



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

PEDRO SOUZA SENA

LIRICAOS: A POESIA DE SANDRO ORNELLAS

Salvador

2018

PEDRO SOUZA SENA

LIRICAOS: A POESIA DE SANDRO ORNELLAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção de título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Lívia Maria Natália de Souza.

Salvador

2018

a Mamãe, Tio Gordo, Mainha e “Pinguim” (Anna Cecília, minha sobrinha e afilhada);

a Vovô e Painho (que já se adiantaram);

a todos (as) os (as) artistas crônicos (as) e rebeldes que, como eu, resolveram obter um título a mais no currículo.

AGRADECIMENTOS

a Mamãe, Tio Gordo, Mainha e “Pinguim” (minha sobrinha e afilhada); a todXs – família e amigXs – que acreditaram que eu chegaria até aqui vivo; a Pró Livia, que, há três meses atrás, ao me ver naquele estado de menino acabrunhado, chegou com sua voz sedosa e maternal e disse “sua pró tá aqui”; a Sandro Ornellas, um dos meus poetas e professores preferidos, que, embora tenha me dito pra eu ir estudar algo melhor que sua poesia, contribuiu com meu trabalho, sempre que precisei; a meu amigo e comparsa “Uóloce” Cáceres Guimarães, que me deu guarida quando eu vim pra capital, retirante de segunda viagem, fazer a seleção de mestrado; às parceiras Paty, Mari e Lourdinha (quem, muito linda e amavelmente, fez meu *abstract* mostrando que “nóis é Jeca, mas é joia”); a algumas pessoas específicas que terei o prazer e cuidado de agradecer pessoalmente; a minha companheira Cemary que, nesta reta final, apareceu em minha vida e, com seu jeitinho melindroso, me chacoalhou como se dissesse “você é Pedro Sena, portanto, termine logo esta ‘zorra’ pra gente poder viajar”; à CAPES que, por meio do programa de bolsas cota social, me alimentou e pagou meu aluguel; a Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Waly Salomão, Renato Russo, Ian Curtis, David Bowie, Morrissey, Morrison, Jeferson Airplane, Trader Horne, Jimi Hendrix, Pink Floyd, Led Zeppelin, Wilson Aragão, Raimundo Sodré, Jessier Quirino, ao Clube da Esquina, ao Ave Sangria, à Barca do Sol, Tom Waits (pela canção “Who Are You” – que ajudou a me concentrar pra escrever várias vezes), a Flaviola, ao Kansas, ao Drearylands, Slayer, ao Maiden e a Rômulo Fróes (pela canção “Dentro do Peito”); aos agentes de viagem e fornecedores de frutos do mar; a todXs que esqueci, mas lembrarei de, oportunamente, agradecer; e, por fim, a mim, que sou cabeça dura, teimoso, vaidoso, orgulhoso, rebelde e canceriano sem lar, enfim,

um “xêro” apertado e beijos nos corações.

Agradecido.

Pra você que mal enxerga,

Uma nave extraterrena

Vai ser sempre um avião.

Sérgio Sampaio

*Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos
teus versos [...]*

Álvaro de Campos

RESUMO

Esta dissertação de mestrado, intitulada LIRICAOS: a poesia de Sandro Ornellas, consiste do esforço em: apresentar uma síntese da trajetória e dos momentos que antecederam o que agora convém ser chamado de LIRICAOS, estudando, desde sua estrutura conceitual às suas atribuições mais específicas; e, ao fim e ao cabo, discutir lírica, corpo, cidade, literatura, subjetividade, caos, cultura, todos, eixos temáticos que, conforme os poemas selecionados provocam as discussões, serão abordados fazendo uso de operações de leitura embasadas por fundamentações de natureza, basicamente, filosófica, teórica e cultural. Sandro Ornellas, é natural de Brasília-DF, residente em Salvador-BA, é professor do setor das Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Bahia, tem três livros de poemas publicados e um de ensaios, além de manter ativo o blogue sandroornellasblogue.wordpress.com. Sua lírica revela um minucioso trato com a linguagem, aliando a densidade de referências e questões filosóficas, teóricas e culturais contemporâneas, a uma escrita cuidadosa que chama a atenção por saber “degustar” as filigranas dos fazeres poéticos.

Palavras-chave: Lírica. Caos. Corpo. Cidade. Subjetividade.

ABSTRACT

This Master's thesis called LYRICHAOS: Sandro Ornellas' poetry, aims to present a synthesis of the trajectory and the moments that came before what is now called LYRICHAOS by studying its conceptual framework and its specific features. Finally, this work aims to discuss lyrics, body, city, literature subjectivity, chaos, culture and all thematic axes concerning the chosen corpus of poems based on grounds as philosophy, theory and culture. Sandro Ornellas, was born in Brasília-DF, lives in Salvador-BA and teaches Portuguese and Literature at the Federal University of Bahia. He has published three books of poems and one book of essays and keeps his blog active sandroornellasblogue.wordpress.com active. His lyric reveals a meticulous deal with language, combining the density of references and contemporary philosophical, theoretical and cultural issues, to a careful writing that draws attention by knowing how to "taste" the filigree of poetic acts.

Keywords: Lyric. Chaos. Body. City. Subjectivity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (notas introdutórias)	08
1º CAPÍTULO: UM NOVO CORTE NA CARNE DO TEMPO	14
2º CAPÍTULO: CORPO	44
3º CAPÍTULO: UMA ESCRITA A POLIR UM ESTILO DE VIVER	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS, FAREWELL OU, SIMPLEMENTE, NOTAS CONCLUSIVAS	92
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO (notas introdutórias)¹

I

Raul Seixas (1974) disse que “tem gente que passa a vida inteira travando a inútil luta com os *galho* (sic.), sem saber que é lá no tronco que tá o coringa do baralho”². Foi então que eu pensei: o problema não é escrever uma dissertação de mestrado. Escrever uma dissertação de mestrado é o problema. Talvez o sentido invertido entre estas duas sentenças não reflita nada de, assim, tão motivador, instigante, especial. O pior é que a oposição semântica entre elas, provocada pela inversão sintática, tem grande relevância e reflete a provocação da canção de *Raulzito*³. A questão é: ou “o problema” – do ponto de vista semântico, e não sintático – assume o lugar de *sujeito da maldição*⁴ (como ocorre na primeira sentença), ou “o problema” se torna o objeto da ação a ser praticada, ficando, neste caso, aberta a lacuna para que algum sujeito assumo o lugar e pratique a ação. Sendo assim, Eu, sujeito desta sentença, no uso de minhas atribuições enquanto sintagma nominal, escrevo esta dissertação de mestrado intitulada **LIRICAOS: a poesia de Sandro Ornellas**.

II

A analogia acima ilustra uma fase importante para que uma pesquisa científica possa caminhar: encontrar um **problema**. Não o encontrar ou, sequer, entrever uma problemática, interfere no processo de elaboração de hipóteses, no desenvolvimento de procedimentos metodológicos e tende a afetar a delimitação do próprio recorte temático, bem como a consistência dos *corpora* a serem utilizados.

¹ Optei por oferecer um formato alternativo ao padrão de introdução, típico de dissertações e teses oficiais, com o intuito de atender tanto ao requisito de apresentar este trabalho com clareza expressiva e suficiente coerência quanto contemplar a maneira com a qual entendo ser melhor e mais eficaz para trazer as palavras iniciais da presente dissertação. Portanto, estas “notas introdutórias” estão organizadas como tal, justamente, a fim de facilitar o entendimento pelas leitoras e leitores, uma vez que, com o texto corrido, sem as divisões, tanto poderia confundir a leitura quanto limitar a expressão das informações que ora seguem explanadas.

² SEIXAS, Raul. **As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor**. In: Gitá. Philips Records, 1974.

³ Apelido do cantor Raul Seixas.

⁴ Aqui, faço um trocadilho de “sujeito da oração” para “sujeito da maldição”, utilizando de um tom irônico e jocoso para frisar a polissemia da palavra “oração”.

Contudo, é muito comum se deparar com problemas que estão a se insinuar, tal qual os galhos duma frondosa árvore, mas que, no fim das contas, são frágeis e não passam de ramificações de problemas muito mais densos que, no entanto, se encontram na viga que sustém e resguarda a bruta seiva da árvore: o tronco. Neste se encontram os problemas, não a serem derrubados, pois esta analogia não é antiecológica, mas sim, a serem extraídos e examinados. Dito isso, cabe informar que a presente dissertação não resulta de um problema específico, mas sim, de um encadeamento de questões que constituem uma problemática que, por sua vez, estende-se ao longo das três seções que compõem o texto integral.

III

O primeiro capítulo, intitulado “Um novo corte na carne do tempo”, busca explicar o título desta dissertação. Para tanto, apresento um breve panorama de quando este estudo da poesia de Sandro Ornellas foi desenvolvido, durante cerca de três anos, no tempo da iniciação científica, entre os anos de 2011 e 2014. Ao reunir estas informações, intento demonstrar como chegamos ao que, agora, convém denominar por LIRICAOS, apresentando-o como um conceito operador que designa o conjunto de interpretações e reflexões imbuídas do estudo da lírica de Sandro Ornellas.

O desenrolar deste capítulo se dá quando são oferecidas algumas operações de leitura a fim de situar a discussão em torno de dois eixos temáticos de fundamental importância para esta pesquisa: **lírica** e **caos**. Para ambos, opto por reunir interpretações que formem uma zona de compreensão que tangencia definições sem, contudo, definir de fato, uma vez que trancafiar lírica numa definição fechada e caos noutra distinta, significaria a descaracterização de LIRICAOS. Caso isso acontecesse, estaríamos atestando uma perda de potencial, pois LIRICAOS resulta, justamente, das interpretações diversificadas que formam essa referida “zona de compreensão”, a qual abarca outros eixos temáticos que fundamentam e compõem este trabalho, de modo que os isolar por meio de definições absolutas, definitivamente, não integra os procedimentos metodológicos aqui adotados.

Aproveitando o sobressalto dessas declarações, falemos sobre o segundo capítulo, intitulado apenas como “Corpo”, o qual traz poemas e discussões que vão além da compreensão deste, na poesia de Sandro⁵, como um eixo temático. A empreitada adotada é a de entender o **corpo** enquanto *dispositivo*, tomando como base a interpretação/definição dada por Foucault sobre o que viria, em sua obra, a ser um dispositivo (FOUCAULT *apud*. AGAMBEN, 2009). De antemão, o que precisamos ter em vista é que o corpo na lírica de Sandro Ornellas não funciona apenas como um eixo temático, ao qual os seus poemas, reiteradamente, remetam. Porém, entendendo-o enquanto dispositivo, sua potência de significação é elevada a ponto de colocá-lo, grosso modo, como um organizador de discursos de saber e poder, o que significa reivindicar o seu legítimo lugar, haja visto o histórico milenar de ostracismo, ao qual foi legado, disponibilizando-o, socioculturalmente, o papel de coadjuvante ou antagonista da alma, da mente (intelecto) e da psiquê. Isso dialoga com a interpretação fornecida por Joel Birman (1999), quando, ao analisar as questões tangentes ao mal-estar na atualidade, aponta que

[...] uma parcela significativa da comunidade analítica se esqueceu de que a subjetividade sofrante tem um corpo e que é justamente neste que a dor literalmente se enraíza [...]

A questão da afetividade é absolutamente crucial para que se possa ficar no mesmo cumprimento de onda dos sofrimentos atuais, já que a intensidade e o excesso pulsional seriam características marcantes desses sofrimentos. Ao lado disso, sublinhar a dimensão do afeto é situar o sujeito nas dobras reais de seu sofrimento, em vez de se restringir a experiência analítica às cavilações obsedantes do pensamento (BIRMAN, 1999, p. 21).

Na lírica de Sandro Ornellas, o corpo protagoniza a cena da escrita por meio dos afetos, complexos de sensações, das dores, mortificações e refazimentos de

⁵ Por uma questão de estilo e escolha, nesta dissertação, quando eu me referir a Sandro Ornellas, ocasionalmente, utilizarei o seu primeiro nome e não o sobrenome, como mandam os manuais de técnicas de pesquisa. Além do mais, aproveitando para fazer um adendo, discordo da advertência feita quanto a usar apenas o primeiro nome do autor, sob pena de caracterizar uma “pretensa intimidade (que não existe)” ou imprecisão. De fato, falar “Sandro”, solto pelo texto, pode se referir a qualquer um “Sandro” do mundo. Contudo, as coisas por aqui não funcionam assim, pois, creio, já tenha ficado explícito sobre qual “Sandro” estamos falando e, sendo assim, o texto não deixa margens para dúvidas quanto a isto, de modo que não há perda alguma de sentido, neste caso.

subjetivações, elementos bioficcionais⁶, tudo isto, por mais que atravesse a mente, o intelecto ou a abstração da alma, acabam por desembocar ou brotar no corpo.

Ademais, compete alertar que a dinâmica utilizada, no presente trabalho, para tratar as questões e discussões tangentes ao corpo, principiam, de fato, debatendo diretamente, centrando fogo na discussão sobre corpo, poesia, escrita, dispositivo, subjetividade e, do meio para o fim, tende a se “pulverizar”, sugerindo, mesmo, que uma das potências deste corpo, o qual será investigado logo mais, está, inclusive, na possibilidade de desvanecer, de modo que a interpretação para isto não é fechada, mas sim, detém a função de instigar o debate ao longo da dissertação.

Por fim, o terceiro capítulo, intitulado “Uma escrita a polir um estilo de viver” se debruça numa análise mais sistemática de poemas de Sandro, nos quais a **cidade** aparece com mais ênfase. Todavia, é preciso advertir que o foco deste capítulo não é a cidade em si, mas sim, a escrita. Na verdade, o que eu faço é buscar flagrar como a escrita de/em/para Sandro afeta e é favorecida pela potência significativa da cidade, ou ainda, como sua poesia cartografa a cidade, circunscrevendo o corpo na escrita. A cidade pode ser entendida como: espaço urbano; aglomeração de pessoas; fenômeno sociocultural; espaço de mudanças geográficas; abrigo das multidões, provocadora paradoxal das solidões dissimuladas; contexto cumulativo de memórias e toda sorte de suas modificações e alterações; além de uma imensidão de possibilidades a serem consideradas, umas vez que cidades nasçam, cresçam, se proliferam, desapareçam e, ainda assim, podem ser tanta coisa, agregar tantos valores ou, não valerem nada... Ou como diz o viajante Marco Pólo, personagem de *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino:

– Ao passo que mediante o seu gesto as cidades erguem muralhas perfeitas, eu recolho as cinzas das outras cidades possíveis que desaparecem para ceder-lhe o lugar e que agora não poderão ser nem reconstruídas nem recordadas. Somente conhecendo o resíduo da infelicidade que nenhuma pedra preciosa conseguirá ressarcir é que se pode computar o número exato de quilates que o diamante final deve conter, para não exceder o cálculo do projeto inicial (CALVINO, 1990, p. 58).

⁶ Cf. SOUZA, Livia M.N. de. **Os blogues como cena bioficcional na formação da literatura baiana contemporânea**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2011v7n2p113>. Acesso em 28 de junho de 2018.

Portanto, espera-se que as discussões que compõem esta dissertação consigam contemplar os eixos temáticos selecionados, além de oferecer uma visibilidade coerente, justa e, por que não dizer, prazerosa da poesia de Sandro, uma vez que, saliento, este trabalho seja o recorte de uma escrita que fornece caminhos muito variados de abordagem, deixando a intensa sensação de querer mergulhar mais.

IV

*Abram-me todas as portas!
Por força que hei de passar!
Minha senha? Walt Whitman!
Mas não dou senha nenhuma...
Passo sem explicações...
Se for preciso meto dentro as portas...
Sim — eu, franzino e civilizado, meto dentro as portas,
Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,
Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar [...]*

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa)

Meter o pé na porta para ver a merda que vai dar! Assim, defino meu método de trabalho. Ao meter as portas dentro, quem está fora pode entrar, quem está dentro se estupefaz. Depois, muito simples e coerentemente, explico o ocorrido, fundamento as motivações e buscamos ficar todos quites. Mas, meter o pé na porta é método. Isto sim! Porém, como fazê-lo? Existem várias formas de meter o pé na porta e ocupar uma dissertação. Eu, antes de me tornar, de fato, um pesquisador, antes de constituir e encarar a condição de intelectual, me deixei ser leitor/admirador da poesia de Sandro Ornellas, de modo que ela interferiu de tal maneira, mostrando um outro mundo além do vigente compreendido nas voltas que o relógio dá em torno de seu próprio eixo. Destarte, ocorre que, diante das necessidades de justificar a linguagem empregada nas abordagens utilizadas nesta dissertação, é justo dizer que, analogamente ao fragmento do poema “Saudação a Walt Whitman”, de Álvaro de Campos, utilizado acima, todas as vezes que eu meter o pé na porta das seções e subseções desta dissertação, seja com uma epígrafe ou com uma reflexão

filosófica intermediada por minha voz autoral, seja com expressões e marcas da oralidade se alternando com colocações rebuscadas, ou ainda, um excesso de imagens poéticas confrontando análises teóricas, tudo isto estará, fatalmente, atravessado pela lírica de Sandro Ornellas. Boa parte das expressões utilizadas, além dos modos de expressão, são construídas a partir de termos, jargões e imagens que impregnaram a maneira com a qual opto por cumprir as demandas crítico-teóricas e filosóficas requisitadas por uma dissertação oficial.

Noutras palavras, parodiando Álvaro de Campos: “Abram-me todas as portas! Por força que hei de passar! Minha senha? Sandro Ornellas! Mas não dou senha nenhuma... Passo com as explicações requisitadas... Porém, quando preciso, meto dentro as portas... Sim — eu, franzino e civilizado, meto dentro as portas, porque neste momento não sou franzino nem civilizado, Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar e deixar uma mensagem sobre LIRICAOS: a poesia de Sandro Ornellas”.

1º CAPÍTULO:
UM NOVO CORTE NA CARNE DO TEMPO

FORJO O FERRO QUENTE DESTE TEMPO COM O MARTELO.

VOAM SANGUE PELO AR E FAGULHAS PELAS UNHAS.

FORJO À FORÇA, E TODO O CORPO ACOLHE DIFÍCIL

O RISCO DESSE OFÍCIO:

DÓI A ESPADA DO MEU PEITO.

(TEMPO PRESENTE V – Sandro Ornellas)

1 VIAS DE FATO

A vastidão do papel enseja vaziez e as derivas precisam ser superadas – são horas de pôr em suspenso a verborragia delirante para alcançar a justa forma. Divagações – condenadas divagações – refletir sobre o escrever pode não ser escrever. A cicatriz pode não ser metalinguagem da dor. Tarde incendiada, sol deposto, noite a reinar – dias insanos que é preciso superar. O tom taciturno? A grafia autoral? A atmosfera confessional? É cômodo e conveniente apontar assim. Difícil é suprimir o ego delirante que teima em aparecer. Quisera fosse possível querer e, então, estaria tudo acabado, esquadrinhado e dissertado. O Sorvedouro do Caos está pairando ao lado da cabeça e puxa para si tudo que cai no raio de sua voragem. Uma profusão de ideias, análises, imagens podem vir a tombar em seu turbilhão. Neste exato momento, está a girar. Cair em seu regaço pode ser fatal. Suprimir o ego: sensação de suicídio; deixá-lo sucumbir: homicídio culposo. E é por isto e por outros tantos que agora é guerra! É peleja! É pareia, conflito e barricada! Vamos às “vias de fato”.

As pretensões para este estudo que se intitula **LIRICAOS⁷: a poesia de Sandro Ornellas** são diversas e abundantes, posto serem fruto de um trabalho que teve início em meados de 2011⁸. De lá para cá, a pesquisa passou por diferentes momentos, atravessando, desde a fase inicial e de levantamentos prévios, ao alçar de voos mais ambiciosos, almejando, mesmo, a inserção de operadores conceituais que, como é o caso do *Subjeto* de Pesquisa – conceito sobre o qual será dedicado certo enfoque mais adiante – constituíram avanços rumo a novos fluxos e afluentes. Nos entremeios deste itinerário, as perspectivas metodológicas e teóricas passaram por alterações, ora confusas, ora edificantes. Fosse buscar enveredar por outros campos do saber afinados à Literatura – como a Filosofia e a Psicanálise; fosse a persistente maneira de tentar extrapolar o campo da Teoria da Literatura em suas delimitações conceituais e metodológicas, com a finalidade de tratar a pesquisa através de uma escrita que dialogasse, se perfizesse e se apresentasse através de uma matreira e melindrosa *performance* poético-teórica⁹; o fato é que o longo tempo

⁷ LIRICAOS estará grafado em caixa alta, sempre que for mencionado.

⁸ TRAZER A HISTÓRIA DA INICIAÇÃO CIENTÍFICA, ESCRITOR E SEUS MÚLTIPLOS E COISA E TALna época,

⁹ Nesta colocação, refiro-me ao fato de eu sempre ter buscado subverter os enquadramentos exigidos pela escrita acadêmica, o que não significa que esta subversão se desse por meio de uma proposta

de contato com o estudo que ora se apresenta, reuniu perspectivas diversas entre si, por meio das quais, foi possível chegar a este momento atual, em que se sopesaram as angústias e frustrações para resultar em LIRICAOS – momento crucial, recorte metodológico providencial imbuído do estudo da poesia de Sandro Ornellas e suas questões intelectuais afins.

Compete reiterar e sentenciar que, embora sejam várias as pretensões para este trabalho, **tempo** é coisa que anda escassa, **espaço** é grandeza limitada e **lugar de fala** é, tão somente, restrito. Resta, portanto, deitar fora as inferências marginais e delongas vaidosas, não por serem insignificantes, pelo contrário, mas por revelarem algumas fragilidades contextuais, teóricas e, principalmente, metodológicas, que poderiam, facilmente, serem identificadas e postas em “xeque” a fim de tentar minar as potencialidades apresentadas por esta pesquisa. Pois bem, reserva-se para esta primeira parte a tarefa de: fazer uma síntese da trajetória e dos momentos que antecederam o que agora convém ser chamado de LIRICAOS; explicar os porquês e lançar mão de algumas definições acerca do que é e a que se refere este conceito, buscando estudar, desde sua estrutura conceitual às suas atribuições mais específicas; por fim, retomar e recuperar alguns elementos, a exemplo de determinados conceitos operadores e leituras suplementares, que, outrora, tiveram sua grande parcela de relevância. A propósito, superando os preâmbulos e parodiando Álvaro de Campos – pessoa de Pessoa – basta de “se agachar para fora da possibilidade do soco”?!¹⁰

2.1 O LIRISMO QUE HÁ NUM SOCO NO ESTÔMAGO

descompromissada com as questões teóricas demandadas pela pesquisa. É importante salientar às leitoras e leitores que a tessitura do presente está cosida por reflexões críticas embasadas por uma bibliografia densa e imbuída do trato teórico-crítico com o texto literário, especificamente, a poesia de Sandro Ornellas, de modo que a linguagem poética que utilizo faz parte de minha *performance* identitária enquanto escritor, poeta, artista e intelectual, da qual **não abro mão**. Portanto, até as passagens mais “abstratas”, “divagantes”, “delirantes”, “vertiginosas”, trazem teoria e reflexão crítica diluídas. Como eu disse, o texto acadêmico requer padrões para serem tecidos, contudo, nada impede que eu desenhe bordados artísticos ao longo de sua extensão e, ainda que houvesse algo que intentasse impedir, a natureza rebelde desta escritura reconhece que sua causa é **legítima**, porquanto tope negociações, concessões, porém, não demais, afinal, como diria meu saudoso e amado Vovô “quem muito abaixa, amostra a bunda”.

¹⁰ Referência aos versos “Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado/ Para fora da possibilidade do soco”, do *Poema em Linha Reta*, de Álvaro de Campos, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa.

O amor e a palavra são crimes sem perdão. E quem pode amar o crime senão o criminoso e, por vezes, devido a um ainda mais apurado talento, ou a uma espécie de acerto no extravio, a sua vítima? O autobiógrafo é a vítima do seu crime. Mas a única graça concedida ao criminoso é o seu próprio crime.

(Herberto Helder)

É como um desarranjo, uma aniquilação da quietude. Como se os polos se deslocassem subitamente imantando todo o derredor. A bússola surta e é estrangulada por sua própria agulha. Direções acertadas não há. Pior que o medo de ir, é o tédio de ficar. O que faz um soco no estômago? É violento sem deixar marcas. É dor seguida de um grito que não vem e fica preso na garganta – oclusão de ar; difusão da dor. Um soco no estômago é linguagem inesperada, é palavra lírica – solfejada abaixo do audível. Um soco no estômago é lírico e vem como um poema:

DURO AMOR

amar é duro
e murro em ponta de faca é foda
rompe resguardos, fere fé e orgulho no fio de uma lâmina

por isso torço o pescoço e arranco amnésico
desmodelos à história, jogo molotov na louça dos mictórios
e escapo ao avançado estado de embrutecimento do boxe com a
beleza

preparo minha escrita
para um novo corte na carne do tempo
e tomo assento na suja escada reservada a ninguém (ORNELLAS,
2007, p. 38)

Tal fossemos golpeados na boca do estômago, o poema nos deixa sem ar. É o silêncio que precede o grito de dor, ou qualquer interpretação/consideração a ser proferida após a leitura. Sem artifícios textuais ou discursivos, é preciso frisar que eis aí o lirismo de um soco no estômago. Se isto não for compreendido ou não se fizer levemente inteligível como aí se coloca, não adiantará, também, prosseguir desdobrando explicações expositivas e pretensamente didáticas, pois, para certas questões, a explicação é inversamente proporcional ao entendimento.

No poema acima, se anelam as questões referentes ao ato da escrita, um ato que é sempre um fato para o sujeito que escreve. O fetichizado lugar de Poeta não é

o cobiçado por Sandro Ornellas. Aliás, por que haveria de cobiçar um lugar desintegrado desde a Modernidade? “Tomar assento na suja escada reservada a ninguém” revela isto ao situar-se num lugar que não promete prestígios, tampouco reserva privilégios. A primeira coisa que resta para quem escreve é sempre a própria vida. O ato de tomar assento na suja escada, em DURO AMOR¹¹, faz remeter, analogamente, ao poema *A Perda da Auréola*, que compõe os *Pequenos Poemas em Prosa*, livro do poeta francês Charles Baudelaire. Neste poema, um poeta é abordado por um conviva seu e questionado pelo fato de justo ele, tão distinto frequentador de lugares mais requintados, “bebedor de quintessências”, estar naquela espécie de bodega, bar ou café reles da Paris emergente da primeira metade do século XIX. Prontamente o poeta assunta:

– Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal, e eis-me aqui, igual a você, como você vê. (BAUDELAIRE, 1995)

Embora tenha sido incluso nas obras completas, postumamente, e tenha passado despercebido pela comunidade literária por muito tempo, *A Perda da Auréola* se tornou um dos mais emblemáticos poemas em prosa da obra de Baudelaire por atestar a condição do poeta na modernidade ao confrontá-lo com os elementos simbólicos que constituem o cenário, o enredo e as catarses da vida moderna¹². A figura do poeta, visivelmente afetado e atordoado pelo crescimento acelerado, o ritmo caótico dos boulevares com seus perigos potenciais e a iminência da morte que “chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo” contrastam com o desenvolvimento, as cores, as vestimentas, enfim, a modernidade ofegante a se

¹¹ Os títulos dos poemas que integram o livro “Trabalhos do Corpo e outros poemas físicos”, de Sandro Ornellas, que forem citados neste trabalho, serão grafados em caixa alta, conforme se apresentam na primeira edição do referido volume.

¹² BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v. 3).

dilatar. Quando este poeta opta por não ter os ossos esmagados ao ser atropelado durante a insana tentativa de apanhar de volta a simbólica auréola que lhe caíra da cabeça, ele rejeita suas insígnias e se dá conta de que este ato simboliza e garante sua alforria para o mundo, podendo assim, doravante, “passear incógnito” sem que o notem, se juntar à crapulagem em prol das ações reprováveis. Respeitável público, eis, pois, o solitário das multidões: o *Flâneur*¹³. Eis aquele que se alimenta do sopro vital das ruas, o errabundo, o errante afeito a esbórnias, baixezas, distinto vagabundo entre os demais vagabundos. Baudelaire identifica e anuncia o *Flâneur* para o mundo moderno.

O filósofo Walter Benjamin afirma que o poeta francês condicionou seu projeto literário ao extremo da experiência e, para isto, determinou um preço a pagar para que fosse adquirida a sensação de moderno: “a desintegração da aura na vivência do choque”¹⁴. De fato, Baudelaire viveu, gozou e amargou a vivência de sua arte e vida. Fosse o albatroz abatido sobre o convés¹⁵ da embarcação; fosse atravessando a floresta de símbolos¹⁶; fosse, ainda, o deslumbre perante à carniça – semelhante análoga do amor¹⁷; a vida moderna reservara ao poeta, ao “pintor da vida moderna”¹⁸, um mundo além da escrivainha, um mundo além do atelier.

A partir deste cenário caído de modernidade e auras decaídas, é possível visualizar a analogia feita com a “suja escada reservada a ninguém” em Sandro Ornellas. Seria ele (Sandro), portanto, um *flâneur* contemporâneo? Será que os elementos e expressões transgressoras, tais quais, “jogar molotov nas louças dos

¹³ O **flâneur** é uma figura expressiva e emblemática ao estilo de vida que estava a se desenvolver nos grandes centros urbanos europeus, em meados do século XIX, especialmente, em Paris. Ele vem a designar o indivíduo errante, o vagabundo – no sentido de “aquele que vaga” – que perambula pela cidade em meio às multidões, catando os detalhes, sempre atento aos lugares, às vitrines, a transitar pelas galerias do mundo moderno em ascensão, no efervescente ritmo citadino. Walter Benjamin é o grande responsável por dar visibilidade ao flâneur enquanto um objeto de análise cujas características e aspectos principais estavam fincados nas reflexões pautadas nos estilos de vida da sociedade aquiescida nestes centros urbanos da Modernidade. Partindo da leitura da obra de Charles Baudelaire, Benjamin, no ensaio “Paris no Século XIX”, descreve e aponta o contexto que favoreceu o surgimento da flânerie. O próprio Baudelaire já usara o termo, em alguns de seus textos críticos e ensaísticos: “A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes [...]” (BAUDELAIRE, 1996).

¹⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁵ Referência ao poema “O Albatroz”, de Charles Baudelaire.

¹⁶ Referência ao poema “Correspondências”, *idem.*

¹⁷ Referência ao poema “Uma carniça”, *idem.*

¹⁸ Referência ao poema em prosa “O pintor da vida moderna”, *idem.*

mictórios”, “arrancar desmodelos à história”, não seria uma atualização rebelde do jeito *flâneur* de ser? Embora isto seja um indício de algo a ser desvendado logo mais, considero precipitado sustentar tais afirmações. Sobre a questão da aura desintegrada, essa já é uma discussão cativa e localizada. O requisitado ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1987), por exemplo, aborda o debate acerca da *desaturação da arte*, circunscrevendo as mudanças de perspectivas para os estudos afins e o rápido avanço das tecnologias, algumas delas, inclusive, famigeradas pelo advento das guerras do início do século XX, bem como, as maneiras com as quais o processo da reprodutibilidade técnica alteraram, desde a Modernidade, as relações de culto, troca e valor da arte.¹⁹

Embora deva-se compreender quais os possíveis vínculos a serem identificados entre a poesia de Sandro Ornellas e este lugar de poeta desaturado legado por Baudelaire, é capcioso alertar, porém, que a presente discussão não deve se resumir a estes aspectos. Não é tão simples assim. Estabelecer um estudo comparado, buscando um cotejo eficaz entre a poesia moderna e a poesia contemporânea de Sandro Ornellas não sacia as pretensões deste estudo, afinal, estes exercícios serão estabelecidos no decorrer do que está sendo discutido. Na verdade, podemos até fazê-lo, mas não sem antes questionar, sobretudo, por que “amar é duro”? Que amor é esse? Esta questão, por ora, é a que mais inquieta.

Aí nos inserimos, novamente, no poema de Sandro. A estratégia para encontrar o coringa do baralho vai por aí. A epígrafe que abre esta seção é certa, foi escolhida premeditadamente: “o amor e a palavra são crimes sem perdão”²⁰. Ora, amar é ação; escrita é ação: “preparo minha escrita/ para um novo corte na carne do tempo”. O preço pela desintegração da aura já foi pago há muito tempo. Agora, as questões são outras. E ainda que fossem as mesmas, seriam diferentes. A transcendência é vazia e o destino está atrelado ao corpo. Fatalidade da escrita. Corte fatal. DURO AMOR. Sua lírica carrega em si, na própria pele, fendido na carne, a própria novidade, o próprio novo corte entalhado na carne e no tempo. A relação peculiar e intrigante do poeta em sua relação ao tempo, lembra a discussão empreendida por Giorgio Agamben, em seu ensaio “O que é o contemporâneo?”, ao

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²⁰ HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.

perseguir as principais potencializações e contravenções que constituem a natureza do *contemporâneo*. Essas tais remetem a esse “novo corte na carne do tempo” desferido pela escrita de Sandro. Um corte contemporâneo, uma incisão na superfície da carne do tempo cuja profundidade não se revela ao olhar sedento por um jorrar de sangue óbvio e abundante. Nesta analogia, o contemporâneo é aquele que deduz o ritmo da pulsação e o caudaloso fluxo apenas por uma fina fenda, incapaz de revelar sua profundidade em tão preciso corte. Ou, como apontado por Agamben:

[...] os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda, ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Tem um poema de Maiakóvsky²¹ que diz que “nessa vida, morrer não é difícil/ o difícil é a vida e seu ofício”. Tem um outro poema, só que agora, de Drummond²², que diz que “lutar com palavras é a luta mais vã/ entanto lutamos mal rompe a manhã”. Clarice Lispector disse escrever como se fosse para salvar a própria vida²³. Para Rimbaud, a mão que segura a pena vale tanto quanto a mão que segura o arado²⁴. Sandro Ornellas diz que “amar é duro”. Cada qual na sapiência de sua **dureza** de amar. Cada qual na fatalidade da sua **duração** de amar. Sendo assim, que seja! Se “murro em ponta de faca é foda”, então, que o saldo do criminoso, de resto, lhe seja o próprio crime. A escrita é crime, amar é duro e essa miscelânea poética não merece perdão.

Outros e outras escritoras, assim como os que foram citados acima, serviriam para compor este mosaico poético. Além do mais, algo lhes é comum. Há uma escrita que atravessa o corpo, que está ali, “perto do coração selvagem”²⁵; que vincula a vida à escrita. No poema DURO AMOR, não se trata, meramente, de ser difícil amar, mas se trata de ser duro amar; e a dureza de amar está na vida, assim

²¹ Referência ao poema “A Siêrguei Iessiênin”, de Vladimir Maiakóvsky

²² Referência ao poema “O Lutador”, Carlos Drummond de Andrade.

²³ LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

²⁴ RIMBAUD, Arthur. **Uma Temporada no Inferno**. (trad. Paulo Hecker Filho). Porto Alegre: L&PM, 2001.

²⁵ LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

como no poema; amar é duro, e escrever que amar é duro é ainda mais, e ler que amar duro é duro também; um corpo cai, outro corpo deixa de ser e outro mais, e é duro amar a vida; “murro em ponta de faca” dói e é duro sair dos resguardos resguardados por ópio, fé ou orgasmo; é duro amar a vida; é duro acordar para a dor.

Ao estabelecer algumas relações entre a lírica de Sandro e a obra de Charles Baudelaire, sendo este um “fundador da modernidade”, além de sua poesia, bem como o seu projeto artístico-literário, exerceram notável influência desde então, situamos a poesia de Sandro Ornellas num recorte histórico-literário. A modernidade preconizada por Baudelaire projetou o poeta desaturizado; os movimentos de vanguardas meteram o pé na porta do século XX, cujas primeiras décadas atestaram o abalo da aura da obra de arte, isto é, foram dessacralizadas pela fatalidade de sua reprodução em massa. Levando em conta este cenário e demais eventos adjacentes os cotejos estabelecidos em torno da poesia de Sandro, até então, vão no sentido de preparar as zonas temáticas para os próximos entraves teóricos relativos a LIRICAOS. Para tanto, convém passar adiante no intuito de cumprir a proposta de explicar os porquês e implicações que este título (LIRICAOS) provoca. Em suma, a peleja continua. Ademais, a peleja apenas começou.

3 LIRICAOS: PORQUÊS, IMPLICAÇÕES E O QUE OCORRER

É preciso dizer que sabem o tamanho e a aflição contida num hiato de escrita aqueles que estão na fissura de sua cisão. É preciso correr trecho, por precisão ou com precisão. Por que LIRICAOS? O que, afinal, é LIRICAOS? Os questionamentos, agora transitam no sentido de fundamentar as principais opções relacionadas aos métodos e ao trato com a linguagem. Convém explicar o título deste trabalho, sua escolha, como ele se constrói e as relações e provocações que estabelece. A relevância destas considerações se dá pelo fato de LIRICAOS constituir um conceito operador que requer uma atenção específica, ainda que breve.

Todo conceito é selvagem. Quem forja, flagra, percebe, cunha, elabora, estabelece ou propõe um conceito, terá o trabalho de domesticá-lo. Quem cria um

conceito tem que aprender a domá-lo. Isto mesmo. Levar para passear, socializar, estabelecer relações. Um conceito precisa de polimento no trato. Um conceito é fera e o sujeito que cria, mais que a “inevitável necessidade de também ser fera”²⁶, deve trazê-lo para o aconchego de seu convívio e adestrar seus modos. LIRICAOS é um conceito. Nos aproximemos, pois, dele.

3.1 MESMOS BASTIDORES, CENAS DE ATOS DIFERENTES

Já foi mencionado que LIRICAOS remete aos estudos que tiveram início em meados de 2011, ainda como projeto de iniciação científica. Grosso modo, LIRICAOS é a poesia de Sandro Ornellas em estudo no momento atual. Quando o seu segundo livro publicado – *Trabalhos do Corpo e outros poemas físicos (2007)* – chegou às minhas mãos de pesquisador iniciante, engatinhante do universo, por assim dizer, científico, houve estranhamento e ansiedade. Decerto, estes detalhes parecem soar um tanto subjetivos demais, mas convém sinalizar que escrever cientificamente não significa aniquilar a subjetividade, por isto, permanece registrado que o livro foi degustado aos poucos e aos tropeços: varando madrugadas movidas a café e aguardente; atravessando a Avenida Garibaldi a pé e a caminho da Universidade Federal da Bahia, a ler aqueles versos, versos mundanos, a esbarrar nas pessoas, a tomar topadas nas pedras, a medir as alterações diárias do caminho; experienciando, no limite, a leitura de versos urbanos de maneira literal e concretamente urbana; começando a questionar por que “amar é duro”; começando a tomar afeição por aquela escrita; começando a estabelecer leituras mais amplas acerca dessa mesma escrita afeiçoada e ter que escrever cientificamente sobre ela; e, sorvidos os caldos entalados das austeridades e rigores desta empreitada, escrevendo, começando a entender o porquê de ser tão duro amar. Ademais, a aproximação com a obra de Sandro Ornellas se deu a partir da leitura de *Trabalhos do Corpo*.

Esta pesquisa, cujo plano de trabalho se intitulava “A Lírica do Caos: derivas das representações de si na cena do mundo: a poesia de Sandro Ornellas”, esteve vinculada ao projeto *O Escritor e Seus Múltiplos: Migrações*, no subprojeto *Derivas*

²⁶ Referência ao soneto “Versos Íntimos”, do poeta brasileiro Augusto dos Anjos.

da *Subjetividade e da Escrita de Si em blogues, sites e outros arquivos virtuais*, sob a orientação da Profa. Dra. Livia Natália. Aí, a jornada teve seu início. Como se nota, o plano de trabalho provém de um projeto cujo corpus principal esteve relacionado ao ambiente das redes e mídias sociais, sites, blogues, revistas eletrônicas, etc. Por esta razão, conveio introduzir, anteriormente, algumas teorias e discussões a respeito da dessacralização da arte, que acabaram por desembocar nas questões concernentes à contemporaneidade. Além de seus três livros de poemas, Sandro Ornellas teve poemas e ensaios publicados em revistas literárias eletrônicas, como a *Germina Literatura*²⁷ e *Verbo 21*²⁸ e mantém o blogue *Hierografias*²⁹. Estas informações revelam que estávamos a lidar com questões que requisitavam atenção às mudanças e alterações que, com peculiar fluidez, viessem a ocorrer, o que, sem sombra de dúvidas, não poderia passar despercebido sob pena de acarretar equívocos. Decerto, a sensação sempre foi a de estar “pisando em ovos”.

Consideramos que a escrita poética de Sandro Ornellas, aliada à sua atuação docente, suas contribuições e inserções como intelectual, crítico literocultural e sujeito que vai dar aula com uma bela camisa do David Bowie, dentre outros aspectos que serão abordados daqui para mais adiante, está situada num contexto cujas teorias, produções artísticas, fatos sociais, eventualidades e intempestividades políticas, circunscritas num raio que compreende, aproximadamente, das últimas três décadas do século XX pra cá, atendem e têm atendido a termos e acepções variadas, como, Pós-Modernidade, Pós-Modernismo, Modernidade Líquida, Hipernormatividade, Era Pós-Industrial e demais nomenclaturas adjacentes³⁰.

Estes dados iniciais refletem a perspectiva que foi adotada a fim de desenvolver as primeiras análises sobre o corpus estudado. Partimos do pressuposto de que a escrita de Sandro Ornellas dialoga com o âmbito descontínuo

²⁷ http://www.germinaliteratura.com.br/sandro_ornellas.htm (Germina Literatura)

²⁸ Revista Literária que, após cerca de 14 anos em rede, deixou de existir, com a qual Sandro Ornellas contribuía com escritos ensaísticos sobre literatura e cultura, mantida pelo escritor Lima Trindade.

²⁹ <https://sandroornellasblogue.wordpress.com> (Hierografias) e <https://sandroornellas.wordpress.com> (página pessoal: *sandro ornellas literatura, cultura, pensamento*).

³⁰ Esta é uma consideração que pode soar um tanto complicada pelo fato de sugerir que todos estes termos citados resultam ou apontam para um mesmo conceito, porém, não é bem assim. Cada uma destas nomenclaturas refere-se a leituras que foram feitas ao longo deste estudo. São alguns exemplos, Stuart Hall (*A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*); Frederic Jamenson (*Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*); Zygmunt Bauman (*Modernidade Líquida*); Linda Hutcheon (*Poética do Pós-Modernismo*). Todos se encontram, devidamente, referenciados na bibliografia.

das representações do sujeito em suas relações com o mundo contemporâneo. Entendíamos que esta época – a que alguns chamam de pós-moderna – definia o recorte temporal e contextual com o qual intentamos trabalhar. A pesquisa se desenvolveu buscando identificar quais afetos atravessavam esta escrita e como se davam os intercâmbios entre as representações aquiescidas, fosse pela cartografia cidadina figurada na poesia, fosse pelas demandas, desejos, afetações e demais trabalhos do corpo. Porém, todos esses aspectos ganharam a devida relevância à medida que o corpus estudado atendia a um determinado espécime de “pré-requisito”: o perfil de escritor múltiplo.

Conforme os corpora do projeto de pesquisa *O Escritor e Seus Múltiplos: Migrações*, ao qual, como já foi dito, esta pesquisa esteve vinculada, o plano de trabalho *A Lírica do Caos: derivas das representações de si na cena do mundo: a poesia de Sandro Ornellas* atendia aos requisitos de investigar um escritor cujo perfil, multifacetado em suas outras tarefas, atividades, funções ou trabalhos que desempenha, tais sejam o de professor no setor das literaturas de língua portuguesa da Universidade Federal da Bahia, de crítico literário e cultural, intelectual, ensaísta e blogueiro, apontasse para um trânsito e/ou migrações entre estas performances, que podem tanto resvalar, atravessar, figurar em sua escrita poética, como não, e vice-versa. Trocando em miúdos, atendem a perfil de um escritor e seus múltiplos aqueles e aquelas que, além de escreverem literatura, se ligam diretamente ao universo de produção e circulação de saberes, isto é, exercem docência acadêmica, são intelectuais que produzem crítica e teoria, além de virem a ser artistas de outras linguagens e/ou profissionais de outras áreas. Pronto. É isso aí. Definido o perfil, estabelecidas as possíveis perspectivas e escopos teóricos com as quais contar e articular os estudos, foi só “meter a mão na massa” e investir na obra. Mas, o pesquisador que aqui deixa estas linhas impregnadas por um nada discreto “ranço autoral” não se contentou com os recortes estabelecidos e achou de se inquietar justo com estes referidos “múltiplos” do escritor. Destas inquietações nasce o **sujeito**.

3.1.1 O Sujeito

“O múltiplo é mais múltiplo do que pensamos” (SENA, 2013, p. 195). Essa assertiva pertence a um ensaio que produzi no decurso da iniciação científica e encontra-se publicado no e-book *O escritor e seus múltiplos (ensaios)*³¹, que reúne textos de orientadores e estudantes pesquisadores que compunham o projeto. O referido ensaio, intitulado *Subjeto corpo múltiplo: lírica e subjetividade em Sandro Ornellas*, remete a um momento auge da pesquisa em que as fases de levantamento da escrita e da bibliografia relativa ao autor estudado já haviam sido ultrapassadas, dando lugar a um contexto cujas atividades começaram a ir num sentido de formular inferências mais ambiciosas, ou seja, quando as inquietações (para não dizer incômodos) não podiam mais serem contidas. Este foi o momento em que as abordagens se concentraram, por exemplo, acerca das reflexões sobre o lugar da lírica e do intelectual na contemporaneidade, do corpo na poesia, na subjetividade, na literatura, na psicanálise e nas performances do sujeito. Foi justamente entre a ordenação destas abordagens e o imbróglio dos questionamentos que o **sujeito** surgiu.

Hoje, é algo mais tranquilo explicá-lo, mas já foi tarefa complicada. São nesses momentos que um pesquisador, também poeta, também escritor, começa a sentir na pele alguns versos do poema DURO AMOR e vai sorvendo estas tais durezas de amar. Em matéria de estudos de arte e literatura só se dedica a alcançar maiores profundidades aqueles que se atiram sem restrições às turvações destas águas – sim, o medo existe, ainda assim, há que se atirar. Num destes mergulhos, o *sujeito* foi encontrado em remotas profundezas e trazido à tona junto com a necessidade de voltar a respirar. Os resultados dos estudos desta época, apresentados no referido ensaio, apontam para o conceito de **sujeito** de estudo como uma terminologia alternativa ao usual conceito de **objeto** de estudo. A legitimidade desta alternância se deu pela compreensão de que o que aí se estabelece é uma relação de complementaridade³² e não de oposição/dicotomia. Além do mais, pela semelhança dos nomes, é possível notar que *sujeito* se constrói a partir de *objeto*, o que não se trata de um simples neologismo ou espécime de mudança estrutural da palavra por processo de derivação, mas de um processo

³¹ SENNA, Pedro. **SUBJETO CORPO MÚLTIPLO: lírica e subjetividade em Sandro Ornellas**. In: **O escritor e seus múltiplos (ensaios)**. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18180>. Acesso em 18 de junho de 2018.

³² Cf. DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995b (col. Debates).

teórico respaldado pelo que compreendemos como uma *rasura*³³ aplicada ao conceito, o que resultou na produção de um termo a ser utilizado para fins similares ao termo “base”, conquanto se fazendo de modos e aplicações outras.

Compete salientar que as noções de *suplemento* e *rasura* utilizadas se referem diretamente a terminologias derridianas que, diga-se de passagem, foram decisivas para transmutar o *sujeito* de possibilidade para conceito operador. Por conseguinte, o dito, especificamente, nada mais é que o sujeito, escritor, intelectual, docente acadêmico, ou seja, um *escritor e seus múltiplos* sendo estudado. Todavia, o *sujeito* não se define apenas por isso. Enquanto a noção de objeto de estudo sugere uma relação estanque, fria, distanciada e pragmática, o sujeito de estudo, por sua vez, imanta para si uma carga de aspectos e características relativas à subjetividade, memória, performance (etc.), do autor ou autora e sua obra, que criam uma atmosfera de proximidade e complexos de afetos entre sujeito pesquisador(a) e sujeito:

A frieza e a distância suscitada na relação pesquisador e objeto se dilui e se aquece ao compreender esta inter-relação (sic.) por meio do sujeito. O professor é o médico das mentes e dos olhos, mestre indispensável e necessário. Na sua performance – estalar de dedos, olhar o aluno – reside o teatro do corpo múltiplo. O poeta é indefinível e a poesia é o suave grito do indizível. O múltiplo é mais múltiplo do que pensamos (SENA, 2013, pp. 194-195).

Reservados os excessos de barroquismos na linguagem, além de um certo olhar romantizado, considerando ser este um excerto do primeiro produto escrito por um pesquisador em iniciação científica, não obstante, temos aí a exemplificação das aspirações propostas ao apresentar o *sujeito* como alternativa conceitual e terminológica. Ao fim e ao cabo, de maneira bem simples e a fim de encurtar conversa, a partir de então, o estudo da *Lírica do Caos* passara a ser **o sujeito de estudo**.

³³ A noção de *rasura* utilizada nesta dissertação pode ser sintetizada pelos dois excertos, a seguir, trazidos por Silviano Santiago (1976, p. 74), no livro, por ele organizado, “Glossário de Derrida”: “A *rasura* instaura uma economia* vocabular. O entreaspas, o tipo gráfico da impressão, as letras riscadas e as expressões irônicas devem ser entendidas como manifestações da estratégia desconstrutora em Derrida. [...]”. “Sendo a *rasura* uma modalidade de solicitação* e estratégia*, funciona como elemento regulador da polissemia* e estabelece uma lógica de complementaridade* na própria sintaxe em que se inscreve (asteriscos do autor)”.

Passados os anos, estudar a poesia de Sandro Ornellas numa pesquisa mais densa, como é o caso agora, de uma dissertação de mestrado, constituía apenas uma possibilidade. Então, no frígir dos ovos, o que era possibilidade, acontece, e algo similar ao que ocorre com o sujeito afeta LIRICAOS fazendo com que ambos se tornem protagonistas de cenas de atos diferentes, compartilhando, ainda assim, os bastidores de um mesmo espetáculo.

3.2 LIRICAOS: UMA TRANSMUTAÇÃO

reconheço-me ligado ao subsolo infinito entranhado na pele

Sandro Ornellas

Tem horas que acreditar na vida é coisa insólita e o dito pelo não dito ficará assim: dito. Tem dias que só dá para começar assim: dizendo. E não tem pedido que faça arredar. Não se pode pedir para se matar a quem sabe que pode por querer. E assim, deixando tudo como está a ser, a gente começa, supera e aprende a extrair o devir da luz. Tem dia que a gente escreve. Tem dia em que se vegeta um pouco mais. Um *deja vu* – um deixar vir. Um devir – um deixar transmutar. Enfim, que as inquietações pretéritas sejam mais que perfeitas e as reticências nos sejam leves. Toda transmutação é presumida por sua própria reviravolta.

À guisa de passeio etimológico, *transmutação* vem do latim *transmutare* (*trans-*, “de um lado para o outro”; *mutare-*, “mudar”). Trata-se de uma conversão de algo em outra coisa diferente; é um termo, normalmente, utilizado na química, bioquímica, física nuclear e, o mais curioso, está associado aos alquimistas medievais que, como contam as histórias, perseguiram coisas como pedras filosofais, santo graal e coisa e tal, em busca do elixir da vida eterna. Contudo, para além destes usos específicos, a noção de transmutação, aqui, é validada a fim de respaldar o processo que veio a desembocar em LIRICAOS. Como é possível notar, pegando pela estrutura da palavra, LIRICAOS revela um processo de aglutinação morfológica advinda de Lírica do Caos, como mostra o esquema a seguir:

LÍRICA DO CAOS → ~~LÍRICA DO CAOS~~ → LIRICAOS

Decerto, não seria necessário todo este preâmbulo para falar de um simples processo de mudança estrutural duma palavra ou expressão. Porém, há mais coisas entre o mundo mortal e a Academia que podem supor a nossa vã filosofia e, assim como o sujeito, LIRICAOS encerra em si, conceito e terminologia. Desta forma, não se trata de uma mera aglutinação morfológica, mas de um conceito operador que designa o estudo e a poesia de Sandro Ornellas no momento corrente desta pesquisa. Para tanto, cabe definir alguns pormenores que contribuíram, determinadamente, para ocorrer a transmutação de Lírica do Caos para LIRICAOS.

3.2.1 LIRICAOS: um conceito caótico

Deleuze e Guattari³⁴ afirmam que “a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos”. Esta afirmação coaduna convenientemente com algo que foi dito anteriormente a respeito de que “todo conceito é selvagem”. E, na verdade, ele o é, mais pelo fato de requisitar certo adestramento e especial aproximação, que pela sua própria natureza, inicialmente, indócil. Noutras palavras, um conceito, constituído como tal, não deve ficar ao léu, necessita de atenção. LIRICAOS é este conceito advindo de uma transmutação de *Lírica do Caos*. A propósito, tentarei elucidar isto, agora, de maneira mais precisa.

Não se deve ser simplista e pensar em *Lírica do Caos* como o “marco zero”, “a origem”, “o ancestral” de LIRICAOS. Tampouco, LIRICAOS ser a mera “evolução”, “o crescimento”, “a ascensão” de Lírica do Caos. Como já foi sugerido, elas compartilham os bastidores de cenas diferentes, de atos diferentes de um mesmo espetáculo. Cada qual performatiza suas questões dispondo de seus cenários, figurinos e seus perrengues detrás da coxia. Há um enredo não linear que pode trazer à luz as cenas desta transmutação, fazendo com que LIRICAOS conte a história da Lírica do Caos. Há uma relação de continência e pertinência, sem haver

³⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

hierarquia estabelecida. LIRICAOS se converge transmutada numa marca, uma macha artística, um vestígio potencial e significante – uma pichação diante de nossos olhos. LIRICAOS é fragmento e intersecção de conjunto. É parte que se pretende todo. É protagonista e dá título a todo o espetáculo. É tatuagem impressa no corpo sobre o caos que se estende entranhado sob a pele. LIRICAOS é isto e mais ou menos isto e, assim sendo, não é simples, porque

Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual uma filosofia "começa", possui vários componentes, já que não é evidente que a filosofia deva ter um começo e que, se ela determina um, deve acrescentar-lhe um ponto de vista ou uma razão. [...] Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc. Também não há conceito que tenha todos os componentes, já que seria um puro e simples caos: mesmo os pretensos universais, como conceitos últimos, devem sair do caos circunscrevendo um universo que os explica (contemplação, reflexão, comunicação...). Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. [...] É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. É apenas sob essa condição que pode sair do caos mental, que não cessa de espreitá-lo, de aderir a ele, para reabsorvê-lo (DELEUZE, GUATTARI, 1993).

LIRICAOS reúne componentes adquiridos com o passar do tempo e com o devir. É um todo fragmentário e irregular que converge em si, por exemplo: a poesia de Sandro Ornellas, enquanto lírica contemporânea; sua obra e os meios pelos quais circula, como os livros, blogue, *timeline* do *facebook*; o estilo de análise e escrita a partir do qual esta pesquisa é concebida; as perspectivas teórico-críticas e literárias que são adotadas; enfim, todo o jogo de possibilidades conceituais e terminológicas que se estabeleceu – desde o sujeito – e veio sugerindo e definindo as formas com as quais nos damos por este trabalho que ora vem mostrando seus resultados e desenvolvimentos.

A seguir, pretendo explicar questões basilares tangentes a dois componentes principais de LIRICAOS: primeiro, a **lírica**, buscando oferecer uma compreensão justa quanto a uma das problemáticas que surge acerca do fato de nos referir à poesia de Sandro Ornellas como “lírica”, uma vez que a noção de gênero lírico

remeta a tendências literárias mais tradicionais e conservadoras, o que pode gerar certa confusão em contraponto ao que já se inferiu a respeito de sua escrita enquanto uma poesia contemporânea; segundo, vamos inserir, pra já, o debate sobre o **caos** e suas implicações para esta pesquisa. Tem muita coisa por aí que anda perdida por demais em meio ao dismantelo dos últimos tempos. A sensação de deriva é constante e os questionamentos quanto às motivações de se estudar isto, de produzir aquilo, assomam frequentemente a cada linha que se pensa e não se escreve, a cada linha que se escreve e que é apagada, a cada linha que se escreve e fica como conquista de algo, como uma conquista de fato. Por isto, cada capítulo vem como a parte de um parto.

4 LIRICAOS, POESIA E O QUE TEM DE NOVO

*[...] a vontade de escrita vai viva
pelo corpo como mordida de aço nervo
novo da linguagem gasta do fracasso³⁵*

Certa feita, em meados de 2013, na saída da aula, solicitei uma entrevista ao Prof. Sandro Ornellas e ele, entre tímido e categórico, aceitou. Cheio de arte e estripulia, inventei de chamar a entrevista de “dois dedin de prosa com o poeta”, com a mais bondosa intenção de que aquilo não viesse a se tornar um tenso toma-lá-dá-cá de perguntas e respostas, mas se constituísse num bate-papo agradável. Moral da história: os “dois dedin de prosa” renderam mais de duas horas de conversa gravada³⁶!

Recordando aqui o assunto que abriu as porteiras do proseado, foi solicitado que ele falasse um pouco sobre seus livros publicados, até aquele momento: *Simulações*, 1998; *Trabalhos do Corpo e outros poemas físicos*, 2007; e *Formas de Cair*, 2011; se entre estes títulos havia, de fato, o encadeamento que sugeriam ter,

³⁵ ORNELLAS, Sandro. **Simulações**. Prêmio Copene de Cultura e Arte para autores inéditos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado e COPENE Petroquímica do Nordeste S/A, 1998, p. 11.

³⁶ O desenrolar desta entrevista se deu a 20 de julho de 2013. O nome dado a este encontro-entrevista literária foi “Dois dedin de prosa com o poeta” e seguiu um roteiro de cerca de oito perguntas, as quais transitavam desde questionamentos à sua obra, dos livros ao blogue, bem como debater acerca de suas compreensões a respeito de temas como corpo, subjetividade, pós-modernidade e poesia contemporânea. Ao fim e ao cabo, resultou que o bate-papo durou mais de duas horas ininterruptas, de modo que os desdobramentos foram tão diversos que se tornou impraticável transcrever todo o material de forma fidedigna e na íntegra. Informado isto, fica alertado que as citações diretas, aqui utilizadas, referentes à entrevista, estarão transcritas, exatamente, conforme o registro gravado, sem alteração de sequer uma vírgula ou expressão de fala.

isto é, uma espécie de ligação temática ou alguma sequência. A resposta, bem como as demais que a seguiram, superou, de sobremaneira, as expectativas:

SANDRO ORNELLAS: *Assim. Isso não foi de caso pensado no primeiro, o Simulações, mas eu acho cada vez mais que um livro de poesias, hoje, ele só faz sentido se ele, digamos assim, conter um discurso. Com começo, meio e fim. Ou, pelo menos, uma ideia. Todos aqueles poemas girarem em torno de uma ou duas ideias. Né? Acho que não faz muito sentido, hoje, um livro de poesias seja apenas uma coletânea, aquela recolha dos poemas escritos, nos últimos... Muitas vezes é assim, mas, eu acho cada vez mais importante a sequência dos poemas. Aí, tem que contar, pretender contar uma história, digamos assim, né, não com enredo, mas tem que ser um crescente. Todo bom poeta, digamos assim, você pega, todo bom livro, mesmo sendo uma recolha de poemas avulsos, ele tem uma unidade. Então, eu acho que a ideia é buscar ter uma unidade e os títulos tentam dar esta unidade. A ideia é tentar dar uma unidade. Sem dúvidas, todo título tenta dar uma unidade, mas eu nunca faria um título, só se fosse efetivamente uma coletânea, tipo, “Alguma poesia, Drummond”, né? (Risos). Isto. É o primeiro dele. Faz até sentido ter este caráter mais amplo: “Alguma poesia”, ou, eu tava vendo um da Sophia Andersen, “Livro Sexto”, que é o sexto livro dela. Eu nunca faria, necessariamente assim, né. Eu acho que, aí, são ideias, mas que eu tenho muito claras pra cada um desses... Pode não corresponder à leitura das pessoas, mas pra eu publicar um livro eu tenho que achar que aquele livro tem um sentido: um começo, meio e fim.*

A resposta não poderia vir melhor a calhar, tanto que aproveitamos para falar um pouco sobre o seu primeiro livro, *Simulações*³⁷:

SANDRO ORNELLAS: *“Simulações” tem a ver sim com uma estreia e com coisas que eu estava lendo na época e que foi uma “piada a sério” (...) Eu acho que pouca gente entendeu, mas deixa lá quieto (risos)... Foi uma piada a sério com poesia, com a ideia da poesia, né? E eu acho que pouca gente entendeu, mas de qualquer maneira, acho que quem entendeu, se é que entendeu, foi a banca, se é que a banca entendeu nesse sentido, né? [...] Mas, pra mim é muito claro que ali tem uma tentativa de dessacralizar a poesia, sabe? Que, pra mim, os poemas são isto. Aqueles poemas de “Simulações”. Eu brinco: são simulações de poemas, mas são poemas. Não deixam de ser poemas.*

³⁷ *Simulações* foi um dos vencedores do Prêmio COPENE de Arte e Cultura – Literatura – 1998, para autores inéditos, promovido pela Copene Petroquímica do Nordeste S.A. em parceria com a Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador - BA.

Ambas as falas transcritas revelam uma preocupação do autor com a constituição da obra. Tanto é possível ver expresso nas assertivas das respostas, quanto na leitura de seus livros de poemas, um encadeamento de ideias que visa sustentar um discurso que, não gratuitamente, está equiparado e atravessado por suas leituras, sobre as quais é possível depreender, estejam direta ou indiretamente relacionadas com o seu trabalho intelectual e atividade docente. Sobre isto, a fim de afastar interpretações equivocadas a respeito do que acaba de ser dito, quero sinalizar, porém, que isto não significa dizer que seus poemas sejam algo como alegorias teórico-críticas de suas leituras. Não! Os poemas são variados, sobre temas diversos entre si e o fato de afirmar que há um discurso envolvido não quer dizer que este discurso seja monotemático. Em verdade, ocorre que a leitura de seus poemas revela discursos multifacetados como, por exemplo, vemos demonstrado nesta pequena “simulação”:

à guisa de arte poética

poesia é o lugar onde
 pessoas exercitam personas
 na esperança de entrarem
 para o Clube do Sensível
 inventando ficções metafísicas
 à luz do belo e do sublime

eu, entretanto, apenas a utilizo
 como instrumento de sedução
 para mulheres solitárias
 ou como sortilégio da carne
 em noites de desamor (ORNELLAS, 1998, p. 49)

Uma risada de sincero sarcasmo parece ressoar depois de ler esta “brincadeira a sério”. *Simulações* seria uma obra prima não fosse o fato de “as simulações de poemas”, que são poemas, derrubarem estas noções de obra ou de escrita de formação. Acontece que ao mesmo tempo que é feita uma brincadeira

com as aspirações que entornam o tradicional “labor poético” e reúnem os aspirantes ao “Clube do Sensível”, isto é, quem viria a ter um “jeito especial” para lidar e captar a beleza, a transcendência, há um sujeito que se insere, que se insurge em contraponto a estas noções aí esboçadas. Noutras palavras, não há um “eu” ensimesmado que fica implícito sob a penumbra da simulação poética.

Fazendo referência a uma linguagem bastante platônica, os poemas de *Simulações* não passariam de “falsos pretendentes”, isto é, simulacros num deteriorado sentido³⁸, não fosse este “eu” que, ora se coloca, trazendo toda uma carga subjetiva que eletriza um lugar, ora se desloca, escapa, é fugaz e se alia ao signo da negação de uma aura. Na verdade, tendo em vista esta última concepção, este lugar de “cópia deteriorada”, “três graus abaixo, na escala de semelhança: modelo *versus* cópia”, é justamente aí que opera a poesia de Sandro, no sentido de valorizar e reconhecer-se na potência dos simulacros, isto é, na dessemelhança. Isto coaduna com aquilo que é trazido por Deleuze em “Platão e o Simulacro”, quando diz que “a simulação designa a potência para produzir um efeito”³⁹. Ao fim e ao cabo, *Simulações* é um livro de estreia que traz uma voz que pretende ocupar um lugar, não para ser curadora deste “locus poético/artístico”, mas para problematizá-lo, deslocá-lo num sentido de desvelar o potencial para poder causar. Nele, a dessacralização da poesia vem numa proposta convidativa e flexível. Por sinal, trata-se de um livro pouco conhecido e comentado que, também por esta razão, lhe foi concedida esta ênfase com o intuito de, a partir dele, aqui, abrir a discussão sobre lírica. Além do mais, neste breve enfoque, ficaram registrados passos metodológicos que muito influenciaram alguns rumos tomados para chegar a LIRICAOS, isto é, ter sido aluno de Sandro Ornellas, confabular sobre poesias, literaturas e assuntos diversos após as aulas e, inclusive, tido a satisfação de entrevistá-lo.

4.1 LÍRICA E CAOS: QUESTÕES E CONSTATAÇÕES

Certos questionamentos incisivos permanecem. Por que “lírica” e por que “caos”? Como resolver estas demandas e encontrar as constatações que embasam

³⁸ PLATÃO. **A República**. 7. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

³⁹ DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

os argumentos aqui adotados? Por que se referir como “a lírica de Sandro Ornellas...” e não apenas “poesia”, “escrita poética”, ou algo do gênero literário que o valha? E esse “caos”, o que é? Sinônimo de desordem, baderna, confusão, desestabilização, deformidade? As dúvidas quanto a tudo isto se fazem oportunas, uma vez que bulam diretamente com as fundamentações centrais do trabalho aqui desenvolvido.

Quando falamos de lírica estamos empreendendo a discussão justamente no campo dos gêneros literários. Histórica e tradicionalmente, a poesia se classifica em três gêneros: épico, lírico e dramático. Esta divisão jamais foi fixa e inalterável, tendo passado por diversas modificações, tanto na obra literária em si, no que tange aos desdobramentos e alterações de forma e conteúdo, por exemplo, quanto nas perspectivas críticas e teóricas imbuídas de seu estudo e classificação.

Anatol Rosenfeld⁴⁰ traça um panorama explicando que esta classificação das obras literárias por meio de gêneros tem sua gênese na *República* de Platão. Segundo esta concepção, as obras literárias poderiam ser classificadas em três tipos: o primeiro, puramente imitativo, no qual o poeta deixa-se falar por meio de personagens; o segundo, trata-se de um “simples relato do poeta”, isto é, o poeta fala por si mesmo; e o terceiro, define-se pela união dos dois anteriores, ou seja, ora o poeta fala, ora um ou outro personagem se insere. Em síntese, baseado nesta espécie de “esboço” platônico de classificações das obras literárias, consideradas as devidas variações e mudanças, consoante a esta compreensão, vamos observar que, ou a poética tendia para a representação universalizante a fim de narrar, contar, imitar a realidade, ou se plasmava (sempre para o mundo) sob a expressão do olhar e do estado de alma do *eu* do poeta. Vale ressaltar que isto não é uma máxima, trata-se de uma consciente sublimação de algumas das principais perspectivas dedicadas ao estudo dos gêneros literários.

Levando em conta dois dos principais e mais tradicionais estudos sobre este assunto, notaremos que, por exemplo, em *Cursos de Estética*, de Hegel⁴¹, passando pelo *Conceitos Fundamentais da Poética*, de Staiger⁴², temos perspectivas,

⁴⁰ ROSENFELD, Anatol. Teoria dos Gêneros. In: **O teatro épico**. São Paulo, Perspectiva, 1985.

⁴¹ HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética (vol. I-IV)**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

⁴² STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

relativamente, diferentes entre si que acabam, similarmente, ancoradas à tríade dos gêneros: épico, lírico e dramático. Então, temos aí que a demarcação e delimitação da poesia por meio de gêneros tem seus paradigmas calcados em aspectos que atendem a uma determinada noção de estética estabelecida que, por sua vez, está atrelada a certas concepções cultuadas numa dada época. Decerto, este tipo de classificação desempenhou, ao longo da história dos estudos literários, um importante papel no que respeita a um considerável e importante apanhado de obras e autores (porque, autoras, não vemos citadas nestes referidos estudos). Entretanto, estão reunidas para LIRICAOS algumas demandas mais urgentes, por esta razão, o caso aqui não é centrar fogo ,na catalogação das diferenças entre os gêneros literários a fim distinguir o lírico dentre os demais, afinal, consoante ao que Rosenfeld⁴³ traz em sua “Teoria dos Gêneros”, não existe gênero puro.

Não obstante às classificações, o que urge para nós, neste exato momento, é buscar entender os efeitos gerados ao denominar a **lírca** de Sandro Ornellas como tal. A princípio, cabendo alguma descrição de sua poesia, basta saber que ela não apresenta predominância de elementos narrativos que acabem por configurar um gênero épico, tampouco elementos, propriamente, dramáticos.

4.2 A LÍRICA E A VIDA

No ensaio “A Literatura e a Vida”, Deleuze fala de maneira muito bonita sobre a saúde como literatura, como escrita. Ele diz que escrever é inventar, fabular um povo que falta. Sendo a literatura, este “agenciamento coletivo de enunciação”, compete a ela extrair da doença, do delírio, a possibilidade de vida. Citando Proust, ele diz mais. Fala sobre o escritor criar para si uma espécie de língua estrangeira dentro da língua-mãe, que não consiste num dialeto, mas “um devir-outro” da língua. E num desfecho muito feliz, aponta o escritor como “vidente e ouvidor” e atribui uma finalidade à literatura: “é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias”. Isto faz lembrar um texto do poeta Herberto Helder, quando diz que:

⁴³ Idem, Ibidem.

O sentido da literatura, no meio dos muitos que tenha ou não tenha, é que ela mantém, purificadas das ameaças da confusão, as linhas de força que configuram a equação da consciência e do acto, com suas tensões e fracturas, suas ambivalências e ambiguidades, suas rudes trajectórias de choque e fuga. O autor é o criador de um símbolo heróico: a sua própria vida (HELDER, 1979).

Catando os aspectos mais relevantes em meio aos fragmentos, em que pese as devidas considerações, temos que a literatura está/é atrelada à vida. O emaranhado material das letras se estende qual capilares e veias sob a pele. Texto e tecido dispostos pela fatal etimologia. Literatura e vida intrincadas pela fatal fatalidade. A linguagem só é possível, porque é atravessada pela vida, que lhe faz pulsar. Se literatura é linguagem, então, literatura é vida. E se literatura é uma outra linguagem, então, literatura é uma outra vida. A vida expressa pela literatura não pode ser delimitada entre o nascimento e a morte. Suas pontas de início e fim foram cortadas. Seu compromisso não é com a quantificação e extensão, mas sim, com o acontecimento da vida. Onde acontece vida, é possível acontecer poesia e, dispostos pelas suas “ambivalências e ambiguidades”, nela penetrar e, por ela, sermos penetrados:

LARANJAS

mordo uma laranja
 ignoro a cor da casca, abro janelas, peito
 e espreito o calor fulminando o ar noturno no interior de tudo
 certos livros recusam afetividades excessivas
 por isso escrevo – conto
 como nasci do delírio alheio
 especulo (atenção ao impasse):
 a quem pertenço entre os dois lados da rua?
 a quem me assemelho na ambígua história dos meus passos?

restam as agora laranjas reluzentes
 laranjas doces
 laranjas postas na pia

iluminando meu desejo de cortá-las, abri-las, chupá-las
 gomo a gomo
 pondo em suspenso meu mal-estar:
 alcançar o outro lado da rua
 – porto partido
 perdido entre prédios comerciais e elevadores de serviço
 [...] (ORNELLAS, 2007, p. 13)

Este é um poema saboroso, não pela qualidade característica do sabor em si, mas pela diversidade de sabores que ele oferece. Várias nuances e sensações. Cruzamentos de sentidos, tão logo, expostos ao primeiro olhar: *mordo uma laranja/ ignoro a cor da casca*. Este é o arremate das possibilidades de sabores que virá: morder a laranja cuja casca pode não ser da cor laranja; ignorar a cor e o perigo de assar toda a boca, pela acidez, numa mordida. Estupidez do sujeito ou vontade e desejo de desbravar os invólucros, aparentemente, intransponíveis? A oferta de possibilidades prossegue a instaurar seus diversos e intensos cruzamentos. Analisemos estes primeiros versos do poema como se estivéssemos a narrá-lo. Acompanhemos com o olhar e os demais sentidos dispostos, pois esta operação de leitura é importante para flagrarmos as “questões” líricas na lírica de Sandro Ornellas. Este acionar de sentidos lembra as inquietações de Rimbaud quando, em sua carta endereçada ao professor Georges Izambard⁴⁴, manifesta seu querer em se tornar vidente, como se, ao poeta, fosse conferida a missão da busca – do perseguir – de todos os sentidos:

Agora encrapulo-me o mais possível. Por quê? Quero ser poeta, e trabalho para tornar-me vidente: o senhor não compreenderá de modo algum, e eu quase não poderia explicar-lhe. *Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos* (grifo meu). [...] Está errado dizer: Eu penso. Deveríamos dizer: Pensam-me. Perdão pelo jogo de palavras.

EU é um outro (grifo meu). Azar da madeira que se descobre violino, e danem-se os inconscientes que discutem sobre o que ignoram completamente! (RIMBAUD, 1994).

⁴⁴ RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa**. Organização e tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1994.

Este “desregramento de todos os sentidos” é análogo ao morder da laranja e ignorar a cor da casca. O aprofundamento sinestésico e alegórico contido na mordida permite a abertura das portas da percepção – *abro janelas, peito/ e espreito o calor fulminando o ar noturno no interior de tudo* – o que fornece um entremear/confundir ou um transmutar/confluir de interiores e exteriores como se a natureza corpórea do homem penetrasse a da laranja num complexo de “vice-versas” frenéticos e todos os sentidos estivessem interligados e amplificados, tal qual numa experiência psicodélica – acidez da casca & ácido lisérgico (LSD); o doce (da fruta) & o doce (nome popular dado ao LSD). Mas aí, as sensações entram em estado de suspensão e a escrita, como num ato simultâneo-instantâneo, se interpõe à “trip”, então, o EU-poeta-escritor-escrevedor-[...], passa a escrever e a contar como nasce do delírio do OUTRO: *por isso escrevo – conto/ como nasci do delírio alheio*. É aí onde se visualiza, novamente, um possível diálogo com o poema do jovem Rimbaud, quando diz a sua máxima (que tanto já foi usada, abusada e desusada): “EU é um OUTRO”. A máxima revela a natureza inacabada e ininterrupta deste EU, que não cessa de perseguir o OUTRO, de maneira que há no EU, sempre, um devir-OUTRO, como se o transmutar-se vidente revelasse que há sempre algo a ser visto.

Em suma, temos aí o “devir-outro” da língua, a transmutação do delírio em escrita, o se embriagar do caos como método de trabalho! O delírio não passaria de delírio, não fosse a escrita. Por isto, morder a laranja para desregrar os sentidos e poder se transmutar em escrita, donde reside e persiste o impasse: *a quem pertença entre os dois lados da rua?/ a quem me assemelho na ambígua história dos meus passos?*. Por isto, somos conduzidos a voltar para as laranjas quedadas na pia, tal qual estivéssemos diante de um quadro de natureza morta: *restam as agora laranjas reluzentes/ laranjas doces/ laranjas postas na pia/ iluminando meu desejo de cortá-las, abri-las, chupá-las/ gomo a gomo*. Mas não estamos diante de um quando. As laranjas se insinuam signos vivos. Palavras que se presentificam, a povoar a atmosfera de nossa leitura ressaqueada pela lisérgica experiência. Um aspecto importante de se observar na lírica de Sandro Ornellas é o “atravessar”, o esforço de alcançar o OUTRO pela escrita. São delírios, sensações cintilantes, sabores, essências, enfim, armadilhas e cavilações dos sentidos, que fazem criar um outro mundo de desejos e euforias ao qual se queira aprisionar, porém, (*pondo em suspenso meu mal-estar*), a escrita de Sandro se dá neste atravessar a rua e:

alcançar o outro lado da rua/ – porto partido/ perdido entre prédios comerciais e elevadores de serviço – como quem vara a vastidão do papel, sob pena de, num desenfreado sobe-e-desce, se perde entre as esquinas dos próprios versos.

Partindo dos sobressaltos desta amostra de leitura aplicada aos fragmentos do poema LARANJAS, retomamos a questão que foi proposta quanto a explicar os efeitos de denominar a poesia de Sandro Ornellas como lírica contemporânea. A saber, não há mistério algum nisto. O que precisa ficar acordado em nossas compreensões é que sua lírica é a expressão de uma poesia que faz da instabilidade subjetiva a sua estruturação. Estrutura e ação. Escrita e atravessamento. Estar e devir. O caráter de ser contemporânea não se deve a uma mera oposição ao que é tradicional, conservador, mas porque se reconhece enquanto uma lírica fincada neste tempo, cujos ponteiros são pesados e, por assim serem, despojam suas voltas e reviravoltas, se emaranham sutilmente ao ponteiro dos segundos, donde o lirismo na escrita se torna a maneira mas viva de encarar a vida, de peitar o furor da acidez destas laranjas do destino, de bagos chupados, deixados, apenas, o bagaço resultante de sua simulação poética, como na última estrofe do poema LARANJAS:

[...]
 o que há de possível
 é apenas um rastilho de realidade por cima de tudo
 na superfície das rugosas laranjas do destino
 o que há é apenas um papel-carbono sob minha mão
 neste instante de instantâneos imperfeitos
 deitados fora com quem arremessa pela janela
 bagos de um sonho sem retorno (ORNELLAS, 2007, p. 14)

Portanto, fica reiterado, mais uma vez, que definir a lírica de Sandro Ornellas não é o propósito deste trabalho, mas identificar que os efeitos de denominá-la enquanto **lírica** é provocar justamente este abalo, desconforto quase nauseabundo que faz diluir tempo e espaço em várias rotações por segundo.

Agora, vamos ao **caos**.

3.3 ANIMALIDADES DO CAOS

[...] é preciso ter um caos dentro de si para dar à luz uma estrela cintilante [...]

Friedrich Nietzsche⁴⁵

Tem um trecho do poema ANIMALIDADES, de Sandro Ornellas, que diz assim:

das ondas que quebram furiosas
 fiz um ritmo que sonhei pôr em suas mãos
 como o peixe elétrico sobe à foz do rio (ORNELLAS, 2007, p. 18)

As ondas que quebram furiosas; o peixe elétrico subindo a foz do rio; a direção, o curso das águas; a foz: o corpo do rio que desemboca noutra rio; a fúria das ondas do mar; o encontro do rio com o mar; novamente, o curso das águas do rio e a piracema; os peixes subindo a foz para perpetuar a espécie; o peixe-elétrico sobe a foz do rio – água a conduzir ritmo e eletricidade; movimento dos peixes contrariando o rumo das águas; movimento das águas a fazer o que melhor sabe: fluir; e eis que tudo é mais que movimento – é ritmo. O ritmo jamais é exato. O ritmo agrega possibilidade e criação – não se fecha, sob pena de sucumbir à inércia. Numa só estrofe de poema, quantos ritmos podemos extrair? Quantas experiências de choque puderam ser experimentadas? Choque de direções, choques físicos, fúria que procede à calma não-dita e faz a quebra das ondas do mar – que acabara de beber do rio. Vários choques simultâneos que poderiam resultar num irreversível colapso. Todavia, vemos aí, disparidades, dissonâncias, divergências de direções e potências, tudo seguindo seu curso na harmonia de suas discrepâncias. Aí está: “fiz um ritmo que sonhei pôr em suas mãos”: o **caos**.

O caos não é matéria. O caos é informe, mas pode ser flagrado. A rotina do cotidiano arregimenta, busca enquadrar o caos por meio das 24 horas, por meio de 4 ciclos diários de sono – cerca de um terço de um dia. Somos ensinados desde

⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra**: Um Livro para Todos e para Ninguém. São Paulo: Editora Escala, 2006a.

sempre a desprezar as pontas irregulares que sobram. Um corpo sem descanso durante dias, o que causa? Pessoas que caminham em direções opostas, semelhantes, correndo, parando, sendo paradas por sinais à toda a volta, estouro, pipoco, uma bala que encontra refúgio no peito de alguém, uma multidão que se aninha e para tudo apenas por alguns instantes, porque, do outro lado, uma fábrica prossegue com a produção. Como conceber harmonia e frequências desestabilizadas? O caos não é o extremo oposto da organização, porque ele existe no devir. O caos é a quebra da gradação, da lógica sequencial, embora seu fim não seja destruí-la. As sequências, a ordem, os parâmetros, tudo aí está posto. Porém, o caos em tudo aí está em estado de *potência de*. Isto é, não é tão simples definir o caos como sinônimo de desordem ou confusão, por exemplo, porque, ao definir assim, não existe mais caos, pois ele foi enquadrado, segmentado, arregimentado em signos, compreensões e dores de cabeça. Portanto, se o caos é aquilo que revela, ao ser trancafiado num conceito, ele cessa de revelar.

O caos é a precessão. Na “Teogonia”⁴⁶, de Hesíodo, *Cháos* é a primeira de todas as divindades. Etimologicamente falando, é possível tomar o Caos por “separação”, “cisão”, “corte”, ou ainda, “vazio”, “expansão”. Na teoria cosmológica, o estado de densidade e extrema temperatura que precedeu a grande expansão denominada “Big Bang”, responsável pela origem do Universo, ganhou a aceção de “estado caótico”, não por configurar uma completa bagunça ou desordem, mas por reter naquele sistema detalhadamente complexo, potência capaz de causar astronômicas mudanças. A lírica de Sandro Ornellas permite que o Caos seja flagrado, experimentado, pois ele está para o “devir-lírico”: “fiz um ritmo que sonhei pôr em suas mãos”. O ritmo do caos, o peixe-elétrico nas mãos, o peixe-elétrico molhado! Eletricidade, água, perigo, possibilidade do choque, possibilidade de ter em mãos a vida, extraída do delírio, possibilidade e acontecimento por meio da escrita. Um trecho seguinte do poema ANIMALIDADES diz: “quando aqui cheguei/ deitei fora a mim mesmo/ e multiplico-me, redobro-me/ aventuro-me por entre vielas e versos”. Um “eu”, um “sujeito” que confere lirismo; um lirismo elétrico, que movimentava rotas diferentes; um lirismo-crosta-carapaça rente à pele do corpo do poema, este ser cheio de terminações nervosas.

⁴⁶ HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Constatações do Caos? Não. Continuemos pensando em “flagras” do Caos, pois ao longo de LIRICAOS ele poderá ser identificado, sentido de variadas maneiras, sob diferentes possibilidades. A intenção para este momento era esta: elucidar e legitimar o uso de lírica e caos no estudo que aqui se desenvolve. Em tese, penso ter conseguido, ao menos, ilustrar por meio de evidências nos poemas e trechos aqui apresentados. O que veremos, a seguir, serão as consequências dos efeitos provocados neste primeiro capítulo. Isto significa que lírica e caos, agora, são irretorquivelmente indissociáveis. Doravante, iremos caminhar de braços dados, por meio de contato corpóreo, de fato. Noutras palavras, a pretensão é identificar como essa poesia é corpo, isto é, como o “caos” é a “lírica” em devir (não necessariamente nesta ordenação). Ademais, buscarei abordar temáticas caras e presentes na poesia de Sandro Ornellas, isto é, os “eixos temáticos” que já foram aqui referidos e que constituem elementos de destaque em sua escrita, como é caso de “corpo”, “cidade”, “escrita”, “subjetividade” e seus desdobramentos.

2º CAPÍTULO: CORPO

*O que está escrito no mundo está escrito de lado
a lado do corpo [...]*

Herberto Helder

11.⁴⁷

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização.

Michel Foucault⁴⁸

Estalo os dedos para produzir som e disposição manual. Estiro as pernas para caminhar. Cada letra vai passo a passo se confundindo aos passos que foram dados até aqui. Esbarro em decepções, obrigações, frustrações, vacilações, canções, desquites, divisão de bens, mágoas, falcatruas, golpes, melancolia crônica, eu-mesmo, cachimbos, sarcófagos de paixões e mistérios insolúveis. Há tantas câimbras na mente que mal se pode sentir o que se pensa. Uma dor vem litúrgica; outra dor sai letárgica; e mais outra é trágica; quando se vê, já são horas de esmorecer. Tudo isto aqui não passa de tentativa e possibilidade; não passa de tentativa e erro; não passa de tentativa e busca por teorizar tudo com o corpo, mesmo sabendo que pode não dar em nada. Está vendo esta linguagem, esta voz, esta dicção teimosa e embriagada de vaidade? Não desfaça dela. Pensei em pedir, suplicar para que não me fosse tirado o direito de usar a minha própria voz. Pensei e, depois de muito pensar, optei por deixar um mantra voando sacolejado pelo ar “nem que dê merda, rebele-se” e mais algumas variações: “vai dar merda, rebele-se”; “rebele-se, nem que lasque, rebele-se”. Foi aí que voltei a escrever – maquinar estas palavras cheias de estardalhaço, exagero e gozo. Vou contar um segredo: às vezes, a gente some por medo. O medo de ser punido, castigado, enxovalhado e tomado por calhorda faz a gente esconder o que precisa ser dito. Retalhos e retaliações traçam linhas de força. O corpo é um pivô à deriva. O corpo é um vetor que deriva. Por isto, optar por, simplesmente, escrever. Deixar as mãos deslizarem sobre o teclado, crendo que o resultado fornecerá lampejos dotados de coerência e fundamentação.

Quando se fala, escuta-se a própria voz de uma maneira muito peculiar e específica. Isto porque os ossos funcionaram como condutores do som; os músculos ajustaram o tom; as veias e artérias transfusaram o som que o coração – mestre

⁴⁷ A falta de títulos nas seções que compõem este 2º capítulo é propositiva e intencional.

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 24.ed. São Paulo: Edições Graal, 2007a.

propulsor de ritmos, andamentos e pausas – emanou. Este coração é físico. Este corpo é físico. Cada metáfora, cada imagem, cada abstração é física. Cada abalo sísmico produz um redundante movimento de corpos, um divagante movimento. Este capítulo se dedica a abordar, com mais proximidade, algumas questões sobre o **corpo** em LIRICAOS. Na lírica de Sandro Ornellas, o corpo é algo a ser estudado com afinco, pois toda sua escrita é por ele atravessada. O que não quer dizer que isto constitua um tema sobre o qual sua poesia verse reiteradamente.

A fim de situar estas compreensões, se é legítimo apontar uma constatação, **corpo** é algo que jamais apareceu dissociado de sua poesia. Na verdade, não existe poesia sem corpo. Voz e escrita são manifestações corpóreas. Claro que estas atividades também envolvem engendramentos intelectuais, os quais, todavia, ainda assim, acontecem no corpo. Por exemplo, imaginemos um grito: ele viaja por cerca de dezessete metros e encontra um anteparo rígido, concreto e retorna para quem o proferiu: eis como se forma um eco. Escreve-se uma carta que chega ao seu destino e ela volta remetida e endereçada: eis como se forma a resposta a uma carta que fora escrita. Um suicida posta suas palavras de despedida na sua linha do tempo de uma dessas redes sociais, isto se espalha, se torna furo de notícia, as pessoas começam a mandar mensagens de consolo, de lamento, de falsidade, de raiva, de ódio, de consternação: eis como se forma um conteúdo viralizado; eis como uma postagem se transforma em epitáfio. Dois amantes tatuam seus nomes, um no braço do outro, outro no braço do um. Um, deixa de amar; outro, se arrepende da tatuagem: eis como se forma um fracasso. Então, de toda esta reflexiva, irrompe uma provocativa: o que aí escapou ao corpo? Nisto tudo, algo deixou de passar pelo corpo? A poesia de Sandro Ornellas reconhece esta indissociabilidade, melhor, reconhece esta infinitude atrelada ao corpo e por ele provocada:

reconheço-me ligado ao subsolo infinito entranhado na pele
 como gosma presente a tantos sonhos e horas violadas
 falsamente vazio
 atravesso a pé o céu das puras hipocrisias e me dobro
 no duro desperdício que arranca rios d'água do fio da minha voz
 dobro-me contra agentes bioquímicos
 que comandam a demarcação dos corpos

os tráficos de afetos, as carícias nos cabelos e os beijos de língua
[...] (ORNELLAS, 2007, p. 19)

A realidade corpórea é como uma certeza, uma fatalidade. Na verdade, não se tem um corpo. Nós somos o corpo. A superficialidade da pele é apenas a fina ou enrugada camada que cobre um mar de possibilidades cujas águas circunscrevem diversos *icebergs*. Manifestações de desejo, prazer, medo, alegria, eriçamento dos pelos, feridas, cicatrizes; necessidades corpóreas diversas, foder, cagar, mijar, cuspir, vomitar, sorrir, chorar, tudo isto e mais uma série de pormenores fisiologicamente catalogáveis compõem as pontas de *icebergs* do corpo. O fragmento do poema acima aponta, dentre outras questões, para esta possibilidade de leitura. A analogia usada aqui foi de águas de mar, de icebergs, mas se viermos para as analogias de solo e terra, também será possível delas nos valer. A voz diz “reconheço-me ligado ao subsolo infinito entranhado na pele”. Na pele brotam erupções, estrias, ínguas indicando que tem alguma zorra errada. Sua íntegra e pretensa firmeza, sua estruturada coesão e tessitura é a via que alarma sinais, é o solo onde transitam mensagens e signos. A poesia de Sandro Ornellas não se dissocia do corpo, porque, como pode-se notar, até quando fala de entranhas, refere-se ao que está entranhado, de fato: quase a materialização daquilo que se entranha. “Atravessar a pé o céu das puras hipocrisias” é o arremate definitivo para derrubar por terra as acepções de que sentimentos, sensações, pensamentos, são projetados para um plano ideal, onde, lá, ficam e se fixam formando um complexo controlador que se responsabiliza por administrar o que é e não é próprio do corpo.

Neste ponto, as discussões subsequentes vão no sentido de esclarecer que o fato de LIRICAOS ser impregnada de CORPO conduz a uma análise que faz intersecções atravessadas por pontos de vista históricos, sociais, artísticos e, principalmente, literários. Este enfoque dado aos aspectos artísticos e literários tem total relevância, visto que o corpo na literatura, em relação a outras linguagens artísticas como, dança, teatro e artes visuais, sempre ocupou um lugar secundário ou, sequer, esteve em evidência. Tal debate fica mais explícito ao considerar as segmentações, dicotomias, dualismos ou separações nas quais o corpo sempre apareceu submisso ou preterido, por exemplo, corpo *versus* mente, corpo *versus* alma, dentro *versus* fora, etc. Nessa instância, cabe dizer que a intenção, aqui, é

buscar, pautado ao recorte, oferecer uma justa visibilidade de como o corpo está compreendido e expresso na poesia de Sandro Ornellas. Para tanto, tentarei, por meio das leituras e análises dos poemas (“inteiros” ou fragmentos), trazer à tona este corpo numa perspectiva histórica-social, política e artística-literária. Sua poesia é repleta de dobras, nuances, camadas. Para penetrar a superfície de sua escrita é requisitado certo cuidado no trato – nada de ir inadvertidamente, caso contrário, uma incisão malfeita poderia romper algum ligamento ou cortar uma artéria, sob pena de ver o mais viscoso do sangue jorrar numa hemorragia inestancável. Adentremos, porém, sem mais demora nem reservas.

2 II.

Quando declarei que o corpo não constitui um tema que, reiteradamente, seja retomado e desenvolvido na poesia de Sandro Ornellas, isto foi no sentido de sinalizar que não se tratava de um aspecto único, central, unívoco ou essencial. Neste imbróglio, vale, portanto, tentar oferecer uma compreensão mais acertada para este **corpo**, que está para a sua poesia como um *dispositivo*, no sentido foucaultiano do termo. Giorgio Agamben, em seu ensaio intitulado “O que é um dispositivo?”, a respeito de uma possível definição dada, numa entrevista, pelo próprio Michel Foucault, sintetiza uma compreensão – de grande valia para esta ocasião – sobre o que vem a ser um dispositivo:

Resumamos brevemente os três pontos:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (AGAMBEN, 2009, p. 29).

A relação entre estes pontos contribui para a assertiva do corpo-dispositivo na poesia de Sandro Ornellas. Quando acionado, este disposto deflagra a principal

estratégia utilizada para acessar LIRICAOS, que é adentrar os discursos que envolvem as relações intelectuais, artísticas, crítica-teóricas e filosóficas às quais podemos identificar consoante ao recorte em questão. Por isto, a estruturação deste trabalho se deu de modo a: no primeiro momento, ter feito um apanhado geral, buscando explicar as implicações de cunhar LIRICAOS como um conceito operador; e, agora, o corpo é trazido como um dispositivo na obra de Sandro Ornellas, reunindo em si as possibilidades de acesso às vias que nos levam a aspectos como a cidade, o sujeito e as subjetividades, a literatura e a arte na contemporaneidade, os afetos e afetações provocados pela atualidade, dentre outros que podem, periféricamente, serem observados, mas que, sobretudo, são acionados ao passarmos, justamente, pelo **corpo** lido na poesia de Sandro:

TRABALHOS DO CORPO

este corpo se conquista com a arte e o engenho dos bárbaros
 seu movimento risca o espaço
 preenche-o com delicadas linhas de força
 dilata o olhar na jornada incerta
 este corpo dança
 destrói leis da física
 perfuma o ar-livre
 às vezes carne desgovernada
 às vezes traço matemático
 este corpo não mais se sente
 fratura-se, rompe-se, perde-se
 é deixado para trás
 terra-de-ninguém
 caído no rastro de outro corpo
 palco incompartilhável
 este corpo sua
 multiplica-se atroz
 depois de desposar, desafiar, seduzir
 renasce – múltiplo & contraditório –

supernova explodindo em luzes
 sempre longe do universo
 ao rés-do-chão
 bem mais próximo
 mais tóxico
 agora não há mais espaço
 nem ar-livre
 nem dança
 só corpo
 e tudo nele navega – elétrico
 tudo nele se anela – novelo
 espelho do fora
 diferente de si e diferente
 múltiplo & contraditório
 fora do tudo
 como um breve sonho da matéria
 involuntariamente móvel
 posto pertencer sempre ao azul-metálico
 & atravessar desertos a seco (ORNELLAS, 2007, p. 11)

A imagem do primeiro verso aciona mecanismos de provocação. Atenção, pois, lendo o poema corpo a corpo, sente-se o ritmado movimento, a vivacidade, o organismo e as ideias que brotam ante a leitura. Esta é uma maneira de ler: ataquemos, após içar as velas de navegar – velas de incendiar. A linguagem da poesia comete absurdos com a mais cínica sutileza: “este corpo se conquista com a arte e o engenho dos bárbaros”. Uma barbaridade escrita em língua portuguesa! Este corpo se cerca de um mar de signos pelos quais singrar. “Arte” e “engenho”, isto faz lembrar uma passagem do Canto I de *Os Lusíadas*, de Camões, quando diz assim: “Cantando espalharei por toda parte/ Se a tanto me ajudar o engenho e arte”. Na epopeia camoniana, este canto, este chamamento é um pedido de inspiração do poeta às ninfas do Tejo. Trata-se de um canto de preparação para o que, ora, virá a ser narrado/cantado. O poema TRABALHOS DO CORPO é o primeiro poema do livro, ao qual, inclusive, dá título homônimo. Nele, porém, não temos um pedido de inspiração ou algo que o valha. Não há dísticos de preparação. Trata-se de um

verso brusco e direto, uma delicada linha de força: “este corpo se conquista com a arte e o engenho...”, mas aí se interpõe a cínica sutileza do poema: é a arte e o engenho, porém, dos bárbaros! Se o canto da epopeia tem de ser vigoroso, valoroso, monumental, pois à épica requisita-se clareza e detalhe, o poema em questão anuncia que a linguagem com a qual se conquista “este corpo”, é uma linguagem estranha, estrangeira. Uma linguagem capaz de atingir o cerne da própria linguagem e, uma vez “dentro”, por meio de seu movimentar/deslocar, modifica e amplia os modos de ser, sentir e olhar.

Comentando ainda esta relação que acaba de ser feita entre o poema de Sandro Ornellas e o de Camões, depreende-se que a coerência da leitura que ora está posta não se dá, meramente, por conta de ambos os poemas compartilharem expressões similares entre si. Mais que a possibilidade do poeta de agora ter operado um diálogo direto com o poeta de outrora, por meio do verso em questão, o que mais os aproxima é a inclinação ante o falar artístico. O poeta dos *Lusíadas* solicita o toque misterioso e buliçoso da inspiração que só as Musas poderiam conferir a fim de que seu canto tomasse forma e adquirisse vigor para contar e cantar as exuberantes narrativas fundadoras do povo lusitano. O poeta daqui, por sua vez, não se prostra diante de nada. Não há prostração, mas há uma constatação dessa linguagem outra que, todavia, se faz dos mesmos signos e códigos da linguagem cotidiana, usual e institucionalizada. Seja o clamor pela inspiração em um, seja a firmeza no dizer do verso em outro, ambos necessitam acessar uma linguagem exordial dentro da própria língua para poderem dizer o que dizem e como dizem.

Entretanto, a provocação do verso do poema de Sandro Ornellas é legítima: para se conquistar este corpo, para estabelece-lo como este dispositivo reator e difusor de discursos em sua poesia, a via por uma arte e o engenho outros como coisas “bárbaras”. Neste pronunciamento, a noção de barbárie é deslocada para um campo potencial, exponencial. Ora, a língua do Brasil, ex-colônia portuguesa, é bárbara desde a carta de Caminha. O escrivão lavra uma carta em língua lusitana, porém, recheada de estupefação. A epístola de fundação desta terra deliciosa e miserável descreve sua natureza, exuberância, estranhezas, belezas, erotismos e toda uma sorte de vergonhas lascivas ou degradantes. Uma das epígrafes do *Trabalhos do Corpo e outros poemas físicos* é do poeta Herberto Helder e diz assim:

“que se coma o idioma bárbaro”. Comer o idioma bárbaro significa devorar o entranhável, o excêntrico, o bizarro, o indeglutível-indigerível, devorar o regurgitável! A poesia é bárbara! O bárbaro é estrangeiro, é de fora e penetra para abalar por dentro. E tudo que é de fora, mas se inocula quebrando, desestabilizando, desconstruindo para produzir o “novo”, pertence ao caos. Sobre este aspecto do novo, do estrangeiro, rememoro uma breve citação feita por Christine Greiner, em seu muito generoso estudo *O Corpo – pista para estudos indisciplinados* (2005), quando, a respeito das geografias imaginativas e as relações de poder, analisa como se dão estes trânsitos culturais oriundos dos processos de invasão, quebra de fronteiras, mímese cultural, dentre outros aspectos que podem ser conferidos ao estudar, inclusive, algumas bibliografias de autores por ela citados, a exemplo de Edward Said e Homi Bhabha. Em sua análise, Greiner (2005, pp. 107-108) traz que:

A indeterminação da identidade nascida de diásporas é a causa secular do que tem sido nomeado como tempo do deslocamento cultural e espaço do “intraduzível”. O novo estaria relacionado ao que Walter Benjamin chamava de “estrangeiridade das línguas”. Este elemento estrangeiro que revela o intersticial que insiste na superfluidade de dobras e pregas, o elemento instável de ligação, a temporalidade intervalar que participa da criação de condições pelas quais o novo entra no mundo.

O elemento estrangeiro destrói as estruturas de referência e a comunicação de sentido das primeiras experiências, negociando a disjunção em que temporalidades sucessivas são preservadas no mecanismo da história e ao mesmo tempo canceladas (grifo meu). [...] Neste sentido, uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas como os gregos reconheceram, “a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente”, lembra Martin Heidegger.

A poesia de Sandro Ornellas opera como numa implosão, isto é, de fora para dentro. Diferente de uma explosão, que esbagaça para todos os lados, de forma dispersa. O acesso a este corpo se dá por meio de uma implosão cuja execução exige que se penetre, atravesse a fronteira e instale os detonadores para que, quando acionados, a ação fique ali: sustida no ato e no fato. Nisto também cabe outro adendo. A analogia com implosão tanto é válida que reverbera em outro poema do mesmo livro:

quantas letras bastam para minar as estradas de um império?

quantos passos dados desviam os rios dos grandes desertos?
 só a necessidade diz
 quão cruel, quão desnudo se é
 sob os céus de quantas bocas
 se inventa a palavra impura
 a potência que exato agora
 se espalha – vida na lama, desejo na bília
 rio como quem planta bombas
 sob a própria pele e sabe
 para implodir impérios e nilos
 não basta soprar
 é preciso morder
 o chão com os pés
 vibram passos a cada letra que grafo como raio
 ganho o espaço e rasgo o regaço da terra
 [...] (ORNELLAS, 2007, p. 17)

Aqui, cabe uma nota no corpo da discussão: este é um pedaço do poema GEO/GRAFISMOS e, nesta ocasião, neste momento, ele se interpola a fim de fustigar o diálogo com o poema TRABALHOS DO CORPO.

As analogias de solo e pele, de terra e sangue retornam. Penetrar a língua, bulir no código, no idioma; atravessar fronteiras; “minar (com palavras) as estradas de um império”; tudo isto é trabalho do corpo. Este, entendido como dispositivo, enunciador de discursos, reator e catalisador de signos, vem, assim, corroborado no poema. Em si, o corpo reconhece o entrecruzamento de “relações de saber e de poder”. Num exemplo, pensemos acerca da *escrita* na história, ela está disposta em relações que envolvem mecanismos de saber e de poder, conquanto estejam vinculados entre si. Daí que a explosão simbólica deste corpo revela agenciamentos discursivos múltiplos. Ele aparece, se apresenta em pedaços, partes, fragmentos, peças de um quebra-cabeça, estilhaços de um espelho que sustém em si, ainda, a imagem ora figurada, embora estilhaçada e com sua conta de incontáveis anos de azar por pagar. A boca que fala, fela, come e geme, emaranha-se à mão-maquínica e metonímica que escreve. Os recantos do corpo, onde minam suor, onde sinapses

e feromônios se aninham e estão armados/minados, são sensíveis ao toque e estão dispostos a explodir. Este corpo demanda energia. Este corpo detém energia. É como numa bomba – costuma ser um mecanismo pequeno, paradoxalmente, todavia, é capaz de desestruturar e destruir notórias grandiosidades. Analogamente, a “palavra impura” da poesia tem esta exponencial energia de bomba. Eis, aí, um aspecto, um dado sobre diversos poemas de Sandro, cujo uso de ironias e, algumas vezes, jocosidades com tons de sarcasmo são, perspicazmente, inoculados ao texto, criando pontos de fissura na superfície, como se uma ação interna estivesse, por meio desses pontos, emanando sinais contidos ou gritantes. É o caso dos versos “rio como quem planta bombas/ sob a própria pele”, dos quais, a polissemia da palavra “rio” chama a atenção para o discurso que compreende o processo de travessia pela linguagem engendrados pela escrita poética. E esta não é uma travessia fácil. Como atravessar este “rio”? Como burlar/desviar seu curso a fim de que se mantenha sua fluidez? Entre o rio e (eu) rio, ri-se da própria vida na lama – mistura de terra e água, da própria desgraça, da própria necessidade de atravessar, isto é, seguir o curso da vida e da escrita, afinal, em volta de um rio que atravessa um deserto, ali, a vida reside. E então, não basta soprar, amaciar, deixar fluir. Como aos pés: a terra firme; como ao corpo-pele: o árido solo do poema, da vida. Como o rio que atravessa, como o raio que parte, como os “pés” a morder, a deflorar a terra, o poema imprime sua lírica do rasgo, do talho, do corte.

Após o adendo, o poema TRABALHOS DO CORPO retorna donde nunca houvera saído e deixa que seus fios de atar, fios de desatar, fios de cortar, fios de enrolar, fios de enforçar, fios de conectar, fios de conduzir, fios, se mostrem – como veias vistas por fora; como serpentes subterrâneas subindo à superfície.

3. III

[...] e me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso [...]

(Lavoura Arcaica – Raduan Nassar, 1975)

O poema TRABALHOS DO CORPO aponta para diversas ocasiões físicas e contextos de subjetividades em que podemos flagrar este “corpo”. O poema exhibe uma série de transmutações das quais não conseguimos desviar o olhar nem desvencilhar a curiosidade de saber aonde tudo isto vai parar. Este corpo nos ensina a ler. Pega o olhar do leitor e arrasta, conduz, enche os olhos de pó da estrada para fazer com que nos percamos e, lá na frente, num verso incerto, somos alvejados corpo a corpo pelo desferir de seu peso e sua massa contundente. Qual o peso da mão do poeta? Com quantas dores se mede um homem? Onde esteve o corpo e a poesia ao longo destes séculos? O que tem feito e o que jamais fizeram? Já foi mencionado anteriormente que ao corpo foi legada uma condição de ostracismo em diversos períodos da história tradicional e catalogada. Ele sempre desempenhou papel secundário ou subsidiário. Tomando, numa paráfrase, a epígrafe que abre esta seção: se os olhos são límpidos, tem-se um corpo limpo, mas se os olhos denotam turvações e desvios, tem-se um corpo torpe e tenebroso. Bem vemos que, aí, a culpa não é dos olhos, eles apenas representam algo como o jargão que se instaurou no imaginário de que “os olhos são os espelhos da alma”, assim sendo, onde se lê olhos, leiamos alma. Portanto, para que esta se mantenha limpa e “clara”, cabe ao corpo se manter como tal, longe de aspirações reprováveis e afetações sórdidas, porém, se este se lançar a tudo isto sem reservas, a ele é conferida toda a culpa pela corrupção da alma. Em suma, na hierarquia, a alma vem limpa e o corpo, em contato com o mundo, é quem a corrompe. Deste panorama, depreende-se a relação subsidiária, historicamente, estabelecida entre corpo e alma. Paralelo a isto, basta informar que, destarte, o corpo na cultura e no pensamento ocidentais foi sempre marginalizado, vide a série de dualismos já mencionados aqui, como corpo/mente, corpo/inteligência, corpo como realizador dos sentidos/mente como controladora destes, dentre outras passíveis de serem citadas. Ao fim e ao cabo, fato é que o corpo, nestas concepções e sob tais perspectivas dualistas, sempre desempenhou os papéis de dublê, coadjuvante e vil antagonista.

Todavia, até aí, é preciso questionar: que corpo é este? De que corpo estamos a falar? Por que ele aparece tanto, no corpo da presente discussão, desta forma anafórica, tal qual vem expressa no poema? Cabe, portanto, experimentar o uso de uma perspectiva mais específica e norteadora, embora o foco deste trabalho não seja o de investigar as nomenclaturas e papéis que o corpo ocupou ao longo do

tempo, o que não impede que estas breves e valorosas considerações, a seguir, contribuam com esta empreitada.

Em seu livro *O Corpo – pistas para estudos indisciplinados* (2005), a professora Christine Greiner desenvolve um estudo norteador, objetivo e conciso para princípios de estudos sobre o corpo. O trabalho é instigante, pois demonstra que o raio de relações do corpo e a respeito deste é bastante extensivo, nos rendendo um harmônico caleidoscópio de referências que fazem dialogarem as diversas áreas, desde filosofia, ciência e saúde, xamanismo, até literatura, performance, dramaturgia e teoria pós-estruturalista, por exemplo. Antes de começar a explicar como surgiram algumas das principais teorias sobre o assunto, Greiner situa uma das possibilidades eficazes de desenvolver este estudo que é por meio da história dos nomes do corpo:

O substantivo corpo vem do latim *corpus* e *corporis*, que são da mesma família de *corpulência* e *incorporar*. Dagognet (1992:5-10) explica que *corpus* sempre designou o corpo morto, o cadáver em oposição à alma ou anima. No entanto, no antigo dicionário indo-iraniano teria ainda uma raiz em *krp* que indicaria *forma*, sem qualquer separação como aquela proposta pela nomeação grega que usou *soma* para o corpo morto e *demas* para o corpo vivo. É daí que parece nascer a divisão que atravessou séculos e culturas separando o material e o mental, o corpo morto e o corpo vivo. Neste sentido, a noção de corpo teria a ver também com sólido, tangível, sensível e sobretudo banhado pela luz, portanto, visível e com forma. Como o corpo se compõe de muitos elementos acabou designando ainda tudo que está reunido como uma “corporação”. Assim, o corpo poderia ser entendido também como corpo de uma doutrina ou corpo da lógica. Já a carne ou o carnal (em grego *sarx* e em latim *caro*) implicaria em *keiro*, do grego cortar, destacar, “dividir a carne das bestas, os sacrifícios para a refeição comum” (op. cit.). *O que se percebe em todas essas nomeações é a necessidade de estabilizar algo em torno de um objeto para que este represente o que resiste ao que poderia ser desfeito – a solidez como espécie de solidariedade entre seus componentes, a coerência, a coesão e a figurabilidade ou a face própria para cada entendimento de corpo* (grifo meu). (GREINER, 2005, p. 17)

Quando entendi que deveria dar um enfoque especial ao corpo no recorte desta pesquisa, fiquei profundamente perplexo, posto ter me dado conta de como estas questões são envolventes e como mudam de sobremaneira o olhar para o mundo. É preciso dizer novamente que isto foi baque, uma desconstrução radical dos paradigmas que a proximidade provocada pelos vários anos de estudo, contato

e apreciação (principalmente) da poesia de Sandro Ornellas havia criado. Na verdade, o que ocorreu não foi nem um abalo daqueles que racha a estrutura apenas. Foi operada uma *destruktion*, no sentido mais heideggeriano do termo, sem a lapidação operada por Derrida, por exemplo, ao sistematizar algumas das principais vertentes da Teoria da Desconstrução ou Desconstrutivista (GREINNER, 2005, p. 83). Foi preciso destruir, implodir as convicções cristalizadas para poder escrever. A leitura costuma criar uma relação cativa entre o leitor e a coisa lida, tipo o que diz num famoso verso de Camões: “transforma-se o amador na coisa amada”. Num dado momento, cria-se a ilusão de que se tem aquela leitura, aquela pesquisa, tão assimiladas, tão seguras, tão apropriadas, que se chega a acreditar que será simples articular o necessário e, simplesmente, produzir. Contudo, feliz e fatalmente, nunca antes esta discussão sobre o corpo fez tanto sentido assim. Não com toda esta evidência.

A construção e aproveitamento de sentidos sobre o corpo no poema TRABALHOS DO CORPO é de uma pluralidade muito expressiva. Este corpo atravessa sucessivas transmutações e entrelaces “seu movimento risca o espaço/ preenche-o com delicadas linhas de força”. Este corpo carrega em si a multiplicidade e contradição que lhe são próprias. Múltipla e contraditoriamente às concepções dualistas, este corpo dança, destrói, cai, se ergue, levanta, é potencialmente vivo, mas carrega a inevitabilidade da morte: “[...] este corpo sua/ multiplica-se atroz/ depois de desposar, desafiar, seduzir/ renasce – múltiplo & contraditório –/ supernova explodindo em luzes/ sempre longe do universo [...]”. Este corpo é astro que atravessa desertos a seco deixando-se ver de fora por outros corpos: não há dentro ou fora, mas um imbróglio de avessos! Esta aparente necessidade, este esforço por coadunar tudo num só termo sugere lembrar o que está frisado na citação acima, de Greiner, quando diz que “o que se percebe em todas essas nomeações é a necessidade de estabilizar algo em torno de um objeto para que este represente o que resiste ao que poderia ser desfeito”. No entanto, como já foi sinalizado, a poesia de Sandro Ornellas traz o discurso para as zonas que tangem ao corpo num sentido de potencializá-lo. Consoante a este entendimento, é que foi sugerido aqui que se entendesse o corpo em LIRICAOS, justamente, como um dispositivo.

Aí, cabe trazer os versos: “[...] agora não há mais espaço/ nem ar-livre/ nem dança/ só corpo/ e tudo nele navega – elétrico/ tudo nele se anela – novelo/ espelho do fora/ diferente de si e diferente/ múltiplo & contraditório/ fora do tudo/ como um breve sonho da matéria [...]”, para dialogar com uma possível definição, ensaiada por Deleuze, acerca do “dispositivo em Foucault”:

Mas o que é um dispositivo? *Em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear* (grifo meu). É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada linha está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores. Dessa maneira, as três grandes instâncias que Foucault distingue sucessivamente (Saber, Poder e Subjetividade) não possuem, de modo definitivo, contornos definitivos; são antes cadeias de variáveis relacionadas entre si. É sempre por via de uma crise que Foucault descobre uma nova dimensão, uma nova linha (DELEUZE, 1996).

Esta proposta de interpretação/definição, oferecida por Deleuze, a respeito do dispositivo segundo Michel Foucault, demonstra a busca por entender como se baseia, ergue, organiza, desenvolve e transita/desloca o pensamento foucaultiano. Como foi dito, a respeito das três principais instâncias recorrentes em sua obra, *saber, poder e subjetividade* estão em vertente disposição, de modo que se articulam e acionam mecanismos de conceituação sem, porém, serem definitivos. Analogamente, o corpo na poesia de Sandro Ornellas é um dispositivo, o que não significa dizer que seja algo restrito à sua obra. O trabalho aqui desenvolvido tem, por meio deste debate, o intuito de reivindicar o corpo enquanto dispositivo das artes literárias também, a fim de deslocar a ideia de que ele se constitui como um mero veículo ou suporte de linguagens, para que transite num campo potencial de compreensão onde ele esteja sempre em predisposição de vetor, catalisador e desconstrutor de sentidos – sempre em movimento; caso em inércia, sempre em devir, acumulando energia potencial/armazenada como mola propulsora de discursividades, como agente foragido, estrangeiro e simulador de subjetivações.

4 IV

O poema é um corpo impregnado. Nele se acumulam resíduos, dejetos; sua bagagem é abarrotada de contrapesos, despejos e despojos de histórias de histórias; balaio de fragmentos, inutilidades, lixo orgânico; projetor de cantos, seus cantos e dobras secretam sujeiras e células mortas, células gastas, células vivas e células que estão por nascer. O poema é um corpo impregnado de vida e possibilidades. Reduto de afetos, afeições, aflições, privações; amante de outros corpos amantes – vetor dos desejos; amante da desgraça – desembestado, destrambelhado, desmantelado, expandongado suscetível a tropeços. O poema tem limites e limitações. Um corpo se desloca, aquece, esfria, aquece de novo e explode. Um corpo foge, um corpo escorrega. Um corpo se mistura e se perde e sai impregnado! Um corpo é um amontoado de signos. Os cotovelos falam, tudo nele fala: falo, vagina, olhos, olheiras, vermelhidões, feridas com pus, bocas com piercing, mamilos eretos, corrimentos, líquidos, ressecamentos, unhas encravadas, pelos eriçados, flatulências e aromas adjacentes, tonalidades, cromatismos, escoriações, marcas de nascença, marcas de guerra, marcas de tortura, cauda flamejante, cauda brilhante, marcas de biquíni, marcas por cima de marcas, exemplos por cima de exemplos interpolados, marcas de roupa; vez em quando, uma cara de alívio ou gozo ou os dois juntos; quando em vez, um tapa na pantera para tirar a cara, localizar as ideias, diluir frustrações; outra vez, recebe um golpe cara a cara; muitas vezes não tem como tirar a cara, não tem como voltar pra casa, já não pode caminhar, já não quer caminhar; quer brincar de viver, tempo não há; quer morrer, já não é permitido. O poema é um corpo impregnado. A miséria do poema é um corpo impregnado e expatriado. A realidade do poema é um corpo momentaneamente repatriado, convenientemente socializado, corruptivelmente lesado, embaraçosamente amalgamado, adoentado. O poema é impregnado. O poema é um corpo. Um corpo é um corpo – é um mundo:

MUNDANEIDADE

para Waly Salomão, em memória

abro o corpo ao que lhe é próprio

ao mundo e seus resíduos tóxicos
 ao ópio perfurando pregos no cérebro
 aos vícios que reviram o branco dos olhos
 às fumaças que pintam de vermelho o teto das ruas
 às fricções que rompem o casulo larvar da imaginação
 reergo as dobras, os ossos, os canais circulatórios
 as glândulas, as fibras musculares que sustentam o eu mínimo

já não há nada entre alheio e próprio
 e as certezas foram varridas para fora do mundo
 sou amigo do caos
 penetro horizontes pelas janelas fechadas
 pulo parapeitos para que venenos mordam meu corpo
 que a tudo se acopla
 sou amigo do caos e bebo fogo na taça do mundo

cansação, arruda, guiné, daime, comigo-ninguém-pode
 me protegem da antivontade do olho gordo, da urucubaca, da
 [inveja

que mói e cola as entranhas ao ego
 delirante, meu corpo se rende
 ao afeto despedaçado das casas e ruas
 e rejeita o bom-mocismo da escrita com 'missão a cumprir'
 de 'missão' só a demissão dos papéis prontos

e que o poema continue metonímia da pele
 que raspo com gilete toda manhã (à maneira de Horácio
 poetar)
 e coço forte quando sinto cheiro de repetição
 (ORNELLAS, 2007, p. 15)

“Aberto ao que lhe é próprio”, vai o corpo reconciliado com o mundo.
 Corporeidade e mundaneidade: identidade mundana. O poema reúne as

multiplicidades e contradições do corpo e do mundo num processo de assimilações instantâneas. Este poema traduz a corporeidade da poesia de Sandro Ornellas: o corpo-disposto se ergue para fazer uso de suas atribuições. E aí está dito “atribuições”, justamente, intentando provocar a ampla multiplicidade deste corpo-dispositivo. Fosse dito, por exemplo, “uso de suas funções”, restringiríamos o corpo à lógica de organismo, organicidade, conjunto de órgãos que desempenham funções. Neste ponto, parece ressoar, como um argumento pertinente, o “corpo sem órgãos”, em Artaud (2006). Entendido não como uma noção ou conceito, mas um encadeamento de práticas, o corpo sem órgãos se diferencia, por exemplo, do corpo cartesiano, na medida em que abandone os automatismos e centramentos. Entretanto, que este argumento não sirva para aprisionar, mas para agregar. Na poesia de Sandro, um corpo aberto a resíduos tóxicos, entorpecentes, vícios, poluentes, é um corpo que se aproxima e deseja as situações limites, sejam elas a loucura, a dor ou a morte:

O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível. Antonin Artaud descobriu-o, precisamente onde ele se encontrava, sem forma nem figura. Instinto de morte é o seu nome, e a morte não existe sem modelo. Porque o desejo também deseja a morte, porque o corpo pleno da morte é o seu motor imóvel, tal como deseja a vida, porque os órgãos da vida são a *working machine*. Não perguntaremos como isto funciona em conjunto: esta questão é já produto de uma abstracção (DELEUZE, GUATTARI, 1972, p. 20).

É preciso nos dar a saber que, aí, a morte não é um correlato oposto à vida, assim como, também, ambas não são instituições. Existem diversos contextos nos quais os limites entre uma e outra são potencialmente questionados. Experimentamos várias e sucessivas mortes ao longo da vida, embora, poucos julguem assim. O sexo, por exemplo, é uma experiência mortificadora, onde os corpos travam uma batalha na intensa peleja por equilibrar, negociar, transmitir, simular, dissimular sensações, prazeres, dores. O sexo é uma experiência limite que põe em xeque tanto a vida quanto a morte – “debaixo de tudo vestidos de nada/ restamos após a luta pele, suor, sangue” (ORNELLAS, 2007, p. 43). Quantas vezes morre uma pessoa que viva até além da fase adulta? A adolescência tenta aniquilar os hábitos da infância, embora os traumas desta se cristalizem e se processem,

basicamente, naquela. Todavia, há sucessivas tentativas de “matar” a criança que persiste, do contrário, o dia a dia, os afazeres, o advento da fase adulta com suas obrigações, trabalho, desemprego, preocupação, tensões, atentará contra a ideia da infância como reduto da felicidade, uma hora ou outra. Mas isto também não passa de uma visão bastante restrita, que não deve ser levada tão em conta, neste exato momento, até porque precisaria de um aprofundamento maior. Entretanto, o que impende para nós ao trazer estas reflexões, é sinalizar que vida e morte não são os extremos de uma mesma linha, mas antes, um rolo, um emaranhado de linhas complexas, de pedaços, de emendas, de pontos por um fio onde morte e vida, vida e morte, morte-vida, vida x morte, se entrecruzam, recomeçam, findam, se encontram com outras vidas alheias ou tropeçam em mortes e vidas próprias, sem se dar por si que são alheias. Em suma, todo este imbróglio aí, atravessa, é debitado e é demandado no e pelo corpo.

5 V

Os versos “reergo as dobras, os ossos, os canais circulatórios/ as glândulas, as fibras musculares que sustentam o eu mínimo”, do poema MUNDANEIDADE, chamam a atenção pela ação. Após ter o corpo mortificado, posto à prova, testado, lançado ao mundo, o “maquinário orgânico” se reergue e, aí, inevitavelmente, ativará e designará suas respectivas funções. Essa compreensão de corpo funcional faz lembrar a dinâmica estabelecida pela sociedade disciplinar, estudada por Foucault. Esta, remonta aos séculos XVII e XVIII, empregando e estabelecendo toda uma leva de mecanismos de dominação, introjetados nas instituições sociais, incidindo, diretamente, sobre o cotidiano do indivíduo moderno. Grosso modo, os mecanismos da sociedade disciplinar atuam de modo a sujeitar, disciplinar e docilizar, donde, sob vigília invisível e sorrateira, busca garantir este processo de sujeição por meio da coerção e da punição. Deste modo, infere-se que o cotidiano de uma sociedade disciplinar requer um corpo íntegro, preciso e controlado, a fim de que possa ser célere, submisso e produtivo:

o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é a sua condição de eficácia e de rapidez. No bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado, forma o contexto de realização do mínimo gesto. Uma boa caligrafia, por exemplo, supõe uma ginástica – uma rotina cujo rigoroso código abrange o corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador (FOUCAULT, 1987, pp. 129-130).

Contudo, os referidos versos do poema, embora sugiram, não apontam para uma docilização ou mero funcionalismo do corpo. O “eu mínimo” que estas dobras, canais, estruturas óssea e muscular sustêm, é o fragmento, a filipeta de sujeito que ali reside, simplesmente porque a criação e implosão de subjetividades são tantas, tamanhas, que não há como persistir um “eu” uno e íntegro. Deste modo, convém refutar a compreensão deste corpo submisso de uma sociedade disciplinar e trazê-lo para outro campo de entendimento. Há uma disciplina, um empenho neste “reerguer”? Há! Todavia, não persiste uma prostração deste corpo como objeto do poder. O poder subsiste aí, permanece, impende, atua, mas reerguer o corpo, cotidianamente, um corpo pós-moderno, é antes uma ação em resposta a uma sociedade do desempenho que, propriamente, uma imposição sob vigília panóptica de uma sociedade disciplinar. Neste aspecto, o filósofo coreano Byung-Chul Han tem uma sacada muito boa em *Sociedade do Cansaço*, quando diz que:

A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos da obediência”, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. Nesse sentido, aqueles muros das instituições disciplinares, que delimitam os espaços entre o normal e o anormal, se tornaram arcaicos. A analítica do poder de Foucault não pode descrever modificações psíquicas e topológicas que se realizaram com a mudança da sociedade disciplinar para a sociedade do desempenho. Também aquele conceito da sociedade do controle não dá mais conta de explicar aquela mudança. Ele contém ainda muita negatividade.

A sociedade disciplinar é uma sociedade da negatividade. [...] O *poder* ilimitado é o verbo modal positivo da sociedade de desempenho. [...] No lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A

sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados (HAN, 2017, pp. 23-25).

Considerando estas reflexões, seria desavisado pensar que um corpo cultural pós-moderno estaria, sumariamente, restrito a uma lógica de submissão e controle. Na contemporaneidade, diversamente do sujeito moderno, o corpo da cultura, da moda, da economia, do consumo, do saber e da sexualidade estão dispostos num processo de sujeição que envolve relações de poder arregimentadas por fatores individualistas e narcísicos. Por isto, este corpo que se reergue após as sucessivas mortificações cotidianas e, sobretudo, as auto certificações de vida, o faz no uso de suas atribuições. E estas tais, quais sejam, não são definidas, funcionais nem definitivas. Não há mais corpos dóceis ou indóceis. Podemos, então, pensar assim: eu valho pelo que sou capaz de desempenhar; se eu erro, se eu corro, se eu fujo, se causo algum mal, o problema, o ônus – sempre, e o bônus – quase nunca, será meu. Assim tem sido. Ademais, exploremos alguns aspectos conclusivos.

6 VI

Só uma escrita poderosa o suficiente para entrar na festa – pelas frestas – e romper com o bom-mocismo da ideia a desenvolver, da crítica a formular, da explicação a se fazer, da interpretação a se aprofundar, da oração a se repetir.

(O teatro do corpo, 2015 – Sandro Ornellas)

O poema MUNDANEIDADE é dedicado à memória do poeta baiano Waly Salomão. Este negócio de dedicatórias faz lembrar uns versos de Mário Quintana, que dizem assim: “Teus poemas, não os dates nunca... Um poema/ Não pertence ao tempo.../ [...] Dedicar, pois, os teus poemas...”. Trespasado por esta mensagem, vale dizer que certas dedicatórias num poema contribuem para o jogo de significações engendrados na leitura daquele texto. Uma dedicatória não é um elemento externo. Dedicar um poema é como escrever uma carta e enviá-la sem a obrigatoriedade de chegar ao destinatário. É como se ela estivesse sempre chegando, pois, o remetente está no poema, o conteúdo está no poema, o destinatário está na dedicatória do poema, o endereço remetido e o destino estão ali: no poema. Dito isso, comentar a respeito desta dedicatória serve de correlato

objetivo para tecer algumas considerações adjacentes acerca da obra de Sandro Ornellas. A propósito, é justo sinalizar que o poema MUNDANEIDADE “terminará” de ser analisado, embora não seja possível, dentro de uma compreensão minimamente sustentável de trabalho intelectual, esgotar as possibilidades de leitura em um poema tampouco seja esta aqui a intenção. Todavia, penso que seja válido incluir esta advertência, por uma questão de precaução, tendo em vista que a Academia tende a viciar nosso olhar e formas de ler, enquanto leitoras e leitores, produtoras e produtores, de teoria e literatura, nos fazendo sempre esperar a revisão bibliográfica no lugar previsto, a análise linear e ininterrupta do poema, seguida dos vários links e citações pretensamente “equivalentes”, como se todo texto literário já trouxesse, em si, embutido um repertório previsto de teorias e intertextos correspondentes e inquestionáveis para serem aplicados àquela leitura. Porém, não nos afetemos tanto com esta advertência, afinal, ela não passa de performance, ou melhor, trata-se de uma pilhéria séria.

O trabalho teórico-crítico, intelectual e acadêmico de Sandro transita pelos campos da literatura e da cultura, incluindo-se aí, pesquisas na área das literaturas de língua portuguesa. Daí, algumas escritoras e escritores como, Fernando Pessoa, Herberto Helder, Isabel de Sá, Camões, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Cesário Verde, José de Anchieta, Gregório de Mattos, Al Berto, Virgílio de Lemos, Sophia Andresen, são alguns nomes que podem ser citados. Dentro deste balaio, podemos incluir o poeta de Jequié-BA, Waly Salomão, a quem já fizemos referência sobre a dedicatória do poema MUNDANEIDADE, sem falar no fato da epígrafe desta seção se referir à sua poesia e ser um excerto de um dos ensaios que compõem o livro *Linhas Escritas, Corpos Sujeitos* (ORNELLAS, 2015). Neste âmbito da discussão, cabe dedicar algumas linhas para falar da importância em estabelecer e identificar o diálogo existente entre a obra de Sandro – literária e intelectual – e a de Waly Salomão, visando a apurar em que medida esta relação contribui para este presente estudo que, aos trancos e barrancos, segue trilhando rumo a algum produto final.

No ensaio *O Teatro do Corpo*, Sandro diz que “Waly Salomão surge no cenário da cultura brasileira como um bólido contra-cultural...” (ORNELLAS, 2015, p. 155). O peso desta assertiva recai, para a presente ocasião, como um propício ensejo para rememorar, justamente, este “cenário cultural brasileiro” de qual fala o autor. Traçando paralelos sincrônicos da história do país, catando alguns eventos,

momentos de efusividade e ebulição, o Brasil da segunda metade do século XX, a partir da década de 50, traz uma *timeline* extremamente agitada:

No Brasil dos anos 1950 ocorreu a institucionalização do modernismo e dos procedimentos experimentais das vanguardas, ao mesmo tempo em que eleição de Juscelino e seu plano desenvolvimentista, com o incremento de um parque industrial, promoviam uma diversificação político-social, com o crescimento e maior estabilização de uma classe-média. Bossa-nova, Concretismo, Brasília, Cinema Novo, Jovem Guarda, Construtivismo. Os impasses ideológicos que surgem quando essa nova cultura brasileira emerge e ganha corpo entre os anos 1950 e 1970 – francamente vinculada à disseminação das mídias de massa, de uma classe média urbanizada, de uma produção industrial economicamente artificial e de novas perspectivas político-culturais para o Brasil – parecem ter seu ápice, e simultâneo esvaziamento, em meados desses mesmos anos 1970. Um Estado fortemente interventor em absolutamente todos os âmbitos da vida brasileira será valorizado por ambos os pólos (sic.) das então tradicionais disputas entre esquerda e direita no país (cf. ORTIZ, 1986 *apud* ORNELLAS, 2015), com a preocupação maior da literatura depositando-se sobre o olhar testemunhal e interpretativo de diversos artistas e militantes de movimentos políticos, jornalistas e ex-guerrilheiros (cf. SUSSEKIND, 1985 *apud* ORNELLAS, 2015, pp. 155-156).

Nesse contexto, Waly Salomão, que estreia, ainda no início da década de 70 com o livro *Me segura qu'eu vou dar um troço*, penetra a atmosfera cultural brasileira como este corpo cadente flamejante cujas fagulhas, estilhaços e lascas se espalham para diversas áreas: advogado de formação pela Federal da Bahia sem ter exercido a profissão; poeta, teve vários poemas musicados por influentes artistas da música brasileira; diretor de espetáculos musicais; ator; crítico cultural; coordenador do carnaval da Bahia; diretor administrativo da Fundação Gregório de Mattos; enfim, um artista extravagante, rebelde, explosivo, um verdadeiro “Boca de se Fuder” – para aproveitar o ensejo e trazer, nesta original expressão popular baiana, uma referência e assimilação ao poeta *Boca do Inferno*, Gregório de Mattos Guerra.

Sandro Ornellas dedica o poema MUNDANEIDADE à memória de Waly Salomão. O poema MUNDANEIDADE é o terceiro poema do segundo livro de Sandro Ornellas, *Trabalhos do Corpo e outros poemas físicos*. Com esta dedicatória, mais que fazer uma mera referência, Sandro desfere uma saudação, uma reverência ao poeta de Jequié e à sua exuberante persona e efusiva presença. Nisto aí, vale ressaltar que não se constitui uma influência do ponto de vista hierárquico, como se

trazer a figura de Waly Salomão à baila fosse ofuscar o foco e objeto deste presente trabalho que é a poesia de Ornellas. Muito pelo contrário! Lembremos Drummond, nos versos de “Consideração do Poema”, quando diz:

[...]

Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei. (DRUMMOND, 1945).

Portanto, estabelecer um exercício comparado desta natureza não destitui, categoriza ou cativa por aprisionamento, mas sim, agrega valor, potência, vínculo por afinidade de corpo “aberto ao que lhe é próprio”.

Sandro Ornellas é um poeta oriundo de Brasília, Distrito Federal, Planalto Central. Cai na Bahia, primeira capital. Atualmente, é professor do setor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Bahia e tem anos de pesquisa dedicados, principalmente, a esta área (vide currículo *lattes*). Mais que dados, estas informações constituem signos que operam em contribuir para as leituras e análises que vão sendo desenvolvidas. Com efeito, é peremptório afirmar, sem bairrismo algum, que Sandro Ornellas compõe, de maneira legítima, o cenário contemporâneo literário e cultural baiano.

Em MUNDANEIDADE, é possível identificar, a partir do verso “já não há nada entre alheio e próprio”, um intertexto com o poema *Câmara de Ecos*, de Waly Salomão:

Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre o meu ser e o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu. (SALOMÃO, 2014, p. 219)

O poema é também uma “câmara de ecos”. Neste ponto, retornam a dedicatória em MUNDANEIDADE e o fragmento do poema citado na seção anterior, de Drummond. Como um corpo que secreta histórias, mistérios, anedotas, um poema reverbera ecos, poetas, leituras passadas, subjetivações em devir. Romper esta fronteira entre o “eu” e “outro” constituiu quase que um “empreendimento” literário da Modernidade. E como não? O tensionar das formas de subjetivação na poesia vem preconizado por Baudelaire, ecoa na máxima das máximas de Rimbaud, quando diz que “Eu é um Outro”, mete o pé na porta do século XX, vemos reverberado, por exemplo, em Pessoa e seus “Outros pessoas” e aí, meu amigo, minha amiga, a coisa se adensa e desfaz qualquer noção de um “eu” indiviso. Num século de tantas guerras, ditaduras e males que se alternam entre si, as artes literárias, assim como as demais linguagens artísticas se difundem, atravessam, se coadunam, se misturam, pulverizam suas rupturas num *timer* de mudança que, praticamente, se dá simultâneo aos acontecimentos. Num século de revoluções, revoltas, reviravoltas, ante, entre e pós-guerras, nascimento de ciências, explosões tecnológicas, explosões bacteriológicas, explosões em forma de cogumelo capazes de dizimar meio mundo, a arte encontra-se incapaz de representar o que quer que seja, pois não há mimetismo na ruína. O passar dos anos implantou uma síndrome de imediatismos sem precedentes e a velocidade informacional foi minando o tempo da representação, dando lugar à expressão, muitas vezes, crua e imediata, pondo em crise representatividades e hegemonias artísticas em vias de contramão. Nesta

notação, não há nada entre para o bem ou para o mal, ou está-se aquém, ou além, ou, simplesmente, fora deste eixo diametral.

Ademais, abandonando este tom carregado de drama, convém situar que ao associar MUNDANEIDADE com *Câmara de Ecos*, vemos ilustradas essas reverberações da poesia e arte de Waly imantados ao corpo da poesia de Sandro, como já dito, não como se a arte deste estivesse sob o guarda-chuva da arte daquele, mas sim, como irmãos bastardos cuja herança é “suportar a vaziez da vida”, o estardalhaço da violência, degustar bebidas, caldos de orgasmos e uma meia dúzia de regalias, porque ninguém é de ferro, pelo contrário, é de carne saturada e osso duro de roer; Sandro – um poeta do século XXI, com os pés fincados em seu tempo e olhar que sabe “penetrar horizontes pelas janelas fechadas”; Waly, Rimbaud, Pessoa, Baudelaire e toda uma leva de desgraçados cuja fraternidade se confunde e se entrelaça no CAOS:

sou amigo do caos

penetro horizontes pelas janelas fechadas

pulo parapeitos para que venenos mordam meu corpo

que a tudo se acopla

sou amigo do caos e bebo fogo na taça do mundo (ORNELLAS, 2007, p.15)

escrever uma nietzchiniana brasileira: sonho de boneca bailarina:

fazer: do meu caos interior estrelas a brilhar no firmamento (SALOMÃO, 2014, p. 45)

A Noite e Chaos fazem parte de mim. (PESSOA, 1999)

Engoli um senhor gole de veneno. – Três vezes abençoado seja o conselho que me deram! – As entranhas me ardem. A violência do veneno torce meus membros, me torna disforme, me prostra. Morro de sede, sufoco, não consigo gritar. É o inferno, a pena eterna! Vejam como o fogo se ergue! Queimo como deve ser. [...]. (RIMBAUD, 2001).

Não há no mundo horror que comparar se possa

À luz perversa desse sol que o gelo acossa

E à noite imensa que no velho Caos se abriu; (BAUDELAIRE, 1995)

Nesta miscelânea de versos, faço por onde, mais uma vez, demonstrar como identificar estes atravessamentos e reverberações, partindo do poema de Sandro Ornellas, visando a traçar cruzamentos, encontrar fios perdidos na meada a fim de que significações sejam agregadas à leitura que vem sendo aqui empreendida. Selecionar MUNDANEIDADE aos corpora desta pesquisa surge como um insight decisivo para alinhar as discussões que vem sendo travadas. Lá no primeiro capítulo, por exemplo, os versos do poema DURO AMOR que dizem “preparo minha escrita/ para um novo corte na carne do tempo/ e tomo assento na suja escada reservada a ninguém”, retornam à baila para lembrar que o poeta não deve ser tomado como um ser ou entidade, mas sim, como forma de subjetivação, posto ser, este, sujeito contemporâneo no esforço de alcançar o outro; reatualizando a ideia do “poeta visionário”, de Rimbaud, o poeta é aquele que recebe este facho de trevas da contemporaneidade (para citar Agamben, 2009) e que, tal qual “Novíssimo Proteu” (para citar Waly Salomão, 2014), se metamorfoseia, foge às definições deste “eu” (que é um outro), posto saber que “os pronomes pessoais não passam de variáveis em uma equação” (SALOMÃO, 2014, p. 305). A poesia de Sandro Ornellas traz em si uma absurda coerência interna, onde o objeto e a ação política de seus versos vêm ocasionada na própria poesia em si e engendradas como trabalhos do corpo.

Na entrevista que realizamos em 2013, a qual já foi citada no primeiro capítulo, enquanto discutíamos sobre o papel da poesia no mundo atual, Sandro fez uma declaração que tanto instigou a ver a literatura sob aspectos mais libertários, quanto reforçou algumas leituras individuais que eu já houvera feito acerca de sua poesia. Em meio ao papo ele disse que “o poeta pode até se institucionalizar, mas a poesia não”. Destarte, acho justo convidar Lúcia Santaella para este debate com uma citação feita sobre os artistas na contemporaneidade, que é de grande valia para reforçar a miscelânea poética feita anteriormente, as relações estabelecidas entre poesia e cultura, bem como o intenso e diversificado diálogo que pôde, aqui, ser delineado no intuito de encaminhar o fechamento deste segundo capítulo, buscando oferecer, ao máximo possível, um contato aproximado da poesia de Sandro Ornellas, associada aos posicionamentos políticos tangentes à arte e à cultura. Segundo Santaella:

A hipótese que tem me norteado é que, em tempos de mutação, há que ficar perto dos artistas. Pelo simples fato de que, parafraseando Lacan, eles sabem sem saber que sabem. Semelhante a este, há um dictum de Goethe que vale a pena mencionar: há um empirismo da sensibilidade que se identifica muito intimamente com o objeto e assim se torna, propriamente falando, teoria. É, de fato, uma espécie de teoria não-verbal e poética que os artistas criam na sua aproximação sensível dos enigmas do real. Por isso, sou movida pela convicção de que, nesta entrada do terceiro ciclo evolutivo da espécie (argumento de Donald, 1991), temos de prestar atenção no que os artistas estão fazendo. Pressinto que são eles que estão criando uma nova imagem do ser humano no vórtice de suas atuais transformações. São os artistas que têm nos colocado frente a frente com a face humana das tecnologias. (SANTAELLA, 2003, p.31)

Os artistas costumam ser sujeitos de seu tempo, por dominarem, ainda que não o saibam, esta capacidade de vetorizar sentidos e significações com distinta coerência. A poesia se quer viva e se dispõe ao mundo. Cada verso que se sobreponha, cada forma que se deforme deve conter a viscosa substância do mundo. E o que é este mundo senão o palco onde compartilhamos a vida? O mundo acontece como água de rio a correr, mas acordamos e o rio secou, olhamos para o lado e o rio está poluído e assim deságua no mar. Andar, trilhar, andar, a poesia de Sandro Ornellas se quer viva, porque vemos nela a vida a ser perseguida. Viver é trabalho do corpo e o mundo é mais que um cenário. Sandro Ornellas busca revestir sua poesia com uma proteção paradoxal, calcada entre o poder da palavra e o perigo da vida, porque a vida é perigosa e quem quiser que se meta a besta:

cansação, arruda, guiné, daime, comigo-ninguém-pode
 me protegem da antivontade do olho gordo, da urucubaca, da
 [inveja
 que mói e cola as entranhas ao ego
 delirante, meu corpo se rende
 ao afeto despedaçado das casas e ruas
 e rejeita o bom-mocismo da escrita com 'missão a cumprir'
 de 'missão' só a demissão dos papéis prontos (ORNELLAS, 2007, p.
 15)

Quando Sandro apresenta as ervas, plantas e cascas de pau cheias de poder de proteção e autoconhecimento, tendo dito na estrofe anterior que “pula parapeitos para que venenos mordam seu corpo”, eis-nos aí remetidos ao contato com o *phármakon* da escritura⁴⁹, que é, ao mesmo tempo, “remédio” e “veneno”:

O deus da escritura é pois um deus da medicina. Da "medicina": ao mesmo tempo ciência e droga oculta. Do remédio e do veneno. O deus da escritura é o deus do *phármakon*. E é a escritura como *phármakon* que ele apresenta ao rei no Fedro, com uma humildade inquietante como o desafio. (DERRIDA, 2005, p. 38)

O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida ou de morte. (DERRIDA, 2005, p. 52)

O *phármakon* é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece. (DERRIDA, 2005, p. 57)

A ideia de escritura como *phármakon* potencializa a discussão que viemos fazendo a respeito da poesia de Sandro, principalmente nas questões que tangem ao corpo. Daí, cabe estabelecer esta relação entre corpo e escritura, não por dualidade ou mera interdependência, mas entendendo-os como um paradoxo produtivo e inevitável, ou, aludindo ao que é trazido por Derrida, um “suplemento perigoso”, que se dá por meio de linhas de tensão e força em que nem o corpo é debitário da escritura, nem esta é sua tributária. Em MUNDANEIDADE, *phármakon* e corpo; corpo e escrita; corpo e poema; corpo e mundo; mundo e escrita se dispõem em relação de complementaridade. O poeta em questão busca se proteger dos assédios e vícios de uma escrita egocêntrica com missão a cumprir, papéis prontos, categorias, alcunhas ou os epítetos culturais que costumam engordar as matérias e produções de uma crítica soberba, anacrônica e viciada. Enxergar a escritura como *phármakon* é entender que há perigos nesta operação, todavia, estando as certezas varridas para fora do mundo e não havendo mais nada entre alheio e próprio, resta deixar o maquinário do corpo realizar a indissociável suplementação da escritura: doença/delírio/veneno e cura/antídoto/remédio.

⁴⁹ DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

8 VIII

É preciso dizer que este capítulo foi uma verdadeira *trip* e só embarca nessa onda quem se permite um pouquinho de delírio e prazer. Aproveitamos o dia e como não haveria de ser? Fechar os trabalhos deste capítulo com o poema MUNDANEIDADE é delinear o *carpe diem* do corpo, o *carpe diem* da escritura:

e que o poema continue metonímia da pele
que raspo com gilete toda manhã (à maneira de Horácio poetar)
e coço forte quando sinto cheiro de repetição

Bandeira disse “eu faço versos como quem morre” (2009); Waly Salomão, “amante da algazarra” (2014), diz “fazer versos como quem morde”; Sandro Ornellas, poema-pele, parte pelo todo, “faz versos como quem se barbeia e aproveita o que o dia do hoje tem para o dia do hoje”.

3º CAPÍTULO: UMA ESCRITA A POLIR UM ESTILO DE VIVER

*o mundo é um lugar pequeno
mas todos têm uma rua preferida:*

qual é a sua?
(RUA – **Sandro Ornellas, 1998**)

*como descesse rios impassíveis
assim eu levava o carro pra casa
com razão e bom senso estacionados
e os cinco sentidos soltos na rua*
(O CARRO ÉBRIO – **Sandro Ornellas, 1998**)

Como fazer uma cidade? Com que elementos tecê-la? Quantos fogos terá? [...]
(AMÉRICA – **Drummond, 1945**)

*Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror,
quando os cílios do anjo verde enrugavam
as chaminés da rua onde caminhava [...]*
(Poema Submerso – **Roberto Piva, 2000**)

*Explico uma cidade através
de brilhos interiores. De pedras raras
viradas na palma da mão.* (**Herberto Helder, 2006**)

Que falta nessa cidade? (**Gregório de Mattos, 2010**)

1 SOBRE DERIVAS (I)

Em qualquer canto do mundo, em qualquer lugar que seja, ou sequer tenha sido, há uma cidade. A cidade traz, desde o cerne da própria palavra, seu próprio radical e sua própria terminação. O que faz de uma cidade, urbana? Que cidade resulta de uma urbanização? Urbanidade? Urbana cidade? A poesia de Sandro Ornellas é uma poesia urbana; tem pretextos urbanos; transita por cenários urbanos; tem cheiro de urbanidade; atenção (!) a poesia de Sandro Ornellas pode conter o bafo incrustado e a pressa da cidade, tal qual versos rabiscados na contracapa dum livro de poesia puído, envilecido, envelhecido; versos decorados com firmeza e precisão – sem nenhuma certeza disto; versos quebrantados na vileza da carne queimada pelo sol de quarenta graus, na pele mestiça, cozida e curtida pela sensação térmica, pelo mormaço; pele lavada pelo salitre. O ar condicionado do gabinete da Universidade Federal da Bahia promove, durante os primeiros cinco minutos, a sensação de estar num oásis (porque as cidades são feitas de gente, mas a vida de muita gente, há muito, pode estar deserta). Depois, o suor gela no corpo e a camisa prossegue ensopada. Talvez, o poema DERIVAS ofereça outras maneiras de ler (ou desviar, *quem sabe?*) o que está sendo dito:

DERIVAS

ando atrás, farejo
 o cheiro das solas que vão
 mercúrio dos sonhos sombrios
 hermes dos aferrolhados fados
 exu das visões mais venéreas
 não acelero, vou passo a passo
 não deprimos ao primeiro passo em falso
 ao primeiro risco na folha do asfalto
 ao atropelo iminente na Oswaldo
 cruz do pé andarilho, em falso
 sempre estou, e por isso
 é tanta excomunhão

é tanto zunido grito rodopio
 é tanto terço traça caliça que desce
 ressequida em meus ombros
 escrevo vazio, em vão, a seco
 no vácuo do saco de pão
 endurecido e embolorado, escrita
 e pão de carcomidos traçados
 e ultrapasso os percalços
 e persigo o encalço do que ontem
 era cinemascopo a céu aberto
 um quasar de amanhecer sideral
 um suave pulsar em minha mão maquinante
 uma escrita a polir um estilo de viver
 a domar as formas de escrever
 do corpo que volta a percorrer sinais
 que as ruas lhe abrem aos frágeis sentidos
 – sentidos de sobrevivente (ORNELLAS, 2007, p. 22)

DERIVAS é um poema que fala sobre andar. Ao andar a pé, é possível sair pelos caminhos catando anedotas, acontecimentos imprecisos, à mercê do imprevisto, reunindo as imagens e cenas passíveis de se flagrar. A figura do poeta andarilho, desde muito, transita o imaginário popular. O poeta, sendo aquele sujeito afeiçoado à caminhada, que colhe matéria para um verso aqui, colhe símbolos para outro verso acolá, constitui uma representação que compõe o conjunto dos possíveis hábitos e atividades intrínsecas a um ideal “fazer poético”, isto é, o processo criativo. Contudo, é preciso salientar que, falando assim, parece que o ato de andar a contemplar o que está à volta, a colher detalhes que erigem ante à rara sensibilidade de um olhar é, desta forma, algo exclusivo do “sujeito poeta”. Na verdade, penso, por sinal, que aspirações poéticas, acessos de inspiração, assomos de sensações ditas “sublimes”, “transcendentais” e coisa e tal, são experiências que qualquer pessoa, minimamente predisposta, pode vivenciar em algum ou vários momentos da vida. Todavia, devemos questionar se não há algo que distinga, sob esta óptica, o poeta andarilho, levando em conta seu modo de relacionar-se com o ato de caminhar e o ato da **escrita**. Este é, justamente, o ponto ao qual eu pretendia

chegar, devido a isto, antes de desembestar a fazer interpretações sobre o poema, é que fiz estes arroteios necessários, sem cortar caminho ou pegar atalho, a fim de aproveitar a paisagem, as palavras lutridas e favorecer o proseado.

Sandro Ornellas faz versos como quem caminha pela rua: *ando atrás, farejo/ o cheiro das solas que vão*. E há nisto mais que um caminhar. Há uma procura, uma caça, uma perseguição por algo guiado pelo instinto, pelos sentidos, pelas sanhas do corpo. O fardo persegue o cheiro das solas que vão, ao rés do chão. Porque, por sinal, é ao rés do chão que as coisas começam e acontecem; onde brotam os passos e tropeços. Caminhar é mais que fazer uso das atribuições corpóreas. Caminhar é fazer uso do espaço, do lugar, é se tornar usuário legítimo da cidade (CERTEAU, 1994). Michel de Certeau traça um paralelo entre o ato de falar e o ato de caminhar. Um dos argumentos utilizados é a assimilação feita entre a **caminhada** e a **função fática da linguagem**, isto é, grosso modo, aquela cuja finalidade é a de estender, prolongar, interromper, testar ou reiterar a comunicação:

A caminhada, que sucessivamente persegue e se faz perseguir, cria uma organicidade móvel do ambiente, uma sucessão de *topoi* fáticos. E se a função fática, esforço para assegurar a comunicação, já caracteriza a linguagem dos pássaros falantes como constitui “a primeira função verbal a ser adquirida pelas crianças”, não é de causar espécie que anterior ou paralela à elocução informativa, ela também saltite, caminhe nas quatro patas, dance e passeie, pesada ou leve, como uma sequência de “alô!” em um labirinto de ecos. (CERTEAU, 1994).

Nesta relação, é possível associar o caminhar ao escrever, porém, não compreendidas como atividades distintas, associadas para fins, meramente, comparativos. Escrita, fala e caminhada são atividades que, consoante às maneiras nada ortodoxas de análise aqui propostas, acontecem operacionalmente múltiplas, não isoladas tampouco ordenadas hierarquicamente. Isso significa que, no jogo das simulações poéticas, escrever é simular uma caminhada; caminhar é escrever, através de passos e memórias corpóreas.

O andarilho aproveita a caminhada, aproveita o cotidiano (CARPE DIEM!): *não acelero, vou passo a passo*. E o que dizer da polissemia do risco de quem arrisca caminhar, de quem arrisca escrever um poema para a posteridade de daqui a um pouco? Posteridade incerta, sempre incerta, simplesmente porque o próximo

passo pode não ser: *não deprimos ao primeiro passo em falso/ ao primeiro risco na folha do asfalto/ ao atropelo iminente na Oswaldo/ cruz do pé andarilho*. Um momento! Tem aí um trocadilho! O atropelo iminente, o iminente atropelo (onde?) na Oswaldo. Rua Oswaldo Cruz. Cruz do pé andarilho. Andarilho que cruza a Rua Oswaldo Cruz a pé. Rua estreita de um dos bairros mais boêmios de Salvador – o Rio Vermelho. Bairro à beira do mar. Ruas cruzadas pela foz de um rio a passar por encruzilhadas cruzadas por pedestres cotidianamente. Sujeito de solo que é, de terra, de chão, o andarilho, fatidicamente “ligado ao subsolo infinito entranhado na pele”, reconhece a fatal condição de *homo erectus*, a fatal condição de quem tem que aprender a se equilibrar sobre míseras duas pernas: [...] *em falso/ sempre estou*. Novamente, andar e escrever se entrecruzam. Quando crianças, nos pomos de pé e perseguimos o andar. E a gente aprende que é preciso andar para não cair. Lembremos que são míseras duas pernas sustentadas por míseros dois pés que sustentam o corpo, que sustentam o eu, que sustentam o mundo. Analogamente, a gente aprende a escrever l-i-n-e-a-r-m-e-n-t-e. Mas, o poeta falseia a linguagem, entorta linhas retas, tal qual o andarilho errante que se reconhece na fatal possibilidade da queda e na incontida possibilidade de se aventurar por ruas e vielas, entrando em beco e saindo em beco. Ora tá! Não é de estranhar. Por isso: *é tanta excomunhão/ é tanto zunido grito rodopio/ é tanto terço traça caliça que desce/ ressequida em meus ombros*. Nesta assonância de passos e pretensas quedas; neste rasgar de lirismos encruzilhados na Ba(h)ía de Todos os Santos e Não Santos, o andarilho é atravessado pela música estridente e renitente como o zunido de um motor na raiz do dente. O andarilho sente mortificações homeopáticas como se a caliça, os fragmentos da cal ressequida, pressagiasse um fado sem nenhuma metafísica.

Eu avisei que iríamos nos embrenhar pelas ruas do poema e sair batendo perna por ele, catando o que desce pra catar? Eu avisei que o ritmo seria como se entrássemos em beco e saíssemos em beco, vivenciando, em plena dissertação, um esquisito carnaval? Eu avisei que poderíamos fazer desvios vez por outra? Pois, bem. Se eu não disse, agora está dito. O poema que ora está a ser analisado é sobre derivas, sobre desvios de rotas. Essa é uma escrita que oferece momentos e sensações de estar perdido, mas, quando se faz necessário, a gente pega pelo braço e sacode dizendo “Ei, se perca não, *vambora*, que ‘camarão que dorme, a

onda leva”. E, assim, vamos levando, “na manha” e no jeito, ora canhestro, ora direito, seguindo no prazer de dissertar, interrompendo, por uma seção, a análise direta e linear do poema.

1.1 SOBRE A LÍRICA DE SANDRO ORNELLAS TER A VER COM O *FLÂNEUR*

Há um aspecto de LIRICAOS que foi mencionado, ainda no primeiro capítulo, acerca da especulação quanto à lírica de Sandro Ornellas constituir o que poderia ser chamado de uma “*flânerie* contemporânea”, ao passo que, prontamente, declarei ser precipitado sustentar tal assertiva. E precipitado seria não por ser incoerente, mas porque não cabia aprofundar este debate logo nas primeiras páginas, sob pena de restringir as abordagens de forma a sempre remeter a esta discussão. Agora, porém, esta questão pode ser desdobrada com maior cuidado e atenção, tendo em vista que o poema, ora analisado, provoca e convoca a este debate.

Começamos considerando que não foi desde início que compreendemos o quão precipitado seria sustentar a ideia de que a poesia de Sandro Ornellas se vinculava à prática da *flânerie* baudelairiana, tal qual uma ressignificação contemporânea da figura do *flâneur*. Em verdade, esta era uma ideia bastante afeiçoada que, por sinal, perdurou devido ao fato de nunca ter sido muito difícil enxergar o *flâneur* figurado em certos versos de Sandro, como é possível ler em poemas como, *poète maudit*⁵⁰ e *tudo e mais um pouco*⁵¹. No primeiro, a ressignificação do dandismo⁵² vem aliada à referência direta, feita ao poeta Charles Baudelaire, quando o sujeito poético assume a persona de “aquele outro Baudelaire do Rio Vermelho”, o que induz a identificar uma relevante proximidade entre a

⁵⁰ “praças iluminadas amadurecem/ meu desejo: ser aquele outro/ Baudelaire do Rio Vermelho/ cujo dandismo se traduz/ em idas a bares e clubes noturnos [...]”. Do livro “Simulações”: ORNELLAS, Sandro. **Simulações**. Prêmio Copene de Cultura e Arte para autores inéditos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado e COPENE Petroquímica do Nordeste S/A, 1998.

⁵¹ “a rigor não é nada disso/ são só desejos confundidos/ com cores cruces coitos/ interrompidos/ com corpo caído e tudo mais;/ antes fossem misturados/ a juvenilidades perfumes/ e outras parafernâlias/ de propriedades entorpecentes: passaporte (vencido)/ para Praias-Pasárgadas/ e Paraísos Artificiais/ com direito a mais desejos/ e devaneios distantes/ de alegorias platônicas”. *Idem, Ibidem*.

⁵² Termo utilizado para denominar um tipo social caracterizado pelo estilo de vida extravagante, hedonista e excêntrico, além das vestimentas requintadas, em contraste com a vida desregrada. Na verdade, a figura do *dândi* não possui origem certa e determinada, mas estima-se que seu surgimento se dá na sociedade burguesa europeia dos fins do XVIII, sendo passível de ser identificado na literatura e na cultura ao longo do século XIX. (CASTRO, 2010).

poesia de Sandro e a do poeta francês, embora, como diz no poema, o dandismo não passe de “idas a bares e clubes noturnos”. Já em “*tudo e mais um pouco*”, uma juvenília pulsante se mostra à maneira de um Rimbaud ou um Marllamè, apontando indícios de que sua poesia traz os resquícios de uma maldição poética hereditária e o inclui numa linha genealógica de reiterados poetas malditos⁵³. Com efeito, esta leitura, embasada por estas compreensões, perdurou até pouco tempo atrás (cerca de um ano), quando estaquei perante certas inquietações que me fizeram considerar a possibilidade da poesia de Sandro **não** ser, essencialmente, tão atrelada ou debitária de uma mera ressignificação contemporânea da flânerie baudelairiana.

O flâneur erige das ruas da Paris moderna, em meados do século XIX, para se tornar mais que um arquétipo de sujeito errante, errabundo, vagabundo – como designa o vocábulo em francês – para ser o homem das multidões (BENJAMIN, 1989). O flâneur é aquele que se esgueira pelas vielas e escapa do confronto direto com o tédio. A rua é sua morada e a multidão é o néctar sacro-profano a injetar-lhe ânimo e desejo de mais e mais errar. O flâneur é escorregadio e, no entanto, imanta para si toda sorte de práticas, socialmente, reprováveis: a poética dos jogos de azar, a liturgia da boêmia, a virulenta ternura da prostituição e o levitar baixo e vil, que apenas o vão e privilegiado uso de entorpecentes pode render. Daí que podemos entender a enorme presença do flâneur a se estender, ao longo do tempo, pela literatura e outras artes, pois, mais que uma persona e um arquétipo social, a flânerie constitui um modo de vida. Para tanto, basta conferir os fragmentos do poema de Baudelaire, *As Multidões*:

Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem a fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem.

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada. [...]

O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. [...]

⁵³ Aqui, a referência aos “poetas malditos” é feita, propositalmente, a fim de citar a famosa coletânea *Les Poetes Maudites*, organizada por Paul Verlaine, poeta francês, amante de Rimbaud e outras cositas más.

Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a esta sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que urge, ao desconhecido que passa. [...] (BAUDELAIRE, 1966, pp. 36-37).

Segundo Walter Benjamin, Baudelaire foi um dos que melhor retratou o homem das multidões, e por uma razão muito simples: conhecimento de causa, vivência na pele. A vida do poeta francês é atravessada por tudo isso que foi dito sobre o flâneur e mais um pouco. Um enredo biográfico que reúne altos e baixos, desde: orfandade de pai na infância; recebimento de herança – a qual foi quase que sumariamente torrada entre putas, camaradas e demais membros deste distinto sindicato da vagabundagem; prisão por má conduta e atentado à moral – devido a menos de meia dúzia de poemas que compunham sua obra prima *As Flores do Mal*; e mais alguns fatos e boatos que podemos consultar a qualquer instante, em qualquer lugar do mundo, por meio de um smartphone, tablet ou qualquer dispositivo destes que nos conduza a uma barra de pesquisa e nos leve a alguma enciclopédia virtual.

Considerando estes aspectos, é preciso dizer que o flâneur, deste modo, desde que se possa atestar seu surgimento, constitui um elemento de influência na cultura ocidental, em que pese compreendê-lo como uma figura que designa um modo de vida característico da sociedade burguesa europeia do século XIX, introjetado num momento de mudanças, efervescências culturais e desenvolvimentos socioeconômicos, mas que, todavia, ao longo dos anos, acaba por influenciar, também, os modos de ler, constituindo-se, assim, num signo que agrega diversos outros signos potentes e caros a esta operação de leitura da Modernidade, como a cidade, a sociedade de consumo e as massas, a literatura e a cultura, bem como as mudanças e ritmos estabelecidos pelo sistema econômico vigente da época.

É aí onde entra Sandro Ornellas e a hipótese de que sua poesia representaria, portanto, a designação de uma flânerie contemporânea. Embora, como já admitimos, tal hipótese tenha sido reconfigurada (para não dizer abandonada), vale salientar que suas contribuições para esta pesquisa permanecem. O principal elemento capaz de fazer pertinente estas compreensões é

a **cidade**. Levando em conta o que já foi dito sobre o flâneur e toda sua influência e presença nos modos de ler a literatura ocidental, sendo a poesia de Sandro impregnada pela cidade, seus ritmos e símbolos, não seria incoerente assimilar ao flâneur a voz que transita, se apresenta em primeira pessoa e conduz seus poemas.

No entanto, pondo em cotejo as peculiaridades de sua escrita e as implicações teóricas e terminológicas que a hipótese supracitada resulta, será possível constatar que ela não se sustentaria de maneira produtiva, de modo que a flânerie não vem a configurar um modo de vida, mas designar mais uma forma de subjetivação que, para nós, leitores e leitoras, serviria para compor, por exemplo, uma possibilidade metodológica de ler a **cidade** através da poesia de Sandro Ornellas, isto é, enxergar o flâneur enquanto potência significante, à medida que determinados poemas sugerem, sem, contudo, entendê-lo como protagonista na totalidade de sua escrita. Desta forma, convém sustentar a hipótese de que a lírica de Sandro Ornellas se expressa por uma escrita cuja prática se dá num âmbito ininterrupto das derivas da subjetividade, assumindo formas diversas de subjetivação em poemas como: *Rimbaud estava certo, à guisa de arte poética, o sol e por aí* (todos do *Simulações*, 1998); LARANJA, QUASE, PURAS HIPOCRISIAS, SERPENTÁRIO, SAGITÁRIO, ARTE DA SIMULAÇÃO, O DEMÔNIO DA INAPTIDÃO, ARTE DE ESCREVER (todos do *Trabalhos do Corpo*, 2007); *(arte do autorretrato)*, *(mito)*, *(clandestino)*, *(impressão do rosto)*, *(anonimato)*, *(geopolítica íntima)* (todos do *Formas de Cair*, 2011); *aula*, TEMPO PRESENTE V (estes, poemas encontrados no blogue); além diversos outros que poderiam ser citados⁵⁴.

Numa destas derivas, isto é, desvios, o flâneur, decerto, se mostrou e, depois, seguiu seu (des)caminho.

1.2 SOBRE DERIVAS (II)

Deito o olhar sobre o poema DERIVAS, novamente, para testar as provocações supracitadas e as que vigoram, a seguir. Renovo as energias de minha leitura destrambelhada a fim de flagrar aspectos deixados de lado – todos os que

⁵⁴ Sobre os títulos desses poemas citados, eles estão, aqui, grafados tal qual aparecem figurados em suas respectivas fontes.

gostaria de falar e aqueles que sei que não conseguirei dar o ar da graça aos olhos criteriosos que leem estas linhas. Bem vemos que três versos ficaram em suspenso e não foram analisados no primeiro momento:

mercúrio dos sonhos sombrios

hermes dos aferrolhados fados

exu das visões mais venéreas (ORNELLAS, 2007, p. 22)

O poeta se traveste das três divindades, todos, senhores de caminhos e da comunicação. Mercúrio, da cultura romana, “deus dos volúveis, patrono da cidade”, tal qual descreve Marco Pólo, personagem do misterioso e instigante *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino; Hermes, da cultura grega, “patrono dos mercadores honestos, dos ladrões, dos que cruzam e recruzam fronteiras, dos fronteiriços, [...] trapaceiro de nascença e de múltiplas rodadas [...] pastor dos banhos de mercúrio, dos bamburros de cianureto e dos rebanhos das ações escusas. Herméticas [...]”, tal qual vem aclamado por Waly Salomão, no poema *Grampo/Radar, Radares/Leilão, Dos Celulares/Sivam*; e Exu, de África, “[...] senhor dos/ caminhos da libertação do teu povo/ sabes daqueles que empunharam/ teus ferros em brasa/ contra a injustiça e a opressão [...]”, tal qual vem retratado e oferecido nos versos libertários de Abdias do Nascimento, em *Padê de Exu Libertador*. O poeta de DERIVAS imanta para si a potência de cada uma dessas divindades, conforme a necessidade que o ofício de se lançar nos caminhos lhe requisita. Mercúrio vem conclamado enquanto condutor dos sonhos, talvez, uma referência à passagem em que o poeta latino Ovídio, no famoso poema *Metamorfoses*, descreve a maneira como o referido deus conduz os sonhos a Morfeu⁵⁵. Hermes, por sua vez, vem expresso por uma das suas características mais curiosas que é a ambiguidade, quando o poeta, ao atribuir-lhe os “aferrolhados fados”, deixa em aberto, a princípio, a dupla significação de “fado”, acerca da qual é possível fazer relação tanto ao “destino” quanto ao estilo musical de origem, provavelmente, portuguesa. Esta interpretação nos rende compreendê-lo enquanto este senhor detentor dos segredos dos destinos e, portanto, sabedor das linguagens cifradas com distinta astúcia musical. Por fim, Exu, presença primordial do cotidiano dos seres, senhor da ambivalência, sendo masculino e feminino, bem e

⁵⁵ OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora Madras, 2003.

mal, tudo ao mesmo tempo do agora, concede as mais venéreas visões ao poeta que, por sua vez, por entre esquinas e encruzilhadas, há de deixar o *ebó* da escrita como saudação a Exu.

Ao se deixar assimilar por estas divindades, o poeta manifesta a fatalidade de quem se aventura no cotidiano da cidade. A **cidade** é o signo gregário dos amonoados de símbolos, memórias, gentes, afetos, subjetividades, medos, caminhos e seus ventos, esquinas e seus adventos, vidas ordinárias, vidas normais, vidas miseráveis, vidas metonímicas dos jogos de azar. Uma estrada reta é um símbolo monótono, constituído de uma seguridade entediante. Uma cidade, por sua vez, é constituída de caminhos múltiplos e plurais, é repleta de signos, abarrotada de sinais – uma cidade é feita de derivas.

1.3 SOBRE DERIVAS (III)

A lírica de Sandro Ornellas denota uma solidão quase redundante, simplesmente porque o corpo é um palco incompartilhável. O eu que fala em seus poemas é quase uma exigência da língua, isto é, trata-se de um eu inevitável, como se a vida e a língua se confundissem numa desinência fatídica e fatal: *escrevo vazio, em vão, a seco/ no vácuo do saco de pão*. O tema da *vaziez* aparece em outros poemas de Sandro, como A PLENITUDE O VAZIO A VIDA, ANACORESE e FRAGMENTOS DE DIÁRIO (ORNELLAS, 2007), em todos eles, sentimos um assomar de angústia, agonia e desencanto, porém, todos estes sentimentos são sem par e quaisquer outros que pudéssemos atribuir, ao fim e ao cabo, darão lugar ao tema que já lhes foi descrito: a *vaziez*; eis que o **vazio** se converte em sentimento e situação. Sandro Ornellas não desatreia escrita de prática diária. Não me parece que escrever lhe seja uma atividade específica ou exclusiva para pintá-lo como poeta. Para si, escrever é uma atividade diária, por vezes, vital. A escrita lhe constitui um componente curricular da vida. Daí a *vaziez* que se torna vida. A escrita de quem escreve com a vida vai da plenitude ao vazio. Poemas não lhe são como filhos, crias, criaturas, mas pedaços, episódios, fascículos, provas de crime que ali são deixadas. Não tem isso de “hoje amanheci poeta, amanhã não sei”.

Entre um poema e outro subsiste um hiato de vaziez: *escrita/ e pão de carcomidos traçados/ e ultrapasso os percalços/ e persigo o encaço do que ontem/ era cinemascopo a céu aberto*. Pão e escrita. A natureza destes signos provoca e reforça a motivação em referir-nos à escrita como “atividade”. A poesia de Sandro traz um discurso que se opõe a uma escrita que almeja a um autêntico exercício beletrista, laureado de bilaquismos⁵⁶ e outros ismos mais. Ser poeta não lhe é profissão. Escrever lhe é atividade, ação. Ser ou estar poeta? Não. Devir poeta lhe é **subjetivação**, o que lhe aproxima muito mais da escrita em si, que de um tipo social digno da condecoração de “o poeta”. Esta escrita adquire vida astral. A cidade é sua fonte de energia primordial: *um quasar de amanhecer sideral/ um suave pulsar em minha mão maquinante*. Tal qual um *quasar*, que tudo o que suga transforma em energia; tal qual um *pulsar*, cujo nome é justamente o resultado de seu intenso movimento. Esta escrita se pretende presente dia a dia, a sugar linguagens e converter em energia; esta escrita chama a atenção para o poder de criação contido em cada dia que amanhece, em cada novo anoitecer. O corpo se deixa acoplar pelos corpos siderais e, simplesmente, escrever também é amanhecer: *uma escrita a polir um estilo de viver/ a domar as formas de escrever/ do corpo [...]*. Este corpo escreve a cidade; esta escrita decanta o passo a passo de viver; se os pés sustentam o mundo, a vida subsiste na mão que maquina a escrita e detém sua instrução. O corpo é alvejado pelo verde de um semáforo literal e: *volta a percorrer sinais/ que as ruas lhe abrem aos frágeis sentidos/ – sentidos de sobrevivente*. Esta escrita é vencida, cotidianamente, por si mesma e, a cada hiato de vaziez, reconhece sua sobrevida. Escrever é uma arte, assim como sobreviver. Diariamente, cada qual desenha o cotidiano do modo que mais lhe apraz; cada qual escolhe as ruas pelas quais embocar; a cidade é um potencial de derivas; a lírica de Sandro Ornellas emana e imanta energia; por fim, para tanto, fica um ensinamento oferecido de bom grado: quando não conseguirmos ver uma luz basta lembrar das estrelas, durante o dia não podemos enxergá-las, mas sabemos que elas estão lá.

2 LIRICAOS E A CIDADE

⁵⁶ Referência ao poema ANIMALIDADES, de Sandro.

Tudo gira em torno da cidade. Na cidade, tudo em torno, gira. A cidade carrega memórias, símbolos, vidas, histórias, economia, cultura, sobrevivências. Uma cidade carrega sensação de pertencimento, mas isto não é atributo da cidade, senão do sujeito na cidade. Não obstante, uma cidade pode ser pertencida do aconchego de alguém. Mas a cidade tem suas brutalidades e sabe expulsar quando quer – ela cria seus habitantes, seus estrangeiros e seus próprios forasteiros. Um viajante nunca sai de uma cidade, senão para outra cidade, ou como relata Marco Pólo, de *As Cidades Invisíveis*, “o homem que cavalga longamente por desertos selváticos sente o desejo de uma cidade”. Uma cidade é o resultado da cidade de muitas gentes, de muitas cabeças que criam, de muitos corpos que fazem uso diário de suas dependências e potencialidades. Tamanho, dimensões, espaço, noções e *non senses* são medidas quocientes da cidade individual de cada um, somada à cidade de todo mundo, cujo dividendo é a cidade de ninguém. A equação parece esdrúxula, porém, quais não são, se há tantas cidades individuais e coletivas, fruto de um diversificado imaginário? A cidade é um livro de ponto, de registro d-i-á-r-i-o, ou como bem delinea Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 23):

ela é inscrita enquanto texto, lugar sígnico do mundo dos discursos, do material e do político. Textos que falam a cidade, ou onde ela fala, com sua capacidade da fabulação que embaralha a tendência racionalizadora, geometrizante, dos poderes que, com os desejos, os sonhos, as experiências e as vivências dos homens, a querem ordenar e controlar.

A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão, “a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história”. O seu livro de registro preenche-se do que ela produz e contém: documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura... que fixam a sua memória. Cidade e escrita, indissolivelmente ligadas, impulsionam-se pela necessidade de memorização, medida e gestão do trabalho coletivo.

No calor destas reflexões, dedico esta seção a trazer um pouco mais da **cidade** lida a partir da lírica de Sandro Ornellas. A cidade está presente em sua escrita desde o *Simulações*, no qual a vemos figurada, mais explicitamente, na 4ª parte do livro, com o subtítulo “desejos metropolitanos”. Já em *Trabalhos do Corpo*, os riscos, traços e dobras da cidade aparecem atravessados, pulverizados como

tinta de pichação, compondo, inclusive, o trabalho gráfico do livro cuja capa e ilustrações alternam entre têmperas cinza-rubro, preta-fumaça, branca-caliça e outros matizes, enfim, conduzindo o olhar leitor através da experimentação de corpo, urbanidade e poesia. Por fim, em *Formas de Cair*, Sandro dedica, novamente, uma parte específica do livro à cidade. Neste, a parte dois vem intitulada como *Urbi et Orbi*, do latim, “à cidade e ao mundo”. A expressão latina refere-se à maneira como as autoridades no Império Romano iniciavam as proclamações oficiais, no caso, direcionando-se “à cidade [de Roma]” e “ao mundo”. Em se tratando da poesia de Sandro, a expressão sugere que a voz poética se imposta e se anuncia para ler a cidade e, nesta operação, nem inscrevendo nem circunscrevendo, mas escrevendo ao mundo, de modo a lançar mão de sua escrita sob e sobre o signo da cidade numa cumplicidade com o mundo, como se a escrita fosse o crime cuja mão praticante-maquinate tem por comparsas a cidade e o mundo.

Dito isto, compete tecer alguns comentários sobre o *Formas de Cair*, visto que, até então, nenhum de seus poemas foi, de alguma forma, apresentado, de modo que, agora, enseja-se uma ótima oportunidade de operar algumas breves leituras. Neste livro, circulam certas questões e temáticas que, admitidas as devidas particularidades, são trazidas nos dois anteriores. Os temas literários, as questões filosóficas, as performances do corpo, as simbologias e memórias da cidade, dentre outros aspectos não menos importantes, quedam-se nos poemas de *Formas de Cair*, revelando minúcias peculiares de uma escrita cuidadosa que sabe e soube saborear as filigranas dos fazeres e afazeres poéticos. Um detalhe bastante curioso que chama a atenção, é como o autor assina o livro: *Sandro So*. Diferente dos anteriores, este, vem assinado de maneira, talvez, performática. Fato é que, este constitui um aspecto que não aparenta ser de natureza trivial. Oferecendo uma possível interpretação, fundamentada no conteúdo do livro, vamos considerar que o nome completo do autor é *Sando Santos Ornellas*, de modo que as iniciais de seus sobrenomes resultam no monossílabo “So”, o que gera uma ambiguidade e uma ambivalência no sentido de chamar a atenção para: primeiro, o fato desta voz lírica, só, consciente de si, revelar uma maturidade de vivências, um certo acúmulo de marcas próprias de um corpo que tem histórias e versos pra contar; segundo, o ato de suprimir os sobrenomes resulta num parricídio e matricídio simbólicos, o que sugere, provavelmente, tanto a negação a uma possível afiliação literária/poética –

“à esmo à pé à deriva/ sem esquiva sem penumbra/ sozinho sem turma/ cujo próprio nome/ entorna a tina vazia/ só a voz/ é que ressoa atroz [...]” (ORNELLAS, 2011, pp. 21-22) – quanto, reivindica uma autonomia e não apenas se reconhece “So”, no mundo, visto que, mais do que nunca, mais do que sempre, a certa altura da vida, há o desvelo de um sujeito poético cuja voz lírica se expressa, presente, presentemente, cotidianamente, mostrando, desde suas filigranas e fiapos, que vai aonde quer, quando quer, disposta pelo corpo – dispositivo de sentidos a postos e antenados aos caminhos –, ou como diz o fragmento do poema (*clandestino*):

repito meu destino assim
em mim sem fim
forço fronteiras
não me detenho
não confio nem sou confiável
de mim desconfio de mim me desvio
cruzar fronteiras é meu ofício
minha dupla vida única
minha única dupla morte
e toda vida toda morte todo ofício
é trabalho do corpo
indeciso à difícil
superfície da pele
com a qual recuso ao dia e à noite
qualquer proteção do convívio
com os bons os maus e
com a tempestade (ORNELLAS, 2011, pp. 15-16)

Assim sendo, se faltava algum poema do *Formas de Cair*, não falta mais⁵⁷. Portanto, “à cidade e ao mundo”, segue mais um pouco de LIRICAOS e a cidade.

⁵⁷ Aproveito para lembrar algo sobre os poemas que foram e que vão aqui apresentados. Ora, eles aparecem na íntegra, ora, conforme a ocasião, aparecem aos fragmentos, de modo que jamais ficou acordado que buscaríamos “esgotar” as possibilidades de leitura. Cada poema serviu e serve para dialogar com a discussão estabelecida ou, por que não, ilustrar determinados aspectos. Isto parece óbvio, mas não é e, ainda que fosse, ainda que seja, faço questão de registrar que, muito embora não

2.1 CARTEIRA DE IDENTIDADE

2. (*carteira de identidade*)

esta cidade não me salva
nasci fora de suas fronteiras
pai e mãe são meu medo
dupla a derrota
tatuada em meu corpo
como cicatriz da história

esta cidade não me basta
sou bastardo em sua memória
tenho um não-lugar além
sou estranho a toda estória
irreduzível ao que se exprime
em seu fado em suas horas

esta cidade arde a aurora
que carrego entre as pernas –
meu pau de pé –
uma origem tão cinzenta
quanto um amor tangente
ao ódio – amor angelicais

esta cidade não me acalma
sua língua trava minha boca
sua luz queima meus olhos
mas salto seus muros
com o roteiro de desencontros

que define meu destino (ORNELLAS, 2011, pp. 34-35)

Nunca vi quem ficasse bonito na foto da carteira de identidade. Não bastassem os instantes de tortura, em que o sujeito se esforça para não piscar ou rir, ainda por cima, o desgraçado do retrato sai feio como a porra⁵⁸. E ainda tem mais! O sujeito tem que carregar nos bolsos uma carteira de identidade durante anos e, inúmeras vezes, é forçado a se apresentar com um documento que, com o passar do tempo, não o identifica mais (talvez nunca o tenha identificado). O sujeito na sociedade é um número, um registro geral, uma foto 3x4, um arquivo social que passa anos numa gaveta até ir parar na gaveta final.

O sujeito poético de *carteira de identidade* fala com pessimismo e desencanto, mas faz disto uma potência transgressora: não se trancafia nem no pessimismo de Augusto dos Anjos nem no desencanto de Manuel Bandeira. Ainda assim, algo em comum parece atravessá-los. De forma análoga e enviesada, o **destino** aparece em suas escritas com a obstinação de quem persegue o que tanto o perseguiu. Seja no que sofre “desde a epigênese da infância/ a influência má dos signos do zodíaco”⁵⁹, seja naquele que pede perdão por ser “poeta menor”⁶⁰ e que sente “um desejo infinito e vão” de possuir o que lhe possui⁶¹, ou ainda, no poeta afeito a “derivadas”⁶², o destino lhes aparece como uma força plural, propulsora de sentido e impregnada de presença fatal e irretorquível. A morte, a vida, a cidade, a escrita, o desejo, o amor, a terra, a colônia, enfim, o destino está em tudo, pois sempre se está chegando a algum lugar e quando chega pode ser hora de partir; pois sempre se persegue algo, ainda que não se saiba o que ou quem.

O poema *carteira de identidade* traz a assinatura, número de registro e retrato de um exímio atravessador de fronteiras. Como sujeito de solo, caminhador e operador de derivadas, ele está sempre em trânsito. A cidade, que poderia lhe parecer ponto de desembarque, terra firme, não lhe oferece pouso estável, não garante guarida de pertencimento. O fato biográfico do autor, natural de Brasília, em migrar para a capital da Bahia, não dá conta de definir a sensação que lhe atravessa. A

⁵⁸ Linguisticamente falando, o vocábulo “porra” está aí inserido como um intensificador.

⁵⁹ Referência ao poema “Psicologia de um Vencido”, de Augusto dos Anjos.

⁶⁰ Referência ao poema “Autorretrato”, de Manuel Bandeira.

⁶¹ Referência ao poema “Antologia”, de Manuel Bandeira.

⁶² Referência ao poema “Derivas”, de Sandro Ornellas, analisado na seção anterior.

cidade do **Salvador** não lhe salva em nada, não lhe rende da vida a ser vivida, posto carregar (aonde for, onde chegar) a “dupla derrota” concebida por papai e por mamãe: primeiro, no corpo, no traço genético, no fenótipo, no rosto encarcerado pelas cadeias de DNA; segundo, no nome, no documento de bolso, no registro geral. A primeira estrofe do poema já justificaria a coerência do título. Mas ainda tem mais. A tal desta cidade não lhe é o bastante, não basta ao **bastardo** cuja sensação de estrangeiro da memória lhe é constante: *sou bastardo em sua memória/ tenho um não-lugar além/ sou estranho a toda estória*. Sua relação com o espaço é a de um “não-lugar” alhures. Ainda que inscreva seus passos, que traga sua história e peleje por escrever seu enredo na atualidade deste espaço, por ser bastardo, o sujeito estrangeiro e que, como tal se sente, terá sempre uma identidade fictícia, postiça, situacional. E não tem, essencialmente, nada de mal ou bom nisto. Apenas, trata-se da lógica impressa pela relação dos “não-lugares” que a cidade oferece. É mais ou menos como Marc Augè (1994, p. 83) aponta: “o espaço do não-lugar não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança”. Assim sendo, o sujeito poético em questão reconhece-se, mais uma vez, neste “fado” de estar sempre alhures, seja em qual for o lugar e capítulo de toda e qualquer estória.

A terceira estrofe do poema satiriza e ressignifica o amor retratado no famoso soneto de Camões, “Amor é um fogo que arde sem se ver”, e na passagem bíblica de Coríntios 13, “Ainda que eu falasse a língua dos homens e falasse a língua dos anjos, sem amor, eu nada seria”. Em *carteira de identidade*, a imagem do “pau de pé” corresponde ao amanhecer. O falo anuncia a manhã, mas não necessariamente para o amar. A cidade alvorece e arde sem que se veja. Sua têmpera cinzenta descreve o dia que virá. Para estes dias, a fronteira entre amor e ódio se delinea movediça e a língua dos homens impregna a língua dos anjos; o amor lambe as tangentes do ódio. Para todos os efeitos, o soneto de Camões já questionava quanto a este entrelace, sendo assim, o amor não tem nada de tão absoluto, afinal, “se tão contrário a si é o mesmo Amor”? Amor angelicais: o “pau de pé” desperta o homem, como desperta a cidade em sua natureza de pleno caos.

A “cidade de paralelepípedos” trava a boca, trava a língua do sujeito. Cidade sem jeito e de palavras trava-línguas. Línguas soteropolitanas: *esta cidade não me acalma/ sua língua trava minha boca*. Tamanho desencanto, tamanho pessimismo não desalenta o destino do sujeito que se põe a atravessar. A luz que queima os

olhos do poeta não impede de enxergar. A cegueira na luz ativa os sentidos para devorar e perseguir os horizontes conquistados passo a passo na superfície. Os muros podem até limitar uma cidade, mas a cidade é que faz seus muros.

A experiência de ler a cidade a partir da poesia de Sandro Ornellas faz conectar cidades no tempo e no espaço. O exímio atravessador de fronteiras não só as atravessa como as desloca no espaço-tempo. Logo, estas duas grandezas perdem suas dimensões limitadas. A carteira de identidade prossegue em seus bolsos, mas, ora, que documento poderia definir o poeta? Que documento identifica alguém? A carteira de identidade prossegue em seus bolsos – carrega a pesada herança dos pais – carrega as marcas de atravessamentos – o poeta rabisca a carteira de identidade como um pichador desenha a cidade. *Urbi et orbi – Ut pictura poesis.*

Com vossa licença, assim me retiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, FAREWELL OU, SIMPLEMENTE, NOTAS CONCLUSIVAS

I

Tudo isso aqui teve início no *Sorvedouro do Caos*. Primeiro, era uma branca vastidão – imensa e inexorável – a sugerir um desespero e um desamparo, um desespero e um desamparo, um desmantelo... Quantas não foram as ideias que, bastando teclar a primeira letra, sucumbiram perante a ação voraz e aterradora do *backspace*? O raio de alcance da voragem do *Sorvedouro do Caos* alcança proporções inimagináveis e, para quem não sabe nadar, tampouco voar, tem de ir pelejando para, a duras penas, aprender a se afogar e a aprender a cair. Por isto, as linhas que aí se foram, estão marcadas, ora, por regurgitações de um naufrago, ora, por fissuras, rajas de sangue, trilhas e marcas deixadas na terra pelas tentativas de voo seguidas de inevitáveis quedas. Contudo, eis que a escrita acontece e todo o esforço e empenho resulta numa proposta textual, minimamente, coerente e fundamentada. E então, depois de tudo, depois de fugir a todos os clichês, depois de emendar discursos dos outros, reunir reflexões, remendar críticas e teorias com uma argúcia quase pirotécnica, tal qual fosse um “looping”, um embrulho no estômago traduz a mesma sensação de quando tudo começou: solidão, vastidão e vazio.

Todavia, se me for concedido o direito a mais uma declaração, a derradeira, que seja. Penso que LIRICAOS: a poesia de Sandro Ornellas, além de informar, articular debates importantes sobre lírica, caos, cultura, contemporaneidade e demais eixos temáticos abordados, deixa uma mensagem que é mais que um simples jargão: CARPE DIEM. Sim. Aproveitar o dia, porque, do contrário, querendo ou não, ele se aproveitará de quem quer que seja, portanto, havemos de aproveitar o dia, encarando-o após os cinco minutinhos a mais na soneca matinal, lavando o rosto para, dali confrontar o reflexo do espelho, sem inquirir o lastro de sua verossimilhança, pois, tempo é coisa que ninguém tem. O que há é um presente que é concedido diariamente, sem floreios, sem metafísica e sem futuro:

FIZ DE MIM O QUE PUDE: ESTE

HOMEM DE QUARENTA ANOS,
 DE OLHO NUM TEMPO SEM FUTURO,
 QUE IRROMPE REPENTINO EM MINHA PELE
 COMO UM ABSCESSO, A AVISAR
 QUE TODA VIDA UM DIA ENTRA
 EM RECESSO E NOSSO LINDO SORRISO
 DESCE DURO PELA GARGANTA
 COMO UM GOLE DE AGUARDENTE. (Sandro Ornellas – NO
 FUTURE)⁶³

II

O trabalho que aqui foi realizado, buscou alcançar algumas metas básicas e é preciso pesar os resultados desta empreitada. Ao apresentar LIRICAOS como um conceito operador, as questões tangentes a **lírca** e **caos** puderam ser estudadas de maneira conciliada e indissociada, o que pôde organizar os direcionamentos seguintes, levando em conta as limitações impostas pelo recorte da pesquisa e o formato da proposta. Isto rendeu aspectos positivos no que diz respeito ao fato de termos tentado oferecer uma boa diversidade de leituras de poemas, publicados ao longo dos três livros de poesia de Sandro, sem falar nas oportunidades de incluir, nas epígrafes de subseções, por exemplo, fragmentos de poemas publicados em seu blogue. Entretanto, é justo admitir que, o fato de LIRICAOS incluir em seu espectro conceitual aspectos que remontam desde momentos anteriores à realização da pesquisa vigente, até o somatório das compreensões mais recentes, contribuiu para que algumas reflexões e análises não avançassem tanto e acabassem por ficar na zona de explanações panorâmicas, o que não prejudica no aproveitamento das abordagens, mas revela fragilidades que requisitam mais atenção em estudos futuros.

Não obstante, esta amplitude temática provocou o surgimento de estratégias metodológicas e permitiu que a pesquisa se arvorasse por regiões teóricas mais densas. Uma importante conquista foi identificar o **corpo** na poesia de Sandro Ornellas como um **dispositivo**, no sentido de que ele opera como um conjunto de

⁶³ Disponível em: <http://sandroornellasblogue.wordpress.com>.

estratégias que reúnem discursos de saber e poder, os quais se apresentam articulados a uma expressão lírica cuidadosa e arguta, o que não é exclusividade da lírica de Sandro Ornellas, mas designa um traço próprio, comparável, a um encadeamento genético. Por estas razões, o estudo do **corpo** não se deu de modo a estabelecer uma mera relação de analogias, posto entender que não se trata dele ser análogo à lírica de Sandro, mas sim, parte constituinte de sua escrita, tal qual é dito em MUNDANEIDADE – *e que o poema continue metonímia da pele*.

O planejamento deste trabalho pretendia estudar a **cidade** na lírica de Sandro Ornellas de maneira, por assim dizer, isolada, específica ou seccionada, como se ela não passasse de um elemento retratado/mimetizado por sua escrita. Porém, temos nisto aí, outra importante conquista que foi adotar a estratégia de trazê-la indissociada da escrita, por isto, o 3º capítulo, “Uma escrita a polir um estilo de viver”, vem fundamentado, basicamente, pelos debates de questões acerca das derivas do espaço urbano imbricadas aos processos de subjetivação expressos e impressos na escrita, entendidos numa relação de vias de mão dupla, encruzilhadas, esquinas, bifurcações e assim foi. Ademais, levemos em conta que, além destas, questões adjacentes foram debatidas de modo a compor este estudo, oferecendo, senão uma boa visibilidade, ao menos, um conjunto de abordagens que contaram com a atenção a coerência resultantes da proximidade de alguns anos com a poesia de Sandro Ornellas.

III

Talvez a opressão do tempo me tenha causado tanta desolação, tanta coisa adjacente, cruel, trivial, que para escrever sobre esta lírica eu não tenha sabido lidar, suficientemente, com as dimensões do medo. Todavia, sinto-me firme e resoluto, porque falar deste jeito foi a melhor maneira que encontrei para lhes apresentar a poesia de Sandro Ornellas. Quem escreve crítica e teoricamente sobre a escrita de outrem tem de emprestar a própria voz e deixa-la a serviço da voz do poeta, do autor estudado, do sujeito. Sei que posso não falar por Sandro, mas quando falo de sua escrita é a sua voz que ali fala por mim:

NO MUNDO

Falo de um pequeno canto no fim
do mundo.

Só um pequeno canto no fim
de tudo.

Falo como estão as coisas todas.

Se desfeitas, rotas, trôpegas,
neste tempo de calças sujas.

Como estão as coisas aqui, neste país
de mãos imundas,
aos 17 de outubro de 2011.

Como aqui se costuma ver o mundo
e sua própria face.

Um mundo que nunca acaba e onde
parece possível
rir de tudo sem muito esforço.

São tempos de mudança,
em que a balança dança na mesa
como um barco à deriva
no oceano insano da cabeça.

São tempos de guerrilha
com o ar que se respira.

Inalar o que já se é: ilha.

Pedaço de terra
cercado de guerra por todos os lados.

Daqui, deste canto escuro,
a vida é atroz
e tem fome, pranto, dor,
um sonho

que ainda perdura
sonhado nos furos dos panos,
ruídos de um som que não escuto.

Falo do dia que trará consigo
um acidente.

Dias que correm como outdoors
diante dos olhos,
tamanha a desfaçatez.

Dias que morrem assassinados
como pedestres,

neste pequeno canto no fim da rua. (ORNELLAS, 2011)⁶⁴

⁶⁴ Disponível em: <https://sandroornellasblogue.wordpress.com/2011/10/18/no-mundo/>. Acesso em 19 de julho de 2018.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Círculo do livro, 1945.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 35. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.
- ANJOS, Augusto dos. **Eu**. 38ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da modernidade**. Campinas: Papirus, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poema em prosa**. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Obras Escolhidas I**, 3º ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v. 3).
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. v. 1. 418 p.
- BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Apresentação e notas Ivan Teixeira. 2. Ed – São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.

CASTRO, Fausto Calaça Galvão de. **Dandismo e cuidado de si: ensaios de subjetivação em Balzac**. Tese – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura, 2010. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6934/6/2010_FaustoCalacaGalvaoCastro.pdf. Acesso em 01 de julho de 2018.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano. Artes de fazer**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 1994,

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **O Anti- Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Assírio & Alvim: Lisboa, Portugal, 1972.

DELEUZE, G. **Nietzsche a e filosofia**. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. “O que é um dispositivo?” In: **O mistério de Ariana**. Lisboa: Veja, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo : Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995b (col. Debates).

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Por uma genealogia do poder; organização e tradução de Roberto Machado. 13a ed. Rio de Janeiro: graal., 1998.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 24.ed. São Paulo: Edições Graal, 2007a.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Lúcia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1994.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAN, Byung Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética (vol. I-IV)**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HELDER, Herberto. **Ou o poema contínuo**. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1191.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, Ática, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MAIAKÓVSKI, V. **Poemas**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos de Gregório de Matos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Sel. e org. de José Miguel Wisnik.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora Record, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra: Um Livro para Todos e para Ninguém**. São Paulo: Editora Escala, 2006a.

ORNELLAS, Sandro. **Simulações**. Prêmio Copene de Cultura e Arte para autores inéditos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado e COPENE Petroquímica do Nordeste S/A, 1998.

ORNELLAS, Sandro. **Trabalhos do Corpo e outros poemas físicos**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2007.

ORNELLAS, Sandro. **Formas de Cair**. Rio de Janeiro, Letra Capital, 2011.

ORNELLAS, Sandro. **Linhas escritas, corpos sujeitos: processos de subjetivação nas literaturas da língua portuguesa**. São Paulo: LiberArs, 2015.

ORNELLAS, Sandro. **HIEROGRAFIAS**. Disponível em: <http://sandroornellasblogue.wordpress.com>. Acesso em 12 de junho de 2018.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora Madras, 2003.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. (Organização de Richard Zenith). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros Eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PIVA, Roberto. **Paranoia**. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. São Paulo:

Instituto Moreira Salles e Jaracandá, 2000.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, Ltda., 1989.

PLATÃO. **A República**. 7. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa**. organização e tradução de Ivo Barroso, Editora Topbooks, Rio de Janeiro, 1994.

RIMBAUD, Arthur. **Uma Temporada no Inferno**. (trad. Paulo Hecker Filho). Porto Alegre: L&PM, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Teoria dos Gêneros. In: **O teatro épico**. São Paulo, Perspectiva, 1985.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total / Waly Salomão**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. **Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano**. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3229/2493>>. Acesso em 18 de junho de 2018.

SANTIAGO, Silviano (Supervisão). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SENA, Pedro. SUBJETO CORPO MÚLTIPLO: lírica e subjetividade em Sandro Ornellas. In: _____ **O escritor e seus múltiplos (ensaios)**. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18180>. Acesso em 18 de junho de 2018.

SOUZA, Livia Maria Natália de. **Os blogues como cena bioficcional na formação da literatura baiana contemporânea**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2011v7n2p113>. Acesso em 28 de junho de 2018.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VERLAINE, Paul, **Les poètes maudits**, disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72580r> - fac-simile da edição Léon Vannier Paris, 1888. Acesso em 17 de junho de 2018.