escrevemos, gesticulamos, etc. E o que quer dizer “língua dos mortos”? Diz respeito da língua que herdamos (falaremos especificamente disso no tópico 4.1).

Como pode o poeta usar da matéria da linguagem, que é o simbólico, para a sua escrita criativa? O ensaio de 1950, *Verso Projetivo*, de Charles Olson¹⁴, publicado em 2007 pela revista *Remate de Males*, conta de maneira peculiar o que apenas um poeta pode fazer: projetar o corpo

¹⁴ “Projective Verse”, de Charles Olson (1950). In: ALLEN, Donald; TALLMAN, Warren. **The Poetics of the New American Poetry**. New York: Grove Press, 1973. pp. 147-158. Tradução de Renato Marques de Oliveira e Eric Mitchell Sabinson.

na página — através de uma linguagem que dá forma, não estamos mais tratando de orações sintáticas e semânticas, mas de algo visual que faz com que vejamos o que está sendo posto, é uma projeção que, por vezes, pode até ultrapassar a margem da página; poemas que criam imagens através das palavras são exemplo de projeções. *Verso Projetivo* fala de som que vem de dentro do corpo (algo fisiológico: movimento do corpo e sons que emitem), que define tudo, que manda no verso, que controla a mínima parte, a sílaba, que é a respiração. O *Verso Projetivo* é um verso “ABERTO” (Id. 2007, p. 277), exatamente oposto ao “fechado”, que é “aquele verso criado no impresso” e para o impresso, isto é, aquele verso que foi criado para caber na página, nos moldes comerciais de página para livro.

Olson explica três partes integrantes de um poema, à luz do projetivo: verso ABERTO, trabalhado na “COMPOSIÇÃO POR CAMPO”, que é aquele “em contraste com a linha herdada, estrofe ou forma global, que é a ‘velha’ base para o não-projetivo.” (Ibid., loc. cit.). A primeira parte é *cinética*: o poema é energia. Energia que vem de dentro (um “dentro” mais uma vez fisiológico, e não místico ou mítico) de quem escreve o verso e que chega, por condução, até aquele que irá ler. Nesses termos, o autor fala que o poema precisa ter seus próprios parâmetros e ser guiado por si próprio, não por algum tipo de medição. Em outros termos, o poema deixa-se guiar por si próprio, e se chega até um leitor, não é por mediação, mas por indução, como campo elétrico mesmo; o poema numa ação física de escrita deve seguir na linha da página até o ponto em que ele mesmo determine — até onde aquela respiração aguarde/alcançe —, e não por um conceito vigente anterior. Em suma, o poema deve ser sua própria regra. A segunda parte é o *princípio*: forma e conteúdo estão em conflito, mas o conteúdo determina a forma, esta é apenas uma “extensão”. Olson (Ibid., p. 278), diz que “a forma certa em qualquer poema é a única e exclusivamente possível extensão de conteúdo”. Por fim, a terceira parte é o *processo*: percepção/ões instigando nova/s percepção/ões. Usar o processo seria ter algo já lá, existente, algo usual, e tornar aquilo impulso para um momento de luz, isto é, sinapse.

Observamos que um ensaio de 1950, assim como textos da antiguidade que aqui usamos, não consegue suprir todas as demandas, mas gera alguns apontamentos e de algumas partes aqui e ali de que podemos fazer uso. Para Olson, por exemplo, o seu verso projetivo, em umas das partes para a “composição de campo”, no quesito “princípio”, diz que o conteúdo é a base para a forma. De certa forma sim, porque o poeta pensa em defender uma tese em seu poema, às vezes, e daí se pensa em uma forma para compor essa tese, mas frequentemente, na poética aqui abordada, o poeta foge do conteúdo, dele não se interessa, mas defende uma forma

apenas. Então, a regra do princípio é relativa dentro de um poema, mas o conteúdo do qual falamos, que se refere à fuga do poeta, é de nível semântico, oriundo de formações de versos/linhas. O conteúdo que entendemos não está dentro da frase, mas da “imagem” que o poema projeta. Como numa metonímia cujo conteúdo se mantém fora da formação frasal: no exemplo “beber um copo d’água” não podemos atribuir sentido já ali, mas em seu uso externo, na imagem que projeta em nossas mentes de água dentro do copo.

Olson explica depois que a fala é a parte física, isto é, refere-se ao som (e continuaremos a ratificar a ideia de que o som é a parte mais importante dentro do poema): “Porque a respiração permite reingressar toda a força-da-fala (a fala é o ‘sólido’ do verso...), porque, agora, o poema tem, através da fala, solidez” (op. cit., p. 281) O mais importante para nós em Olson é sua ideia de se poder pensar e fazer o verso/poema como algo físico, como os seres humanos e as coisas.

Ainda sobre repetição e variação, no posfácio do ensaio “Verso Projetivo”, de Olson, o tradutor Eric Mitchell Sabinson (Ibid., p. 293) diz que “o poema proclama a inexistência da repetição.” E prossegue: “Não existe nada de antemão. O que há é apenas a mudança e a descoberta.” E por assim dizer, consideramos ele um tanto ferrenho em suas palavras, porque a verdadeira poética se faz com a variação feita sobre a repetição, isto é, juntas. Se nada realmente fosse o que houvesse antes do poema, o que ali fosse “dito” seria completamente inteligível, e o poeta estaria a falar sozinho (abordaremos isso no tópico 4.3 do capítulo 4). Já no fim do referido posfácio, falando sobre sua tradução, também sobre como ser olsoniano, Sabinson diz que “é preciso ser contra os tempos verbais — na verdade, contra a sintaxe, contra a gramática em geral, ou seja, do jeito que a herdamos.” (Ibid., p. 294). Sim, a poética situa-se no eixo de luta, como já muito falamos e ainda muito falaremos no próximo capítulo, porque busca estar naquilo que revela o social, e a gramática sempre está situada em normas de um tempo ulterior, e a poética é do presente. Mas, reiteramos, isso se faz em a miscigenação com aquilo que já está como padrão, no caso a gramática, porque senão não entrará naquele ritmo básico que mencionamos.

Mas podemos usar o aspecto mencionado por Sabinson com o fato de que a língua não é singular, nem pacífica, nem está pronta a perdoar. Nicole Brossard assim nos anuncia: “Digamos que uma parte da realidade se esconde dentro da língua; a outra entrincheira-se em nós singular e pacífica, pronta a perdoar.” (1997, p. 151-152). A pacificidade em uma língua está em como nós a concebemos, não como ela está disponível ou disposta. Porque a língua não

é colaborativa, isto é, não está engessada, mas muito flexiva e móvel para ser pacífica, a língua também não deixa nada por ver, ou seja, tudo abarca, a tudo nomeia. O texto poético é, pois, aquele ambíguo e ambivalente. Ambíguo porque abarca duplo sentido; ambivalente porque tem duplo valor/valência, para usar apenas o termo “duplo”, mas na verdade muito excede a isso. Vejamos:

3.2 Sentido/s e silêncios

Em quais aspectos um texto literário é concreto e em quais é abstrato? Saussure, em seu *Curso de Linguística Geral*, vem falar da arbitrariedade do signo, que nada mais é do que uma falta de relação entre a palavra e aquilo a que ela se refere.¹⁵ Podemos, então, tomar o concreto (o “real”, a “interpretação”) pelo abstrato (a obra literária), para supostamente conseguir ver a representação de uma ideia (ou ideologia)? Será que é possível realmente para alguém desvendar o que diz as palavras em um texto, ou mesmo em um dicionário? Até mesmo porque sabemos que não existem sinônimos perfeitos. Mas já que propusemos anteriormente que a escrita não é um “falar sozinho”, nem nisso se firma, imaginamos também este espaço não como um meio para se transmitir uma mensagem, mas um meio para se interagir com a própria linguagem, e com indivíduos que dela fazem uso. Até mesmo o ato de escrever, como vimos no tópico 2.3 do capítulo 2, para Foucault (1992, p. 35), não marca uma autoria imutável para o indivíduo, por outro lado podemos pensar em obra literária como um meio de interação (não necessariamente amigável), um espaço que foi aberto num texto onde indivíduos capazes — sujeitos — podem agir de modo a construírem separadamente um certo sentido: vamos pensar numa leitura *contêxica*, pragmática. Mas o sentido é também agonista, é uma luta particular dos sujeitos para se afirmar algo sobre o que está em jogo: um poema, um romance.

Seguindo o raciocínio de que o texto literário adquire sentidos múltiplos, por múltiplas pessoas, olharemos algumas observações de Umberto Eco. Para Eco, o sujeito é formado por ideologia, por história, não a ideologia é formada no ser, ou a história. É preciso, em vez de haver a ideia de acabamento, entender o processo: usufruir do conhecimento que lhe foi

¹⁵ Signo: palavra/aquilo que significa algo. Significante: imagem gráfica e sonora (a matéria). Significado: o problema situa-se aqui, porque não há uma relação entre a palavra “amor”, a título de exemplo, com o seu conceito/significante. É, portanto, completamente arbitrário. O conceito é compartilhado, embora não com exatidão.

“imposto” para “decifrar” as ideias de um texto, usando um termo muito genérico. É por isso que Umberto Eco (1993, p. 77), em seu livro *Interpretação e Superinterpretação*, fala de ignorar o autor enquanto pessoa assim-e-assim, porque não podemos encontrar a completude de uma obra na pessoa que a criou, nem mesmo podemos entendê-la por meio dela, mas saber que o sujeito autor soube completar os sentidos para si de sua obra e a tornou em um processo aberto que prevê outros sujeitos, para que esses outros sujeitos-leitores possam se tornar em sujeitos-autores também — aqui está a explicação para seus autor-modelo e leitor-modelo: aquele sempre imaginou um leitor “especial” capaz de ir além dos códigos que ele deixou para trás, escritos no papel, capaz de inferir o texto e ampliá-lo, e que esperou que alguém, no seu tempo (que pode ser longe do tempo de quem escreveu) pudesse despertar sentidos que estão anexos nos espaços em branco.

Também concebemos que a linguagem deixa muito a se inferir no que não foi escrito, isto é, nos silêncios e nos espaços em branco de um texto, mas a forma como Eco coloca sua teorização em *Interpretação e Superinterpretação* parece deixar uma relação amistosa entre autor e leitor, e parece exacerbar um poder ao autor-modelo, bem como parece fazer entender que leitor-modelo pode trazer à tona algo que está lá no texto o tempo todo, como se apenas aquele algo deixado (escondido, como uma armadilha especial) pudesse ser encontrado como o único achado verdadeiro. Porém, em sua *Obra Aberta*, comenta que

É bem verdade que uma obra de arte não é um inseto, suas relações com o mundo da história não são acessórias ou casuais, mas participam de sua constituição de tal maneira que parece arriscado reduzi-la a um jogo abstrato de estruturas comunicativas e de equilíbrios relacionais, em que significados, referências históricas, eficácia pragmática entrem exclusivamente como elementos da relação, siglas entre siglas, incógnitas de uma equação. (Id., 2003, p. 32).

Quando podemos notar que na linguagem nunca caberá axiomas, resultados fixos de equações, mas incógnitas. Neste ponto percebemos o problema da linguagem, isto é, que ela é mais problemática que solucionável, e que o tempo apenas agrava a situação. Um autor e um leitor não podem se comunicar amistosamente, e nunca poderão completar juntos uma obra, mas um mostra apontamentos sobre sua sociedade ou sobre sua própria linguagem, o outro ver estes ou outros apontamentos, nunca da mesma maneira.

Alguns críticos podem querer achar na linguagem uma forma de exatidão, como tentam os gramáticos normativos, mas a linguagem é o que faz com que a poética seja sempre algo em processo, não determinável e sem sentido único. Fernando Guimarães ainda acrescenta

que nem mesmo a linguagem é o ponto central na poesia, porque outros elementos, ligados ao som, fazem dela o que ela é:

[...] não é a linguagem que faz com que a poesia acabe por se manter como que isolada em si mesma. O espaço da poesia **distende-se** através do seu ritmo, do modo como as palavras se encontram com o **imaginário**, do constante movimento ou **diversificação do seu sentido** através de figuras a que recorre, da transformação possível de um sistema de signos noutra, do exercício de uma referencialidade orientada para **múltiplos espaços ou experiências culturais** que concorrem mais para a afirmação de uma **dimensão polissémica** na linguagem do que para uma possível fixação em referentes identificáveis.

Uma abertura às palavras, sem dúvida... Mas também **uma abertura das palavras**, porque só assim é que é poesia, deixando de se fechar ou isolar em si mesma, atinge o que será a sua expressão total. (Id., 1997, p. 98-99, grifos nossos).

Como a poesia é em grande parte, ou em tudo, figurativa não se pode ter um referente, mas múltiplos, não pode encontrar em alguém uma completude ou interpretação, porque se biparte tantas vezes que não se pode conter, nem se enquadrar. Estas palavras que se multiplicaram em sentidos encontram-se com o imaginário particular e com o imaginário coletivo e criam espaços imagéticos distintos — é claro que a crítica quer criar um espaço imagético geral, dizendo que um devido texto tem um devido sentido, o texto diz assim-e-assim. Podemos resumir a proposição de Guimarães em uma frase: os sistemas de signos se transformam.

O poema não é isolado, pois o que lhe confere literalidade deriva de um ato de leitura culturalmente situado: “O que se lê? Uma relação entre significantes polivalentes capazes de uma produção de novos significados. O texto é plural” (Ibid., p. 97). Então, como um poeta poderá escrever um texto que se abra para os sentidos, que se abra para a pluralidade? Desde o modernismo e as correntes vanguardistas vêm se preocupando com uma poética que grite à sociedade as suas diferenças e suas disparidades, mas isso não precisa ser a regra para a poética, não precisamos criar vanguardas, mas trabalhar a política do poema. Com a política vem todo o resto. Perguntado sobre o que era ser um poeta de vanguarda, Bernstein disse que

Para liderar, é preciso saber aonde se vai, mas eu só sei aonde não estou indo. Penso que a política, num poema, tem a ver com o modo como ela — poesia — entra no mundo, como ela faz sentido, sua relação com o estilo, como sua “forma” funciona em contextos sociais [...], mais do que o ‘conteúdo’ aberto do poema. Às vezes, sinto-me cansado de ideologia e gostaria de abrir mão dela totalmente. No entanto, parece-me que quanto mais abro mão, mais ela me sufoca. Escrevo para poder respirar. (BERNSTEIN, 2008, p. 215-216).

A pergunta seria: como a poesia está fazendo sentido em contextos sociais, e qual a importância disso, isto é, como ela está entrando na sociedade? Isso tem a ver com a função do poema, não com o seu conteúdo. O “sentido” de que falamos e dele utilizamos está relacionado

à função: “qual o sentido em contextos sociais” quer dizer “qual a função em contextos sociais”; o poema não está, desse modo, transportando uma mensagem em conteúdo, mas estilo e forma. Quando um poema distorce o padrão isso leva um sentido, uma função, pois quer dizer que o tal padrão não interessa mais. No entanto não existe nenhum discurso isento de ideologia, como diz Bernstein, por mais que tentemos nos livrar delas. Outra vez, mais que levar sentido às coisas, poesia será ato de presença.

Para darmos prosseguimento, trataremos da relação autor-leitor. Capinha diz que

A relação intrínseca da poesia com a experiência da comunidade traduz-se então na luta por uma sobrevivência que é também [...] uma sobrevivência na linguagem, lugar onde as novas e as velhas hierarquias de poder se encontram e se chocam. A luta será sempre pelo domínio da realidade: assimilando as metáforas dominantes ou resistindo-lhes. Aceitando o colonialismo da linguagem ou lutando por uma negociação permanente das metáforas que acompanham o processo histórico e social da vivência humana. (Id., 1997, p. 66).

Além de um embate, um choque linguístico, na linguagem da poética está um sistema de colonialismo, sistema de domínio. Resta à sociedade (dita pelos críticos como “interpretes”) assimilar o velho ou o novo, permanecer no que está sendo dito, no que já foi dito, ou formular novos dizeres a partir do que já existe. Seja qual for a escolha, sempre haverá partes a ganhar e a perder, é um processo a se acompanhar.

John Cage também fala da relação entre escritor e leitor: “...o fato de que não há sintaxe comum faz com que alguém, ao ler aquela respiração, possa senti-la de forma diferente. E, então, a pergunta é: A respiração — aquela que eu [o escritor] tinha — está correta e a respiração da outra pessoa está errada? Acho que não” (2015, p.191). E continua: “Eu estou inclinado a pensar, ah, que cada forma de escutar é correta [...] Não vejo nada de errado em cada modo de estar certo” (Ibid., p. 192). Diferente das novas correntes que procuram a libertação de uma gramática normativa que dita *certos* e *errados*, por uma substituição que olha para contextos de *adequação* e *inadequação*, na poética a ideia é bem mais radical. Todos os contextos estão, em seus modos, certos, segundo Cage. A respiração (ritmo, verso: o som e o silêncio do poema) poderá ser ouvido pelos diferentes imaginários a seus modos, e não poderemos considerá-los incorretos nem inadequados. Mas isso seria uma espécie de libertinagem para a poesia? Tornaria a poesia um espaço vândalo, de bagunça? Não, o momento de escrita criativa é um momento de responsabilidades sociais e, ao ser, leva consigo, de um jeito ou de outro, um “sentido” que tocará todas as pessoas, aos seus modos e necessidades, de um modo a modificá-

las em um propósito político aplicável. São coisas não ditas, para Cage, em que mantêm-se a confiabilidade:

Existem tantas coisas que não são ditas em uma conversa quanto o que entra no reino do que pode ser dito. Ambas as partes devem estar confortáveis com o silêncio. O silêncio é a única coisa com a qual podemos contar. O silêncio é a presença confiável. (op. cit., p.17).

Não interessa a esta pesquisa se o sentido de um poema levará pessoas a caminhos “bons” ou “maus”, mas em saber que a relação de sentido é distendida no espaço e no tempo, é alongado e diferenciado, embora talvez não se perca por total:

A relação de intérprete e obra foi sempre uma relação de alteridade. Ninguém duvida de que a arte seja um modo de estruturar certo material (entendendo-se por material a própria personalidade do artista, a história, uma linguagem, uma tradição, um tema específico, uma hipótese formal, um mundo ideológico): o que sempre foi dito, mas se tem sempre posto em dúvida, é, ao invés, que a arte pode dirigir seu discurso sobre o mundo e reagir à história da qual nasce, interpretá-la, julgá-la, fazer projetos com ela, unicamente através desse modo de formar; ao mesmo modo de formar (tornado modo de ser formada, graças ao modo como nós, interpretando-a, a formamos), podemos reencontrar através de sua fisionomia específica a história da qual nasce. (ECO, 2003, p. 33).

Estamos, de certa forma, e até certo ponto, presos a uma ideologia em que fomos expostos ao longo da vida, e isto nossa poética herdará: traços do escritor, mas isso não impedirá que a recepção do poema se distorça em grande parte da do que o escritor tentou colocar (*se tentou colocar, porque, na verdade, ele deve tentar o contrário*). A arte pode reinventar-se, progredir sozinha pela história, mas pode também sofrer encontros com o passado, se assim o “intérprete” achar espaços culturais necessários em sua leitura, isto é, se em sua apreciação de leitor ele achar necessário, ou se algo no percurso o levar isso (um artigo histórico, um filme, ou outros meios que façam com que sua leitura salte de seu presente para o algum contexto da criação do texto).

Compagnon explica que o sentido e a significação não foram negados pela maioria das pessoas que deles falou, então acha importante que os diga:

O sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita. [...] O *sentido* é o objeto da interpretação do texto; a *significação* é o objeto da *aplicação* do texto ao contexto de sua recepção (primeira ou ulterior) e, portanto, de sua avaliação. (Id., 2010, p. 85).

Assim, o sentido é aquele pertencente a seu momento de criação, já a significação se faz no tempo, em cada momento e circunstância histórica, e parece não ter fim.

Nesses termos,

O texto tem, então, um sentido original (o que ele quer dizer para um intérprete contemporâneo) mas, também, sentidos ulteriores e anacrônicos (o que ele quer dizer para sucessivos intérpretes): ele tem uma significação original (ao relacionar seu sentido original com valores contemporâneos), mas, também significações ulteriores (relacionando, a todo momento, seu sentido anacrônico com valores atuais). O sentido ulterior pode identificar-se com o sentido original, mas nada impede que dele se afaste, o que também ocorre com a significação ulterior e a significação original. (Ibid., loc. cit.).

Já agora tanto o sentido quanto a significação podem corresponder ao contexto de criação do poema quanto ao contexto atual. Houve um sentido em sua criação e houve outros sentidos posteriores, próximos ao original ou distantes dele, e o mesmo acontece à significação, segundo a explicação de Compagnon. E este nosso trabalho não tem a intenção de desmerecer ou anular as teses daqueles que defendem o sentido e a significação, a intenção, a interpretação, ou o valor, apenas não é o que nos interessa como abordagem principal, porque nossa poética situa-se num estado processual. Interessa-nos aquilo que é orgânico, aquilo que é moldável e diferente, não buscamos saber do que passou ou do que foi “intencionado”, lidamos com o fazer no tempo presente, apenas o ato, e não nos interessa todo o resto teórico — isso fica para as escolas de ensino básico e os teóricos que as fundamentam. Como Compagnon disse a respeito de Barthes, que este “não nega que o texto tenha um sentido original”, mas Barthes não tem este último como sua preocupação principal (2010, p. 88). Lembremos de Cage também, que não nega o significado, mas que, para ele, o significado é determinado pelo uso. Este é o nosso enfoque.

Falar agora de um suposto sentido oriundo do passado ou do escritor não desmerece a tese de que devemos nos desprender de coisas prontas, impostas por alguém que supostamente quer prever nossas atitudes perante a literatura (no próximo capítulo ainda voltaremos a falar sobre a relação da poética contemporânea com o passado, e como Bernstein se posiciona quanto a isso). Defendemos a multiplicidade, uma soma, não excluimos nada. O problema de alguns críticos é aceitarem apenas uma única forma de ver a poesia, quando a poesia pouco tem a dizer e muito tem a instigar, a poesia é diferenciada de uma prosa, por exemplo, pelos excessivos espaços em branco que deixa na página (isso também acontece com a prosa, porém em menor grau). A poética busca trazer para o mundo cacófatos de linguagem (ou expô-los, porque eles já estão presentes na sociedade), que são gritos, depois deixar longos espaços em branco, uma espera para a leitura, o silêncio que pretende invadir o pensamento e incomodar. Instigar a pensar diferente.

Na verdade, o essencial seria uma sobreposição de camadas de sentido, onde poético tem a ver com poesia (onde se encontra o silêncio, o espaço), na qual mais importante é o verso que a frase, mais importante é o presente que o passado, mais importante são os problemas que as soluções (dentro do poema), donde pulamos de uma lógica linear, sequencial, para uma lógica espacial (*projetiva*, como em Olson). E, assim, quanto mais significados o texto abrir, melhor.

Com tantos sentidos sobrepostos, não há, nem poderia haver, uma interpretação *una* para um texto. Tudo depende do contexto; é preciso refletir sobre a linguagem. As verdades são contextuais, até mesmo a ciência teve que passar por um processo (e ainda está passando).

Assim, o que significa já não é a pergunta necessária, importante é pensar a poesia como algo no mundo. Ou seja, não é escrever *sobre algo* — isolamos o “sobre” e deixamos ficar o “algo”, o que sobrar é o que interessa. Isto é, a pressão de dizer alguma coisa silencia as pessoas. É como uma opressão às perguntas, às coisas que não sabemos *sobre*, que inibe a aparição de novas “respostas” (e novas perguntas). A proposta é aceitar que nada temos a dizer sobre o mundo, mesmo assim falar dele, a partir do nada que sabemos.¹⁶ Podemos incluir tudo na poética, pois a poética de inclusão é democrática.

Na entrevista de Cristiano Bogado (2014) à revista *Sibila*, surge a pergunta: “Qual o melhor resultado que você espera da publicação de sua poesia?” Com que ele responde: “Nenhum. Me agrada apenas a poesia, não seus mal-entendidos!”. Assim quer dizer-nos para não perdermos tempo em uma significação para poesia, porque não existe denominador comum, mas mal-entendidos. Falemos, pois, da forma.

A forma da poética precisa ser encontrada sempre em sua atualidade, nunca no passado, ou em regras dele para legitimar o que se faz no presente.

Se eu martelar, se eu reevocar e continuar chamando de volta a respiração, o ato de respirar, distinto da audição, há um motivo, é insistir no papel da respiração no verso que ainda não foi (devido, penso eu, ao sufocamento do poder da linha através de um conceito de pé demasiadamente fixo). [...] O VERSO PROJETIVO ensina é, esta lição, a de que o verso somente servirá naquilo que um poeta consiga registrar tanto as aquisições de seu ouvido quando as pressões de sua respiração. (OLSON, 2007, p. 278).

Olson revela agora sua insistência corpórea em encontrar aquilo que ainda não foi dito, ou que não é, nem poderia ser; lutar, através de respirações, contra o sufocamento — essa coisa

¹⁶ Vide nota 13.

fixa da linha (pressões do dizer). Lutar contra predições, contra engessamento, contra gramática, padronização. O novo sempre está fora daquilo que nos é comum, a padronização é algo já estabelecido, seja a métrica, a rima, seja a forma de se escrever com base em ditos gramaticais que, por sua vez, são embasados numa língua ainda mais morta que a usual dos contextos reais de interação humana¹⁷. Assim, a poética é lidada por Olson como algo físico, anatômico e sensorial (ouvido, respiração).

É neste ponto quando chegamos a poética da coisa:

A sílaba e a linha, elas fazem o poema, fazem aquela coisa, fazem. [...] E a linha vem [...] da respiração, do respirar do homem que escreve, no momento em que escreve, e, assim, é aqui que o trabalho cotidiano, o TRABALHO, entra, pois somente ele, o homem que escreve, pode declarar, a todo momento, a linha e sua métrica e seu final — onde a respiração da linha deverá terminar. (Ibid., p. 279, grifo do autor).

Onde o poema é fruto de trabalho, e é uma coisa controlada — durante a criação — até em seus traços mais íntimos (o poeta escreve a frase na linha do tamanho que seu fôlego permitir). O poeta marca, com a projeção de seu corpo no texto, a pausa e o fim ou o começo e o meio. Diz ainda o autor (Ibid., p. 280): “É uma questão de OBJETOS”, em maiúsculas, isto é, o escritor está transpondo objetos no suporte, a respiração, por exemplo, é um objeto colocado — pode-se colocar tantos outros objetos, as palavras podem fazer desenhos, as frases podem fazer imagens mentais por meio de metonímias, como na frase: “a chuva agarra a terra”, onde a chuva, na vertical, pode lembrar-nos o braço, e a chuva sendo absorvida na terra, a mão, totalizando o “agarrar a terra” numa imagem feita por uma frase. Tantos outros exemplos caberiam aqui.

A função faz-nos lembrar que o poema tem um ponto de vista, tem um posicionamento na sociedade. Quando um poema mantém os padrões de forma, ele desempenha uma função, quando não o faz, desempenha outra: “Do ponto de vista da função, chegamos também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precede-lo” (COMPAGNON, 2010, p. 37).

A poesia, de modo geral, procura formas novas, porque vai contra a conformidade, com isso gagueja com a linguagem, coxeia com ela, canta ora afinada ora desafinada: “as fendas e imperfeições e bizarras mostram sinais de vida.” (BERNSTEIN, 1997, p. 103). Para mostrar os sinais de vida a poesia terá que mostrar não o belo, mas o que nos é feio. Por isso, para

¹⁷ Sobre transdiscursividade, tópico 4.1 do capítulo 4.

Bernstein (op. cit., p. 109), “na poesia, trata-se menos de um conteúdo temático do que da forma e do conteúdo entendidos na sua imagem de interpretação”, onde forma e conteúdo precisam estar interpenetrados. “O que a poesia trabalha é mais importante do que o que a poesia diz” (Ibid., loc. cit.). Neste ponto, destacamos mais uma vez que a forma é mais importante que o conteúdo.

Voltemos à entrevista de Bogado (2014), quando perguntado sobre qual era o melhor suporte para a sua poesia, ele responde: “*SoundCloud, Scribd, isso, Twitter, FB etc.*” Esta é uma forma de sair da prisão que o papel cria. Mas existem tantas outras prisões. Então como sair da jaula que a escrita pode se tornar? Uma resposta poderia ser o “pensar plural”, isto é, não há um cânon, há vários, não há sentido, há vários, não há tipos sociais estigmatizados, mas matéria humana bruta etc. Jaula é o previsível, o já-dito. Saindo da jaula, nossas vidas ficam mais agitadas, móveis. É melhor arriscar na solidão das letras indispostas e bater o nariz contra o chão que delongar na segurança de percursos linguísticos conhecidos de hipotaxe. Precisamos, então, responder à questão: qual o propósito de escrever? Um propósito despropositado, uma despropositação propositada. Seguindo essa linha de raciocínio de Cage, fazer esse paradoxo, essa brincadeira é uma afirmação da vida. Não uma tentativa de trazer ordem do caos, nem para o caos. Quando o poeta está escrevendo, não está tentando fazer ordem, o que levaria à tentação do “sentido trazido ao mundo dos humanos”. A vida deve ser celebrada em si, sem tradução: abrir um fricante e tomá-lo é bem diferente de escrever o “significado esplendoroso” da espuma ao sair ou do líquido borbulhando na língua. Como disse o poeta:

Tão bom viver dia a dia...
 A vida assim, jamais cansa...
 Viver tão só de momentos
 Como estas nuvens no céu...
 E só ganhar, toda a vida,
 Inexperiência... esperança...
 E a rosa louca dos ventos
 Presa à copa do chapéu.
 Nunca dê um nome a um rio:
 Sempre é outro rio a passar.
 Nada jamais continua,
 Tudo vai recomeçar!
 E sem nenhuma lembrança
 Das outras vezes perdidas,
 Atiro a rosa do sonho
 Nas tuas mãos distraídas...¹⁸

¹⁸ QUINTANA, Mário. “Canção do dia de sempre”.

Para sairmos do óbvio, precisamos nos agarrar àquilo que nos constrange. O constrangimento liberta.

4 A ESCRITA CRIATIVA NA CONTRAMÃO SOCIAL – EIXO DA INOVAÇÃO

No capítulo anterior fizemos uma rápida abordagem sobre como a poética contemporânea funciona em seu sentido estrutural. Agora iremos explorar como conceberíamos a aplicação dessa poética, qual sua abrangência, quais aspectos devem ser considerados ao se escrever criativamente e quais devem ser deixados de lado. Ademais, este capítulo ainda pode ser considerado como uma continuação ao tópico 2.2 do segundo capítulo, pois, mais do que qualquer outro aspecto, agora continuamos a falar da política da/na linguagem, visto que discutiremos como entendemos o tratamento que deveria ser dado a poética: militante. Aqueles poetas que fogem deste modo de pensar são considerados omissos e, mais que isso, pessoas que agem de má-fé e, por assim agirem, sujeitos que mantêm a ordem burguesa enrijada e padronizada:

Fingir que não se é militante, que se está acima do combate, separando o “melhor” do “pior” sem “rancores ideológicos” — como dizia recentemente um poeta por sinal bem militante, afirmando a sua militância no acto mesmo de a negar — é uma forma, por demais recorrente, de mistificação e má-fé, que tem como objectivo reforçar a autoridade das nossas próprias afirmações (BERNSTEIN, 1997, p. 103).

Bernstein acima faz uma crítica ferrenha a indivíduos que vão contra a poesia de inovação, deixando claro que não tentar inovar, fugir da forma, para mostrar nos “erros” da poesia os erros e mazelas da sociedade é algo muito perigoso, conforme observamos na passagem a seguir:

Está na moda considerar frívola a poesia inovadora, um produto de indivíduos privilegiados que não precisam enfrentar a realidade da pobreza, da guerra ou da injustiça social. Essa atitude, apesar de geralmente ter motivação moral, é estética e eticamente traiçoeira (Id., 2008, p. 206-207).

Chegamos à nossa análise principal que se orienta naquilo ou daquilo que está no eixo da inovação. Não nos será útil o clássico nem o que foi normatizado, até mesmo porque as convenções “são mais construções históricas do que princípios soberanos.” (Id., 1997, p. 115), por isso delas não nos interessamos. Fugimos das convenções ao inovar, ao deixarmos para trás o já-dito. Continuaremos a falar da cultura oficial para criarmos contrapontos para mostrar o seu avesso. Falaremos sobre o que a poética significa para nós.

Entramos na dimensão da inovação: poesia de resistência. No Brasil é muito recorrente o termo “engajada” para designar nossa literatura; engajada na altura da resistência, contra a opressão da censura que nos tomou desde antes da Ditadura Militar, mas que nela tomou impulso, cujos vultos estão bem vivos entre nós, e são mais que vultos, são sorrisos de escárnio

e deboche. O escritor é o único que pode debochar de volta e em voz mais altissonante, pois cria um texto que “passa” pelo censor (que ainda permanece, com outras expressões faciais), justamente porque escreve um texto “incompreendido” — como foi o livro *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, publicado originalmente na Itália depois de ser recusado por editoras brasileiras. Mas, algum tempo depois, *Zero* “passou” pela censura brasileira e foi uma “bomba”, como disse o próprio escritor. A poética é aquela que pretende ser uma bomba para a sociedade, isto é, aquilo que causa barulho (um barulho nem tão ritmado assim), que cause espanto e horror. Não se pode mais explorar tantas belezas para um poema quando a sociedade ainda clama por reivindicar direitos básicos. Por isso a poética remete a revolução: “uma poética sincrética e da invenção, da colagem e do palimpsesto, opõe-se ao modelo cumulativo e evolutivo da literatura que ainda impera na academia literária...” (BERNSTEIN, 2008, p. 229), uma poética de ruptura, até mesmo no sentido de linearidade, de uso do que venha a ser “certo” ou aprazível aos ouvidos. Porque o barulho das ruas quase nunca é um barulho agradável.

Nestes moldes, escrever uma história literária/poética/criativa é mais que escolher contá-la, é escolher *como* contá-la, porque defendemos aqui uma poética da coisa/objeto, ou seja, o poema em si, aquele que tem forma e corpo, algo no mundo, que não precisa ser decodificado. “Um poema não deveria significar / mas ser.” diz Archibald MacLeish em *Ars Poetica* (de 1926). Desse modo, o sentido do poema é uma tradução, está além do poema, que é um objeto. Priorizamos aqui, portanto, pensar como funciona o poema e não o que significa. Função vs. Sentido, um contra o outro.

Centrada na contramão político-social e no seu engajamento, “...a tarefa da poesia não é a de se traduzir para uma linguagem que segue as normas sociais e linguísticas, e sim questionar as normas e, de fato, explorar as maneiras como são usadas para disciplinar e conter oposição.” (Ibid., p. 233), neste ponto joga-se à lume o questionamento, já obvio aos literatos e linguistas, de que a linguagem pode manipular pessoas, poderes públicos, comunidades, povos. A linguagem pode conter? Conter o quê? A oposição. Pode *ser* a oposição àqueles que estão no controle dos direitos, aos que estão querendo, acima de tudo, o domínio. A linguagem, no entanto, pode ser usada por um lado e pelo outro (opressores e oprimidos); os que não querem ser dominados — os poetas — usam da linguagem como a sua arma de guerra.

Pregamos, assim, uma poética contemporânea que vai na contramão da sociedade, aquela que deixa de lado a ideia da inspiração — de um autor privilegiado — e, agora, passa a crer numa poética do cotidiano, o que é um discurso visto como “perigoso” para um “poder

público” ansioso por uma sociedade leiga. Porque esta poética aqui abordada situa-se no viés da “desordem”, e pela desordem mostra a realidade local do poeta, e, por conseguinte, sua comunidade (e exibição de problemas revela necessidades, o que o padrão tenta esconder). É, portanto, um discurso de autoridade, rebatido e negado.

Para iniciarmos tal análise e proposições — que já são as finais — que se seguirão, continuaremos a utilizar o restante do poema “Desmanifesto: Luminoso em teste”, de Charles Bernstein (2007, p. 167-169):

é melhor respiração artificial
do que nenhuma
melhor imaginar uma reparação
do que o silêncio
tentando reimaginar
a possibilidade de percepção
por meio da linguagem
(às vezes, uma rajada é apenas uma rajada)
(sometimes a gust is just a gust)
(a veces un soplo es sólo um soplo)
não me peça para ser franco
nem sei se posso ser eu mesmo
se você nunca sabe o que vai se parecer
com uma invenção
de outra forma não seria invenção
(my cares turned to wares)
(meu ócio virou negócio)
tudo depende do que você está esperando
guarde a última chance para mim
going to sleep to continue the story
voy a continuar esta historia en un sueño
the pattern of petúnias in the marmalade
las petunias forman patrones em la mermelada
cicios, de petúnias, embalsamados
certain that satín
intoxica inclusive a Satán
the trips of the trades
the lips of the frayed
las tripas de los trueques
los labios de las muecas
cetim acetinado
que se intoxica sim a si mesmo
(o esqueleto do morcego é um dejetto/
inóbvio/
diante do espelho/
avança/
sob a pele/
do meu próprio)

ceceios do esgarçado

Procuramos, por meio de artificialidades, fugir do que é casual, tentando “reimaginar a possibilidade de percepção/ por meio da linguagem”, reimaginar o mundo, sem a velha pretensão que tínhamos de tentar trazer emoções mais íntimas e profundas e explicações mais inspiradas sobre todas as coisas. A poética contemporânea quer nos fazer enxergar, por meio de uma linguagem de possibilidades novas, o mundo como ele realmente é, sem véus, sem as máscaras da antiga tragédia grega, porque “às vezes, uma rajada é apenas uma rajada”. Não se deve pedir nada mais ao poeta: “não me peça para ser franco/ nem sei se posso ser eu mesmo”, devemos parar com a ideia de que falamos a verdade, a poesia não pode falar a verdade (no seu sentido universal), porque a verdade dela foi roubada por aqueles que selecionam o que deve ser uma poesia clássica, por isso o eu poético diz que não sabe se pode ser “[ele] mesmo”, porque o eu das particularidades sociais foi ofuscado, censurado. A frase “meu ócio virou negócio” é certamente uma ironia, reflete a crítica que se faz aos poetas engajados de que eles não passam de “revolucionários”, que escrevem como escrevem de uma forma que nada parece dizer, porque a crítica sempre atesta que a boa poética sempre será aquela, antiquada, da escola, do livro didático, por isso o poema diz que esse ócio “depende do que você está esperando”, o poema valerá, como já vimos, de como ele será recebido. Então, o poema lança muitas frases que enveredam por caminhos desconhecidos, que farão “mal até a Satã” e, por fim, aprofunda-se em dizer que o que vale no poema não é o que está óbvio, é um reflexo manchado, inteligível, porque a poesia não é a resposta para as mazelas, mas a exposição artística delas.

Analiseemos a inovação. O escritor inova

Quando recusa a conformidade, a poesia entra no contemporâneo: falando para as tensões e conflitos do momento com os meios então ao seu dispor. Quer dizer que dou mais valor à poesia que fende o que é normal, incluindo o que afinal é normal em literatura; a poesia que faz com que seja possível ouvir sons que, de outro modo, nunca seriam articulados. (Id., 1997, p. 102).

Sabendo que escrever é mais que uma arte, é um ofício, a poética insere-se na percepção de como o escritor age com a linguagem para com o seu mundo. Sempre será uma questão de ação. Porque “a inovação é uma resposta às condições em transformação. O que não quer dizer que a obra ‘progrida’ [...]. Nunca é uma questão de melhor.” (Ibid., p. 104). Não estamos falando que a poética contemporânea é melhor que o *clássico* (ou vice-versa), a questão é: até que ponto um clássico será um agente, que acompanha as transformações sociais? Não seria uma poética sempre contemporânea e atual o instrumento capaz de acompanhar as demandas do “progresso”? Os poetas são aqueles que acompanham, suas formas e modos de

dizer (quando dizem) é reflexo do progresso, mas não é a tentativa de ser o próprio progresso, isto é, a poética contemporânea é despreziosa no sentido de querer mostrar-se além daquilo que já é.

Em entrevista a Régis Bonvicino e Odile Cisneros, concedida entre janeiro e agosto de 2002, Bernstein, ao ser perguntado de sua opinião sobre a natureza da inovação na poesia e nas artes em geral e sobre o valor dela, diz:

Não vejo inovação como melhoria, mas sim como esforço para acompanhar o presente e lidar com o contemporâneo. Temos de reinventar constantemente o contato conosco e com o mundo em que vivemos. A necessidade de mudanças na arte é gerada por mudanças na cultura e na sociedade. (Id., 2008, p. 205).

O que reitera a ideia de que a poética acompanha o presente, sempre no presente. Ainda segundo Bernstein, de volta ao seu ensaio *A-Poética*, ele fala sobre a inovação sendo ela tão abrangente que consegue atingir a si própria, isto é, a inovação pode ser usada de mais de um jeito:

A “própria” inovação pode ser pensada em termos sociais e não apenas estruturais (*tanto* estruturais como sociais). Isto é, a ruptura do discurso patriarcal pode ler-se tanto em termos de política racial e sexual, como em termos de inovação estrutural no abstracto. (Id., 1997, p. 113-114).

A poética é, sobre todas as artes, a que tem o potencial de engajamento e militância mais elevado, porque ela abre-se para dois tipos de engajamento: ela pode engajar-se na militância de mostrar novas formas para a própria poética (numa ação de metalinguagem), isto é, uma poética que fala de si, como muito já citamos, nos poemas ensaístas de Bernstein; e também pode engajar-se numa militância social, que revela e repensa a linguagem (no caso anterior, linguagem poética, neste, social), e a organização social, que desmistifica a política do dizer e, mais que isso, que revela os males da sociedade e deles faz estardalhaço, ironia, piada, e amostras espantosas deles.

Em suma: é importante reiterarmos para que fique muito claro que uma poética de inovação sempre estará rompendo com um padrão. Agindo desta forma: romper um padrão — relaciona-se a romper questões literárias que dele procedem — e tentar mostrar um novo modo de se fazer a arte, mas também pode e deve ser algo externo às questões canônicas, pode ser um modo de modificar a ordem social (no sentido de organização, ex.: organização de discursos patriarcais). Continuemos a analisar a inovação segundo Bernstein: segundo ele, olhando para a inovação com os olhos de embate da linguagem para com uma causa,

Seria mais correto dizer que a inovação é uma resposta à crise do ser humano: a inovação é a marca da reconsideração, da tentativa de quebrar o ritmo obsessivo de repetição-compulsão que vemos a nossa volta, seja num indivíduo, família ou político (no conflito entre Estados ou grupos). (Id., 2008, p. 206).

A inovação ou a falta dela são armas usadas em um embate ideológico que perdura pelos séculos idos até o presente. A inovação tenta quebrar a obsessão que o padrão tem em manter uma ordem das coisas que nada mais é que a não produção na modernidade, mas a repetição excessiva de tudo quanto já foi escrito.

Inovação é negar o passado, *mesmo o passado recente*, é diferenciar-se do que foi feito anteriormente, não digamos fazer o novo, mas o diferente: arestas aparadas ou ampliadas. É como dar a obra de arte anterior “a sensação de fracasso”, como se estivesse fossilizada, e agora móvel, porque caminha com os pés do presente, que, por sua vez, torna-se passado outra vez com “um piscar de olhos”: “A inovação é um processo constante de invenção diante do que é dado” (Ibid., p. 208).

Não é obrigação da poética a perfeição, visto que o poeta não é perfeito, e isto já diziam os antigos:

É que as nossas virtudes e os nossos vícios de certo modo costumam ter a mesma origem. Por isso, se os embelezamentos do estilo, os termos elevados e, somados a esses cursos, os do deleitamento concorrem para o bom resultado literário, esses mesmos requintes vêm a ser fonte e fundamento tanto de êxito quanto do malogro. (LONGINO, 2014, p. 75-76).

As próprias falhas do poeta inserem-se em sua poética, mas a sua escrita criativa quer mostrar não o que lhe é perfeito, nem mesmo uma perfeição em um entender particular, mas as possibilidades do dizer, que correrão o risco de dar certo ou não, o importante não é isso, importante é mostrar-se o fazer.

Vejamos em John Cage as possibilidades do dizer e de suas explicações extrairmos a nossa ideia de inspiração real. O trecho do poema a seguir foi retirado do livro *Musicage: palavras* (2015, p. 79):

Reclamação oU faça
uM tipo diferente de coisa
iMprópria à
aO
outRa coisa
é que ela é fragmenTada' em
dO'
Envolvido

arte é reclamação ou faça outra coisa

Reparamos que, na vertical, em caixa alta, uma frase vai sendo formada “UM MORTO ES...” (do trecho), a frase continua até o fim do poema, assim: “UM MORTO ESCOLHA UM CRANIO CUBRA O COM TINTA ESFREGUE O CONTRA A TELA CRANIO CONTRA TELA” (Ibid., p. 79-81). Neste exemplo, as frases na horizontal nem precisam ser lidas, caso o leitor não queira, até mesmo porque são muito fragmentadas, mas as frases na vertical, que devem ser montadas com um olhar muito atento — caso o leitor leia a horizontal será como ler a outro poema. Duas possibilidades de dizer.

E como Cage fazia seus mesósticos?¹⁹ Qual a sua inspiração? Como tornar o seu poema na estrutura que vimos? Cage, falando sobre intuição/inspiração, diz:

Se temos que ter intuição ou se temos que ter inspiração para continuar o dia, então onde estamos? Será que vamos ter que esperar muito tempo depois de nos levantarmos? [...] É por isso que eu me sinto um pouco fora dessas coisas — porque elas soam como circunstâncias especiais. [...] eu preferiria ser capaz de trabalhar a qualquer momento, mesmo quando estivesse sem inspiração. [...] Você pode fazer sem estar inspirado. De fato, **fazer** vai inspirá-lo, você não acha? (Id., 2015, p.163, grifo nosso).

Inspiração é, para ele, algo que o poema traz para nós, não que o que o vai fazer leva para ele. O conjunto de coisas, como intuição e inspiração, é o que tem a ver com o “gênio” e o “especial”, que mistifica a mente das pessoas e as leva à ignorância. A forma que Cage fazia suas composições era quase que totalmente aleatória: ele pegava um discurso qualquer, por exemplo, e colocava num programa de computador especialmente feito para a criação de seus mesósticos, assim Cage apenas organizava tudo o que vinha atrás de cada letra maiúscula (essa era sua interferência), para não desobedecer uma regra de repetição que ele mesmo havia criado. Disso que fazia, observamos um trabalho engenhoso, que ele podia fazer sempre, não dependendo de como acordava, ele podia controlar sua escrita como controlava suas atitudes no seu dia (o que seria um controle relativo e contraditório, mas sem necessidade de inspiração). Ele ainda diz: “[...] não gosto da parte que fazia uma pessoa inspirada e a outra sem inspiração. Não gosto da natureza política da intuição e da inspiração” (Ibid., p.164). Ou seja, a inspiração delimita pessoas, as cataloga, faz com que umas se diferencie das outras, e não é isso que a poética é. Não existem pessoas especiais para a poética.

¹⁹ Variante do acróstico, é uma forma textual onde a letra central em maiúsculo de cada frase ou verso formam uma palavra ou frase.

Além do mais, Cage consegue fazer a distinção entre escrever ou fazer, ele argumenta que escrever parece ser unilateral, ou, no mínimo, redutivo:

Poderia incluir outras coisas além de escrever. Poderia incluir a respiração... poderia até mesmo incluir a escuta, então alguém poderia “fazer” um texto, em parte escrevendo, em parte respirando, e em parte escutando [...] “Fazer” parece incluir uma variedade de possibilidades, de tipos de ação. (Ibid., p. 185).

O que é, pois, o “fazer” em Cage? Sua poesia se baseia em quê? Vista toda a sua montagem sobre textos-fonte, suas operações do acaso, nos mesósticos, sua obra é um mosaico, uma colagem, uma visão fractal da linguagem e sons e silêncio. Até porque não haveria, em Cage um dizer:

Duvido que eu possa **dizer** qualquer coisa, porque estou de acordo com Duchamp, a palavra final é do ouvinte. Mas como o ouvinte está ouvindo, não sabemos, já que ele ou ela não o fez ainda. Então, nós realmente não sabemos qual é o significado de qualquer coisa até que ela seja ouvida. (Ibid., p. 184, grifo nosso).

Então, na impossibilidade do dizer, e com o preconceito de toda aquela crítica que mais parece buscar formas de barrar a continuidade de uma poética do que legitimá-la, por que os poetas ainda escrevem poesia, e qual a sua necessidade no mundo? Tentaremos responder a estas perguntas durante todo o capítulo.

Voltando para a artificialidade da poética: para Bernstein, a linguagem sempre será artificial, a respiração no poema o será, o que é o necessário para se manter a poética no mundo:

Na poesia, não há nada além de artifício [...]. Diria ainda que a invenção poética é o que faz a poesia ativamente suscetível e necessária: mas nunca se sabe como essa invenção será (caso contrário não seria invenção) ou aonde nos levará. Isso significa, significou, não tentar fazer poemas “melhores”, mas reinventar a poesia (sempre, e não pela última vez. (Id., 2008, p. 216).

Mais uma vez distanciando-se da ideia de melhoria através da inovação, mas de apenas ato de presença que diz o que tem para dizer apenas nisto: como as coisas e as pessoas que muito significam apenas por existirem. Bernstein desafia dizendo que entende “que o VERSO INTROJETIVO nada ensina, que esse verso nunca fará o que a poeta pretende, seja com os tons de sua voz ou com o teatro de sua respiração...” (Ibid., p. 239).²⁰

O que discorremos gira em torno da desmistificação da escrita, uma escrita sem inspiração, e do seu dizer. Devemos desmistificar tudo o que circunda a poética, como um todo: em seu ensaio *Tecendo e distorcendo o colonialismo da linguagem*, Graça Capinha diz que

²⁰ O *Verso Introjetivo* é um ensaio de Bernstein que parodia o *Verso Projetivo* de Olson.

“não há poetas com “P” grande e poetas com “p” pequeno. Há poetas. Gente que trabalha ludicamente o material sonoro, de natureza social e histórica, a que chamamos linguagem e que, nesse jogo, nos ilumina a realidade.” (1997, p. 65). Assim nem a forma, nem o dizer, nem o poeta podem ser motivos de elevação de uma poética, ou de mistificação dela. Poética é algo mais voltado para o popular e humano que do divino. Os preconceitos que celebram o contrário, são preconceitos à inovação, que levam as pessoas a uma aceitação de uma “nostalgia romântica”, o que vem de pessoas que evitam lutar. Não obstante, “o perigo de não inovar é ter sucesso, mas um sucesso pequeno ou nulo” (BERNSTEIN, 2008, p. 207).

Ainda segundo Capinha: “é essa consciência da linguagem e dos poderes que estruturam que a poesia, de uma maneira ou de outra, transporta.” (op. cit., p. 66). Em outras palavras, a poesia transporta essa consciência da linguagem e dos poderes que estruturam. A poesia afirma a continuidade de uma luta que jamais deixará de ser travada, enquanto inovação for em direção ao avesso, estará cada um dos indivíduos no meio do embate, porque a luta política está na linguagem e a linguagem pertence a nós todos, então todos estão envolvidos na guerra. Como diz o trecho do poema cujo nome dá título ao livro *Histórias da Guerra: poemas e ensaios* de Bernstein (2008, p. 193. Tradução de Régis Bonvicino):

A guerra nunca finda mesmo quando termina.
 A guerra “acabou aqui”.
 A guerra é a resposta.
 A guerra está aqui.
 A guerra é isto.
 A guerra é agora.
 A guerra sou E.U.

4.1 A transdiscursividade na poética

Por que poéticas transdiscursivas em vez de apenas interdiscursivas? Porque nossos discursos não interpelam ou interpenetram apenas dentro de um contexto, dentro de discursos, mas herda transcendência do tempo, da cultura, e do espaço que atravessa a todos nós, de maneira específica, em relação de identidade. No artigo *Nossas Américas: novos mundos ainda em processo* elaborado por ocasião do seminário “Poesia em tempo de guerra e banalidade”, Bernstein (2008, p. 223) trata, dentre outros aspectos, sobre identidade: “Nenhuma questão tem

perseguido tanto a poesia nas duas últimas décadas quanto a questão da identidade — nacional, social, étnica, racial e local. [...] nas Américas, a identidade é sempre plural”.

O que nos “identifica” seria a nossa língua? Nós, do ramo da linguagem (porque tanto o linguista quanto, e diríamos principalmente, o literato e escritor têm como instrumento de trabalho a linguagem) tomamos por ela a regente de tudo o mais, cultura e organização sócio-política. Encontramos, pois, a identidade na linguagem? Mas que identidade é essa? Ou melhor, que linguagem é essa? A quem ela pertence, já que com ela nos identificamos? Podíamos seguir fazendo mais um mote incrivelmente grande de questionários, como os voltados para a literatura: A quem pertence a linguagem no texto literário? A um povo, a uma raça, a uma sociedade? Ao escritor?

Voltemo-nos para John Cage, que liga a linguagem, a língua e o discurso à *conversação* num exemplo perspicaz, para que possamos entender sobre aquilo de que falamos em toda e qualquer conversação:

A conversação exige aquilo que significa etimologicamente — estar *com* (con), *virar-se* (versar) para — ou seja, para fora do eu apenas. O verso da poesia e o verso da conversação estão relacionados apenas dessa forma, como um literal virar-se — na melhor das hipóteses, inesperadamente, em direção aos nossos muitos passados, presentes, futuros —, isto é, em direção a possibilidades, contingências, reconhecimentos, ininteligibilidades. (Id., 2015, p.17, grifos do autor).

Conversar é virar-nos para aquilo que não é nosso: a língua não nos pertence, mas reflete, em vez disso, um mosaico formado pelo tempo, que lembra e reconhece tudo o que já falaram (conversaram) antes de nós. Isto é, falar/escrever nunca será um ato solitário. Mesmo que quando, ao escrever, o poeta esteja só, a linguagem que faz uso pertence aos que já morreram, ao passado, versando em possibilidades de dizer, o que pode — e por vezes acontece — chocar com coisas incompreensíveis. A linguagem exhibe-se naquilo que lhe contém no passado, presente e futuro, porque é arbitrária (não sabemos sua criação ou seus motivos de criação) e porque é orgânica, segue-se para o porvir em uma mescla de si em contínuo. Por serem arbitrárias, “as palavras não têm um sentido comum, mas que flutuam, por assim dizer, no espaço” (Ibid., p. 199) e no tempo. As palavras não são nossas, mas contribuimos com elas com o tempo, de acordo com a nossa forma de *agir* com o mundo e nele. Nisto a poesia carrega uma voz social. Nisto nos tornamos todos transdiscursivos, porque, desde o nascimento, entramos em contato com uma língua não-particular, mas pública e histórica, isto é, anterior ao nascimento do indivíduo.

Então se cabe ao poeta apenas o agir com a língua, podemos voltar ao artigo de Bernstein: observamos agora que este dispõe-se a falar de uma poética das Américas (de identidade?). Ele diz:

Uma poética das Américas estaria menos preocupada com analisar temas e narrativas culturais produzidas na ficção espanhola ou inglesa do que com estudar — e compor — uma colagem de diferentes práticas linguísticas pela América afora. Ao substituir o tema e sistema — “comparação” e “simbologia” nos termos de Olson — por imbricações, palimpsestos e colagem, sugiro reconceituarmos nossas Américas como uma constelação hipertextual ou sincrética, com camadas alfabéticas, glíficas e orais. Uma constelação é um modelo alternativo para entender o que muitas vezes se vê como fragmentação, parataxe, isolamento, insularidade, atomização e desenvolvimento individual. A hipertextualidade faz cartografia de um espaço sincrético que articula pontos de contato e que potencializa as duas conexões espaciais entre as partes divergentes e imbricações temporais que convergem ou se fundem. (Id., 2008, p. 225).

A língua, como também a formação cultural das Américas, é resultado de uma constelação de partículas do tempo, e de indivíduos no tempo, é uma soma (numa organicidade sempre a somar). Isto é o mesmo que dizer que na poética estão muitas vezes que se interpenetram. A hipertextualidade (para a transdiscursividade), como na internet, cria links, liga pontos distantes por assuntos, temas, pessoas, cores ou outra coisa qualquer. Hipertextualidade tem a ver com ligações, que formam uma voz conjunta, nossa, que é particular e peculiar (no ponto de vista pessoal, psicológico), mas que em tantos aspectos nos é familiar e comum, por ser herdada (que influencia a opinião e enraíza cultura e modos de pensar no psicológico). Isso não quer dizer *comparar* as Américas, nos termos de Bernstein, muito menos equipará-las, mas fazê-las se encontrarem, e projetar transformações a partir desses encontros.

Como todo este capítulo pretende dizer como as nossas poéticas contemporâneas devem agir, apontamos para a afirmação de que o passado é necessário sim, é instrutivo, mas que o futuro é agora (como já discutimos, o espaço mais importante ao poeta), isto é, ao agirmos utilizamos da transdiscursividade para criar as possibilidades de dizer o presente. Desse modo, nossa única fonte de histórias é o aqui e agora, isso não quer dizer que este aqui e agora não esteja repleto do passado, mas afirmamos o nosso interesse pelo emaranhado em suspenso do nosso presente, as coisas das quais ainda não avistamos, das quais temos apenas vislumbres e hipóteses (fundadas no que passou?). A guerra que travamos hoje pode estar repleta da Segunda Grande Guerra, mas já não temos a Hitler. Os monstros são outros. Por que falarmos daquele quando tantos seguidores seus estão vivos? Ou como afirma Cage:

Vivemos em uma conversação bagunçada, localizada em interseções vivas de presente, passado, futuro — onde o futuro não é apenas hipotético, mas está sempre emergindo ativamente do nosso intercâmbio com o mundo. [...] [Cage] via o passado como recurso exigente e instrutivo, o futuro como seu agora. (Id., 2015, p.17).

Assim, sabendo de que agimos com o presente, que também é futuro, entendemos também que o papel do poeta está a engajar-se aqui neste ponto. Já sabemos que o poeta não está dizendo algo, agora ainda mais percebemos isso, visto que, mesmo que algo seja dito, não será um dizer particular, mas coletivo (não confundir com universal). Tratemos coletivo como plural, junção de muitas vozes de muitos tempos, que se mantêm no valor do significante, que se distorce seguidas vezes no significado. Todos estamos dentro deste processo de discursos que se cruzam, de palavras não-nossas (porque não fomos nós que as criamos), por isso o que importa para o poeta é o seu próprio trabalho:

O que a poesia trabalha é mais importante do que o que a poesia diz, pois “dizer não é um jogo” e os nomes que falamos não são mais nomes nossos do que as palavras que entram nos nossos ouvidos e fluem nas nossas veias, um empréstimo do passado a juros, na madrugada de cada dia, pagos, não ao Fiscal que proclama que nos representa no tribunal do discurso público, mas sim ao Fiscal em que nós nos transformamos quando começamos a receber o que nos pertence de direito pela nossa preocupação no mundo e com o mundo. (BERNSTEIN, 1997, p. 109).

Então a poética tem responsabilidades de agir com preocupação com e no social, e isto lhe será cobrado, não naquela falha justiça de valor, mas cobrada justamente em ter de escolher entre ser a que mantém a ideologia dominante, que sutem o *clássico*, ou a que quer revelar o mundo em sua multiplicidade e problemática atuais. Isto é, a poesia sempre precisará escolher em “dividir/subtrair” ou “somar” (e juntar-se a soma de que a linguagem faz parte).

4.2 Pensamento tropical

Desde já, o que seria ter um pensamento tropical? Se imaginarmos uma floresta tropical poderemos perceber, em um só lugar, com uma ideia geral, uma multiplicidade de cores, formas e sons, sem um desmerecer ou estigmatizar o outro. De igual modo, a poética. Bernstein usou o termo “tropicalmente” em seu *A-Poética*, sobre como seria para o poeta pensar assim. Para o autor, pensar tropicalmente tem a ver com a capacidade de refigurar a si e as coisas, de pensar figurativamente:

A poesia torna-nos conscientes de certas questões da autoridade e da convenção, não para as fazer desaparecer, como em certa leitura de inteções destrutivas, mas para as reconfigurar: sendo que a desfiguração é um pré-requisito necessário à reconfiguração, à regeneração da capacidade de figurar — de calcular — de pensar figurativamente, tropicalmente. (Id., 1997, p. 120).

Tem a ver com o poder do poeta em trabalhar sua arte experimentalmente, de forma a refigurar figurativamente, em somas de imagens, formas e sons. No entanto, na floresta tropical há junção de tantas coisas que muitas se perdem ao nosso entendimento, isso é, muitas coisas no poema estão desfiguradas, porque para repensar algo, organizar algo no mundo, precisamos primeiro descaracterizá-lo do que já é. A poética que pensa tropicalmente afasta-se daquilo que já é, porque a desfigurou, e já não a reconhecemos, para que este embate tropical, confuso, façamos criar em nossas mentes a capacidade de reformular, pensar em maneiras diferentes de se ver — a partir daquela figuração.

À despeito de uma poética que soma figurativamente, podemos utilizar-nos do que Manuel María diz:

O idioma ten tamén os seus limites. Hai emocións, intuicións, sentimentos inefabes que non se poden expresar pola limitación das palabras. Mais pódense suxerir. Isto levaríanos aos problemas das palabras ou expresións intraductíbeis dun idioma para outro. Por eso — ademais de outras moitas razóns — somos partidarios da pluralidade idiomática xa que un idioma é sempre expresión dunha cultura diferenciada. (MARÍA, 2997, p. 128).

Como as palavras e o idioma não conseguem abarcar toda a imagem do mundo (do poeta), as figurações irão suprir este problema. Então, podemos expandir a ideia de identidade no início do tópico anterior, porque entendemos a particularidade de uma poética em seu posicionamento para com e no mundo (não em seu discurso uno, porque este não existe). Numa tradução, para citar o exemplo de María, existem palavras intraduzíveis, que serão feitas versões no idioma de tradução, versão para o que é o posicionamento, a particularidade do poeta do segundo idioma, isto será uma figuração da palavra original. Já que as culturas e idiomas são diferentes, o poeta há de ser partidário, defenderá uma causa na qual age, será militante, irá na contramão. Como fará isso? Se posicionando perante e na linguagem de sua poética, estando sempre comprometido com a inovação poética que defende “uma” poética, em vez de “a” poética. (BERNSTEIN, 2008, p. 211).

Ademais, lembremo-nos da *desfiguração* para refiguração. Bernstein diz:

Abraço uma poética de perplexidade [...] é multiforme e caótica, sempre reformulando e reagrupando. Para mim, a competência é menos importante do que a sensibilidade ou a mobilidade; a engenhosidade e a invenção são mais importantes do que soluções para problemas predefinidos. (Id., 2008, p. 212).

Ou seja, não é uma tentativa de trazer ordem. Nisto, mais importa a desfiguração, importa mostrar aquilo que causará perplexidade, que um dia levará a reconfigurar nosso pensamento. Este momento do nosso trabalho é o de justificativa para o que falamos, de que havia no poema (e que era mais importante isto) cacófatos, barulho.²¹ Além do mais, pensar tropicalmente causa-nos a desmistificação da ideia da unidade, totalidade, como desde Aristóteles já se indicava:

Se houver uma só personagem, isso não implica, como pensam alguns, unidade de enredo. Com efeito, numa só pessoa concentra-se uma infinidade de acontecimentos, [...] não se podem reduzir a uma unidade; e também há muitas acções de uma só pessoa com as quais não se forma uma acção única. Por isso, parece terem errado todos os poetas que compuseram uma *Heracleida*, uma *Teseida* ou outros poemas do mesmo género. Pensam eles que, sendo Hércules um só homem, a sua história deveria ser também una. (Id., 2008, p. 52-53).

A unidade é descabida para o humano, mesmo na imitação defendida por Aristóteles. Por isso a soma que a poética faz às coisas no mundo, por isso o seu trabalhar em cima de contradições em forma e em acções. Compagnon (2010, p. 256) nos lembra que também “a teoria da literatura, como toda epistemologia, é uma escola do relativismo, não do pluralismo [porque não pode escolher a todas as coisas], pois não é possível deixar de escolher [algo].” Assim bem o diz ao referir-se no sentido “tomar partido/escolher” dentro de um discurso. Isso, no entanto, não quer dizer que a literatura siga por apenas um caminho, isto é, não se bifurque, que não pense no plural. Muito pelo contrário. O escritor tem um partido, toma uma posição no mundo, mas, mesmo em sua posição, sua visão consegue alcançar a posição do outro, apesar de não poder usurpá-la, nem dela tomar a voz. Nos aprofundaremos nisso no tópico a seguir.

4.3 A pequena escala (solipsismo?). Um basta ao ventriloquismo!

A poética não usurpa lugares, porque a poética contemporânea da qual falamos toma, em seu trabalho, material acessível, isto é, fala de si, fala do que conhece. Não internacionalizamos o nosso fazer, não buscamos no exterior, mesmo um exterior próximo, temas para abordagens. Ou seja, não podemos falar sobre o que desconhecemos. Os apontamentos para a verdadeira poética, que trabalha o que lhe é comum, vêm desde longa data, desde a antiguidade já se buscavam escrever com propriedade, mais que isso: autenticidade, e

²¹ Vide tópico 2.2 do capítulo 2.

uma busca por validade em sua escrita. Platão (2001, p. 123) assim diz: “[...] não é possível fazer discursos artísticos naturais, quer se trate de ensinar ou de persuadir, posto que se não conhece a verdade sobre os objetos a respeito dos quais se fala ou escreve.”

Esta é nossa discussão áurea, pois entendemos aqui a necessidade de saber sobre o que se irá fazer: para o ofício do escritor criativo já se valem muitos esforços do pensamento e do ouvido e da visão, isto é, de seu intelecto (a criatividade) somado ao seu poder de observação do mundo. Este é o seu trabalho. De resto, se discursa sobre coisas de perto, de seu cotidiano (que já é deveras complicado e emaranhado); seu trabalho lhe será “reduzido” em esforço: “Um discurso escrito, não importa sobre qual assunto, contém forçosamente grande número de fantasias; nenhum discurso, pois, seja ele escrito em prosa ou em verso, merece que se envide grande esforço na sua composição” (Ibid., loc. cit.). Discursar, na literatura, tem a ver com conhecimento como para a linguística (fonética e fonologia) valerá a lei do menor esforço, a regra será mesma, tanto para a pronúncia quanto para o discurso, para o que se diz. Isto, no ponto em que o escritor criativo não deverá escrever coisas inúteis, já que aquilo de que sua comunidade não vive, também não lhe será necessário. Nisto abrangemos toda nossa discussão até aqui, o cânon será útil para uma comunidade ribeirinha, cujas mazelas talvez em nada se assemelham com as de *Dom Quixote*, ou as de *O Nome da Rosa*, ou as de *O Pequeno Príncipe*? Isto também nos lembra de que a literatura, a poética, tem uma função social, e precisa se posicionar; como pode o picoense, que tem um Guaribas²², um rio “morto”, se preocupar, em sua poética, por tratar dos problemas causados pela poluição do Tietê? Estas são apenas umas pequenas primeiras pontuações, que dizem respeito da importância de se falar de coisas conhecidas, mas ainda abordaremos sobre o que isso significa dentro da poética, como se nomeia isso, como isso pode ser inovador, e como isso significará estar na contramão social.

Observemos também agora que o artista clássico é inimigo da improvisação. Nós não somos. Notamos já que o artista deve procurar falar sobre aquilo que se sabe/conhece, mas isso não implica dizer que ele não possa improvisar. Se ele quer escrever, ou falar oralmente, por meio de improvisos (forçando sua arte pela prática de seu ofício), não se esquecendo de versar sobre o que lhe é conhecido, isso lhe será válido e importante. Um poeta repentista, por exemplo, faz isso com algúria.

Ainda um outro antigo, Horácio, nos dá um conselho:

²² Guaribas é o nome do rio que corta a cidade de Picos, cidade onde foi escrita esta monografia.

Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças, ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que agüentem. A quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência, nem lúcida ordenação. A força e grada da ordenação, se não me engano, está em dizer logo o autor do poema enunciado o que se deve dizer logo, diferir muita coisa, silenciada por ora, dar preferência a isto, menosprezo àquilo. (Id., 2014, p. 56).

Isto é, um trabalho de seleção do que se vai dizer, de ordenação e montagem (como fazia Cage). O poeta não tem delongas, mas mostra o que é preciso ser mostrado, cria aquilo que ninguém mais pode criar.

Mas, para tanto, será preciso exercício de escuta, observação. Poeta pronuncia-se quando se faz necessário, e ele saberá o momento certo por estar em constante observação. Sua observação é longa e precede a escrita. Vale observar tudo a sua volta, imagens e, principalmente, sons. Charles Olson (2007, p. 279) diz que “o ato de ouvir as sílabas deve ser tão severo e tão escrupuloso”, quando se escuta nas ruas, no supermercado, no ônibus, o poeta está investigando o seu material de trabalho, porque a língua está fluindo nesses espaços, orgânica e viva. Ainda em Olson (op. cit., p. 284): “a audição através de si mesma proporcionará a ele [o poeta] segredos que os objetos compartilham”, isto quer dizer que o som excede aos humanos, mas a sua organização na sociedade, sua modificação para com a natureza, e até a própria natureza, exemplo: o barulho dos carros, da chuva batendo nos tetos ou nas árvores.

Para Olson, o trabalho de escuta sempre existiu, embora antes exigisse mais do poeta, porque antes não podíamos gravá-lo com a facilidade de recursos que hoje temos, por isso anteriormente havia mais rimas, para guardarmos os sons na memória:

[...] o ouvido, que outrora precisou do fardo da memória para se tornar mais esperto (rima & cadência regular eram seus ajudantes e simplesmente sobreviviam na página depois do fim das necessidades orais), pode, mais uma vez [...] ser o limiar do verso projetivo (op. cit., p. 283).

Para o seu verso que projeta o corpo na página também se precisa da escuta. Os poemas que hoje não têm rimas têm ritmos, não perderam o som. Hoje a falta de rimas mostra outros sons, um som mais natural, caótico como o é em nossos dias. “O barulho social é um som que a poesia pode não só fazer, como também ecoar e ressoar [...]. Agarrai os sons que vós próprios ouvís” (BERNSTEIN, 1997, p. 121). Desse modo, conclusivamente, Bernstein nos instiga a conceber poesia como aquilo que cria formas, re/cria o barulho social, o atende, o revela, mas também aquilo que faz com que este barulho seja levado para apreciação, para expurgação, para que, se não curado (o que muitas vezes acontece), que seja repercutido, ouvido. Estes barulhos

devem ser, sobretudo, o som que as pessoas em qualquer lugar produzem, um som particular e nunca, jamais universal.

Com isso, podemos alcançar também uma resistência a generalização teórica, através da poesia da coisa material²³: “uma poesia que valoriza acima de tudo a sensação material da música da linguagem à medida que se move através do tempo.” (Id., 2008, p. 211). Resistência enquanto aquilo que permanece. O trabalho de escuta nos levará, por fim, à conquista de uma premissa bíblica de que é mais proveitoso ouvir do que falar, e que precipitar-se em falar causa prejuízos para a própria pessoa que o faz (BÍBLIA, Tiago, 1, 19; Provérbios, 18, 13; 29, 20). O “prejuízo” que podemos inferir para o nosso contexto é que, em apenas escrever, como todos escrevem, mantemos a repetição de um padrão, já ao ouvirmos, poderemos perceber que não existe um padrão universal, que não podemos todos falar uns com os outros, como diz Bernstein (1997, p. 109): “Quando ultrapassamos esta ideia de que podemos todos falar uns com os outros, penso que começará a ser possível, como sempre foi, ouvirmo-nos uns aos outros.”

A partir de quando entendermos isso, teremos um olhar mais local, o poeta estará longe da ambição de comunicar-se com o mundo. Sobre a inovação no caminho da pequena escala, Bernstein (2008, p. 207-208) diz: “Gosto de pensar na inovação como um caminho local, modesto, como uma resposta a detalhes históricos e contemporâneos específicos, como situacional, e não universal.” Sempre será válida a poesia que não busca os grandes palcos ou multidões, aquela que quer ser ouvida numa praça (poesia feita por pessoas comuns, para ser declamada), que não quer ser aclamada, mas que quer ser sussurrada ou gritada para poucos do seu interesse (isto é, poucos, mas poucos que realmente se identificam, que se interessam com o que está sendo ouvido). Uma poesia que nem precisa ser escrita, como em nosso exemplo. Que é decorada em poucas linhas mentais e dita para três ou quatro pares de ouvidos. Uma poesia sem dono, como verdadeiramente é a arte poética: herdada, e gerada outra vez por nós na atualidade, mas cheia de informações riquíssimas em detalhes ideológicos e culturais.

Ao advogar a causa da crítica a todas as teorias — literárias, críticas e de senso comum —, Compagnon (2010, p. 256) conclui seu livro dizendo que “a perplexidade é a única moral literária.” E a perplexidade está na poética, única capaz do feito, quando reimagina, repensa e refaz espaços sociais de sons. Para isso, o poeta “não tem que procurar coisas pra fazer. [Ele] pode fazer tantas coisas diferentes... para provocar uma mudança. É por causa da rigidez da

²³ Vide tópico 3.2.

convenção que a não fixidez da experimentação aumenta” (CAGE, 2015, p. 190). Desse modo, quanto mais rígidos forem os modos de dizer convencionados, mais espantosos serão os modos de dizer da poética engajada.

Mas o que venha a ser a pequena escala? É exatamente isto, parar com a busca por alcançar “traduções” e vendas, isto é, o poeta que para de se importar com a dimensão comercial e pensa mais na dimensão política — deixar de tratar a linguagem com um olhar mundial para um olhar local, prezar a audiência de nossa própria comunidade, trabalhar em prol dela. Charles Bernstein, em seu ensaio *Verso Introjetivo*, de 1999, que dialoga com o ensaio de Charles Olson, *Verso Projetivo* (1950), trabalha a pequena escala: que, para ele, é “dizer para poucos”, ou quase ser inaudível, é o escutar para perceber o mundo, as coisas. Seu ensaio reafirma, reexpondo as coisas pequenas e femininas, o que é “desimportante” e de “malcomposição”. *Verso Introjetivo*, não deseja desmerecer aquele outro, mas reafirma-lo, estendê-lo para além de coisas grandes, chegar à pequenez de mundos esquecidos.

Em seu ver, o poema é um lugar para também deixar de dizer, de transmitir:

Eis o problema que mima a poeta que se desvia das formas adenoides. E implica toda uma série de asneiras. A partir do momento em que pula nos braços da MALCOMPOSIÇÃO CENTRÍPETA — e se enquadra —, ela só faz reafirmar o rumo que o poema recusa. (BERNSTEIN, 2008, p. 237).

Reparamos que Bernstein inverte o gênero usual masculino para poeta; isto é uma ação pequena mas que tanto aponta. Em seu texto, ainda diz que se o poeta se enquadrar na linguagem, naquela “malcomposição” que a tudo tritura, mistura e vê (em generalizações), se distanciará daquilo que o poema realmente deseja trabalhar. Ainda sobre a pequena escala, abordando sobre o *abandono do princípio*, ainda em seu *Verso Introjetivo*, critica:

[...] a falta de jeito da coisa, a maneira como a inépcia da coisa pode ser levada a desfazer as energias que a forma pensava ter consumado. Não se pode reduzi-la a uma afirmação: UMA PERCEPÇÃO NUNCA DEVE LEVAR DIRETAMENTE A UMA OUTRA PERCEPÇÃO. Quer dizer algo muito diferente do que diz, nunca é uma questão de, em momento *algum* [...] sair dessa, invocar a paralisia, ficar por fora, desacelerar, as percepções, nossas, as evasões, as evasões de longa data, nada disso, pare com isso o mais que puder, cidadã. E se você também, como poeta, faz corpo mole, RESUSE [...] o processo em alguns momentos, em alguns poemas, de quando em quando: uma percepção DETIDA, DESACELERADA, POR UMA OUTRA! (Ibid., p. 238).

Há muitas coisas a serem analisadas aqui. Entendemos ainda o texto como vivo, enérgico, como antes o tratamos, segundo os métodos de Olson, mas, pela calma, pelo “desacelerar” de Bernstein podemos perceber também que a energia do poema vai muito além

de ser um condutor com apenas duas pontas: poeta e leitor. Muitas vezes não. Nem sempre uma percepção levará a outra imediata (como Olson pareceu deixar entender em sua *cinética*²⁴), o poema não precisa ser digerido, o poema instiga percepções, mas pode levar também apenas a reflexões ou a pausas. O que não quer dizer, ainda segundo Bernstein, que a frase diga apenas isso. É reiteração do que o outro disse: fugir de predições, que regem grandes escalas, como a língua da nação, e ver a língua do escritor, da família dele, do bairro dele, a exemplo. Isto seria recusar o tal processo — sim, o processo ainda é a carta mais alta a se apostar na poética que pregamos, mas as pausas também se fazem necessárias, em algum instante trabalhar aquilo que está fora da máquina que gira, o tempo, e olhar para si. Aqui parece-nos voltar a falar daquilo que nos é comum: “A obsessão insidiosa com a cultura de massas e a popularidade, aqui traduzidas na gíria de uma cultura da diversidade unificada, ameaça minar a legitimidade de trabalhar numa pequena escala, menos que de massas, e mesmo, menos que popular.” (Id., 1997, p. 107).

Quando o escritor se dedica fazer do contrário, a falar vozes que não são suas, e dizer lugares que não são seus, cai na vala da estigmatização. A isto podemos relacionar ao discurso de Cage. O pensamento de Cage perante o papel de cada um de nós na terra era um pensamento otimista: deveríamos buscar uma vida melhor. Quando perguntado sobre representar grupos de minorias em sua arte, ele responde:

Eu não acho que faria isso, porque não quero viver dessa maneira. Quero dizer, eu não penso nos indivíduos sendo amontoados juntos em um grupo. Eu realmente penso nos indivíduos como sendo sua própria singularidade. Portanto, não tenho simpatia por pessoas que se consideram de um grupo minoritário. E eu realmente não apoio grupos minoritários. Não gosto da ideia do poder ou da fraqueza de um grupo, hum? Eu considero isso uma forma de política, e acho que nós já superamos isso. (Id., 2015, p. 161).

Talvez, por uma razão histórica, política e social, no Brasil não funcione uma lei única para todas as pessoas, sem as separar (por exemplo: cotas para estudantes de escola pública são válidas, mesmo que diferencie/estigmatize estes estudantes dos outros, porque numa avaliação histórica o estudante de escola pública costuma ser pobre e teve momentos e circunstâncias educacionais muito diferentes das do estudante de escola particular). Já no âmbito literário, ao reimaginar o mundo, o poeta não deve separar as pessoas em estigmas, porque, por mais que se esteja pretendendo dar um sobressalto de “prioridade”, de atenção e relevância (apoio), isso pode culminar em o contrário: diferenciar a ponto de não sermos mais *pessoas*, mas negros,

²⁴ Vide tópico 3.1

brancos, gays, umbandistas, protestantes, católicos, céticos, socialistas, capitalistas, mulheres, homens. No entanto, na vida, não podem existir caminhos que priorizem um grupo em detrimento de outro, não deveriam nem haver grupos, como diz Cage. Ele, logo em seguida, propõe colocar no lugar da noção de política “a singularidade do indivíduo [...] em uma sociedade anárquica” (2015, p. 161-162). Isto é, não é nos generalizar, nem nos estigmatizar, nem nos individualizar, mas, numa sociedade opressora, mostrar que o indivíduo, mesmo em comunidade, é singular.

Como diz Bernstein,

Dentro do espaço emergente de diversidade cultural oficial, seleccionam-se frequentemente as figuras da diferença que narram numa forma facilmente assimilável — para não dizer absorvível — pelas formas convencionais da cultura dominante. **A diferença é reduzida ao assunto e ao material temático**, isto é, à cor local, excluindo as inovações formais que desafiam aqueles paradigmas de representação dominantes. (Id., 1997, p. 107-108, grifos nossos).

Quando isso acontece não é mais poética — arte de se escrever criativamente novas formas de percepção —, mas escritos literários para comércio. Não podemos nos valer de reducionismos, porque isto é manter os estigmas que mais separam do que unem, mesmo quando parecem defender uma voz. Como diz Brossard (1997, p. 151), em fazer uma crítica: “Digamos que escrever sou uma mulher está cheio de consequências.” Consequências quando quem está escrevendo realmente é uma mulher e mais consequências ainda quando é um homem, pois seria apenas “fetichização da narrativa e do tema” (BERNSTEIN, 1997, p. 108), ou pior, manter a ordem de que até em “defender” a causa da mulher, o homem precisa falar — isto é redução da diferença, ou seja, pessoas que falam daquilo que não lhes é próprio.

Então trataremos agora sobre ventriloquismo, isto é, falar uma voz que não é sua:

Eu próprio até me pergunto às vezes se nós, homens, podemos entender a voz das mulheres ao lado de quem vivemos e de cujos corpos viemos, já que diariamente ouço a versão masculina da voz universal da racionalidade tentando controlar, como se por ventriloquismo, os corpos femininos. E assim, enquanto homens, temos que tornar claro que estes homens não falam por nós, não nos representam, e que parodiam em vez disso o que os homens poderiam ser e tão raramente são. (Ibid., p. 106).

O que os homens poderiam ser que raramente são? Eles mesmos. A cultura patriarcal vive a tentar ser a única voz, a voz verdadeira, dona da razão universal, que tenta incluir e imbuir a si todas as outras. Fazer isso é parodiar, pegar uma canção de outrem e pô-la em uma nova letra, de uma outra voz, é usurpar o lugar de alguém. Mas usurpar tem uma má recepção, é visto com maus olhos, por isso se parodia, para que se pareça arte. Coloca-se uma mulher (um boneco, uma mulher irreal) no colo de um homem, ela está numa posição inferior a ele nesta

paródia, humilhante, ele fala por ela, controla os seus gestos e expressões, controla seu corpo: o homem é, pois, um ventríloquo. Estes que assim procedem, em falar a voz alheia, e achar que é uma voz coerente (quando é estigmatizada), não representam a verdadeira poética, como diz Bernstein.

Estamos dentro de uma cultura ocidental judaico-cristã, não podemos fugir disso, nem mesmo fingir. Não podemos nos comunicar, na poética, com o que disso não pertence. Nesta cultura, vivemos sob o regimento de uma ciência, um deus, e um homem, mas nada disso não está sem sentido. Cabe a nós não mantermos mais a “ciência” como sendo a “verdade” — até mesmo porque a história das ciências é formada por mentiras que desmentem mentiras anteriores —, o “deus” como tendo o poder e a ordem, nem o “homem” como sendo o representante dessa ordem, o detentor da ciência e da palavra. Isso nos é importante.

Vejamos o trecho do poema “Dia 1^o”²⁵, de Régis Bonvicino (2013):

Avida real, dublada

basta de seu açucarado blábláblá

Damien
vá se foder

Para os poetas, incumbido é o dever de dar este basta a toda a cultura que tenta manter um padrão político na linguagem que quer desmerecer pessoas em suas particularidades, tornando-as tipos sociais a serem apreciados, numa “dublagem” do que é real. Assim, reiterando sobre a importância de se escutar antes de sair falando incoerências maldosas, Bernstein diz que

Dificilmente seria assim: a inutilidade de um neném, para si próprio, e portanto, para os outros, que chora ao interpretar erroneamente sua relação com a cultura, essa ausência de fluidez semiótica à qual ele deve sua existência gigantesca. Se berrar, terá muito pelo que berrar, e haverá de esperar também, a cultura tem meios desconcertantes de aterrorizar tudo o que encontra do lado de fora. Mas se permanecer dentro de si, se for contido em sua infância como se participasse da vida que o cerca, ele conseguirá balbuciar e, em seu balbucio, ouvir aquilo que se compartilha. (Id., 2008, p. 240).

Estamos, pois, falando de ouvir a própria voz também, parar de falar a voz dos outros, dos adultos, da cultura ao redor e soltar o “balbucio”. Desse modo é que deve proceder o poeta, usar de sua voz em “choro”, por não entender a cultura, e “espernear” na linguagem, fugir da

²⁵ Do livro *Estado crítico*, p. 59. Vide nota 5.

semiótica, ser incompreendido por um tempo. Não obstante, o poeta poderá ouvir, já que não pode mais falar, ouvir as interações, e assim somar a sua voz inteligível, quando for preciso, participar da “comunicação” depois, depois que o notarem, se o notarem. Só tem como perceber o verso com a “mudez humana”.

Quando, porém, o poeta precisar falar, ele precisará causar assombro com sua linguagem, com suas formas, ele terá que causar sustos como os palavrões causam aos puritanos. Para isso também o poeta tem de usar de palavras/caracteres especiais, selecionadas/os. Agora, por fim, depois de entendermos sobre aquilo de que não precisamos/podemos falar: não falar quando não temos a propriedade de conhecimento de causa, não podemos falar universalmente, e que precisamos nos atentar para com a nossa própria localidade, também não podemos falar por ventriloquismo, culminamos em tratar da daquilo de que podemos/precisamos falar: inovação, para formação final da poética.

Aristóteles (2008, p. 87) fala do uso de palavras surpreendentes, a escrita que afasta-se de tudo o que é trivial, embora alerta-nos para o fato de que se utilizar apenas deste meio a linguagem não será compreendida, porque, se tirarmos todas as trivialidades da linguagem, restará apenas aquilo que é incomum. Ele fala nada mais que a linha de variação, aquilo que inova, que é incompreendido, é raro, deve estar mesclada à repetição (as trivialidades, coisas corriqueiras) para não se tornar inteligível. Isto é, se o poeta escrever apenas o novo, exemplo: se ele acredita que a língua deveria se expressar totalmente avessa às normas padrão e culta, e por isso criar uma nova forma totalmente diferente, terminará por falar sozinho. A poética não busca a solidão ou o solipsismo, mas a inovação (que precisa vir com a variação²⁶, por uma questão de ser ouvida).

O poeta deve pensar a inovação como um meio para reivindicar as exigências que o sistema organizacional da sociedade faz. A máquina de escrever, o papel, a página, cobram um padrão ao poeta, desde já um limite, uma regra, uma pausa no verso: cortes, fins-de-frases, de ideias. O que cabe na página são convenções da composição por campo (OLSON, 2007, p. 282). O poeta inova ao restabelecer direitos, em não se limitar a uma página ou a um modo de dizer, porque, afinal, se não gostamos tanto assim de conteúdo, tornamos válido gostar da forma, não obstante mais válido ainda é gostar da variedade de formas (CAGE, 2015, p. 178).

²⁶ Vide tópico 3.1.

5 À MODA DE CONCLUSÃO

Sócrates, no diálogo de *Fedro*, diz não se sentir disposto a dar explicações a mitologias, a seres fantásticos, a fábulas. Para ele, a vida deveria ser apreciada sem isso, afinal não lhe parecia ser necessário. Sócrates diz: “Não são as fábulas que investigo: é a mim mesmo” (PLATÃO, 2001, p. 60), Bernstein disse algo parecido, algo como não saber o caminho a seguir. A poética que abordamos faz uso de observações dos antigos que apontam para o futuro, e do muito que se tem dito na atualidade (nisto usamos o termo poética contemporânea). Assim, não discutimos aqui apenas da poética feita mais recentemente, mas daquela poética sempre contemporânea. Os antigos nos apontaram algumas noções que ainda perduram e são pertinentes, outras que serviram apenas para o seu próprio tempo e que, para nós, já não servem mais, porque o passado é instrutivo, mas não deve ser tomado em demasia. Esta foi e é a nossa proposta, afinal: ouvir os rumores do presente e não nos enquadrar em padrões clássicos, mas repensá-los por muitas vezes seguidas, num trabalho consciente.

Este estudo de cunho teórico também é prático, porque diz como devemos agir perante a sociedade em nossa poética, em nosso fazer criativo com a linguagem, que é múltipla e contraditória, mas que é, sobretudo, pessoal. Portanto, este trabalho teve por objetivos os mesmos defendidos por Compagnon (2010, p. 256): “despertar a vigilância do leitor, de inquietá-lo nas suas certezas, de abalar sua inocência ou seu torpor, de alertá-lo oferecendo-lhe os rudimentos de uma consciência teórica...” da poética contemporânea. Para além de Compagnon, e diferente dele, não quisemos inquietar os leitores em primeira instância — para leitores muitos já escreveram —, pretendemos inquietar os escritores, literatos, críticos, e, principalmente, poetas. Despertar, inquietar e abalar o escritor.

Percebemos ainda que a poética é orgânica, depende de si mesma, é viva e pode mover-se inesperadamente, com uma fluidez que não consegue ser enquadrada em padrões gerais, em regimentos nacionais, em escolas, em academias, em gramáticas. Não cabe na poética um Bechara, nem mesmo um Alfredo Bosi — não cabe discursos que a limitem, que a classifiquem. Na poética, por outro lado, cabe tudo que é social (sem fazer dessa afirmação uma ideia de relativismo tolo). Então, este trabalho é um momento para se refletir e uma tentativa de despertar. Assim sendo, que as Faculdades de Letras possam começar a falar da criação literária e possam diminuir o fluxo de textos que apenas classificam em muitas e diversas dimensões

tudo aquilo que já foi criado. Que possamos nos constranger com o tão pouco que sabemos sobre poética em seu sentido etimológico.

Ademais, tentamos responder à questão: De que forma a poesia pode sofrer e ser influência perante a sociedade? Chegamos à conclusão de que preferimos o experimental ao verossímil. Verossímil representa algo no mundo enquanto que o experimento tenta modificar, através de seus testes, este algo. Porque o verossímil faz parte da excessiva padronização social que a poética sofre, enquanto o experimental é o momento que a poética cria para tentar agir nessa mesma sociedade.

Para o Brasil o problema da poética é muito fácil de se observar, no aspecto comercial: o que se mantém fora do eixo Rio-São Paulo é considerado regional e não nacional (quando a literatura dita regional chega a ser vista, porque na maioria das vezes nem o é). O Brasil consome ferozmente toda a cultura de mídia daquele eixo: Rede Globo, do Rio de Janeiro, SBT, de São Paulo, e parece-nos que todos as editoras do país são do Rio também, se restar outras tantas serão da outra cidade. Mas onde fica a produção nacional que se tem feito em Teresina? E a de Picos? Ou o que se faz aqui é tão “diferente” e “distante” que não se pode ser nacional? Que diferença é essa que se faz? Há muitas diferenças, realmente, mas isso não nos menospreza, apenas é ponto importante separatista para uma Crítica que, por sua vez, não está aqui.

Eis aí a importância dada ao que nos é feito em nossa localidade e, em contrapartida, em como também devemos estar atentos e militantes para eliminar os discursos que nos impõe a universalidade da literatura e seus padrões amorais, imorais.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. 123 p.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Editora Cultrix, 2014. 114 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. 476 p.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BECHARA, Evanildo (Ed.). **Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras: língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011. 1312 p.

BERNSTEIN, Charles. A-Poética. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 47, p. 101-122, fev. 1997.

_____. **Histórias da guerra: poemas e ensaios**. São Paulo: Martins, 2008. 244 p.

_____. Não torne a dizer em prosa medíocre o que já foi dito em boa poesia. **Sibila**, São Paulo, jan. 2014. Seção Crítica. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/nao-torne-a-dizer-em-prosa-mediocre-o-que-ja-foi-dito-em-boa-poesia/10177>>. Acesso em: 01 de nov. 2016.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Niterói: FECOMEX, 1997. p. 1.

_____. A. T. Provérbios. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Niterói: FECOMEX, 1997. p. 735-746.

_____. N. T. Tiago. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Niterói: FECOMEX, 1997. p. 296.

BOGADO, Cristino. Sibila, lugares contemporâneos da poesia: Cristino Bogado. **Sibila**, São Paulo, out. 2014. Seção Crítica. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/sibila-lugares-contemporaneos-da-poesia-cristino-bogado/11156>>. Acesso em: 07 de nov. 2016.

BONVICINO, Régis. Lugares contemporâneos da poesia: suicídio ou revolução. **Sibila**, São Paulo, nov. 2014. Seção Cultura. Disponível em: <<http://sibila.com.br/cultura/lugares-contemporaneos-da-poesia-suicidio-ou-revolucao/11290>>. Acesso em: 07 de nov. 2016.

BROSSARD, Nicole. Eclipse e rendez-vous. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 47, p. 141-152, fev. 1997.

CAGE, John. **Musicage**: palavras. Rio de Janeiro: Numa, 2015. 208 p.

CAPINHA, Graça. Tecendo e distorcendo o colonialismo da linguagem: um pequeno e quotidiano exercício de poética. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 47, p. 65-73, fev. 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 292 p.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 183 p.

_____. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 284 p.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3. ed. Lisboa: Vega, 1992. 159 p.

GUIMARÃES, Fernando. A poesia e o social. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 47, p. 93-99, fev. 1997.

MARÍA, Manuel. Breves divagaciós da poesia e a sua proxección social. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 47, p. 127-130, fev. 1997.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2007. 67 p.

OLSON, Charles. Verso projetivo. **Remate de Males**, Campinas, v. 27, n. 2, p. 277-294, jul./dez. 2007.

PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret, 2001. 128 p.

SANTOS, Gerson Tenório dos. O leitor-modelo de Umberto Eco e o debate sobre os limites da interpretação. **Kalíope**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 94-111, jul./dez. 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. Lisboa: D. Quixote, 2006.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA
“JOSÉ ALBANO DE MACEDO”**

Identificação do Tipo de Documento

- () Tese
() Dissertação
() Monografia
() Artigo

Eu, Natanail de Macedo Cavvalho,
autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de
02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar,
gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação
Desconstruindo conceitos: escrita criativa e autoridade
— uma análise teórica sobre poética
de minha autoria, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, pela internet a título
de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI 14 de março de 2018.

Natanail de Macedo Cavvalho
Assinatura

Assinatura