



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

MARCELA RODRIGUES SOARES

**ALEGORIAS CONTEMPORÂNEAS: IMAGENS DO
PENSAMENTO NAS LÍRICAS DE MAYRANT GALLO E
GONÇALO M. TAVARES**

Salvador

2018



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

MARCELA RODRIGUES SOARES

**ALEGORIAS CONTEMPORÂNEAS: IMAGENS DO
PENSAMENTO NAS LÍRICAS DE MAYRANT GALLO E
GONÇALO M. TAVARES**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Literatura e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, para fins de defesa de título. Orientador: Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas.

Salvador

2018

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (Doutorado) da
Universidade Federal da Bahia, avaliada por:

Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas (UFBA)
Orientador

Prof.^a Dr.^a Cássia Dolores Costa Lopes (UFBA)
Membro Titular

Prof. Dr. Antônio Marcos Pereira (UFBA)
Membro Titular

Prof.^a Dr.^a Alana de Oliveira Freitas El Fahl (UEFS)
Membro Titular

Prof.^a Dr.^a Maria Elvira Brito Campos (UFPI)
Membro Titular

Prof. Dr. Márcio Coelho Muniz (UFBA)
Membro Suplente

Prof.^a Dr.^a Flávia Aninger (UEFS)
Membro Suplente

Em 06/04/2018.

Salvador

2018

*À minha avó, Maria “Bela” Rodrigues, dona
Belinha, que não sabe ler nem escrever, mas é
doutora no que ensina.*

AGRADECIMENTOS

Mais que uma seção deste trabalho, esse é o espaço para lembrar que a vontade e a determinação de elaborar uma tese não são suficientes se não encontrarmos quem esteja conosco nessa caminhada. Por isso, mais do que cumprimento de protocolo, esses agradecimentos são o reconhecimento do pedacinho de cada um que esteve comigo nessa caminhada.

A Deus sempre, e a Santo Expedito, pela “força, coragem e serenidade” necessárias;

A Sandro Ornellas, mais do que orientador, o ponto de equilíbrio nos momentos em que me sentia sem norte, pela paciência, e pelos ensinamentos;

Ao Programa de Pós-Graduação da UFBA, em especial aos seus funcionários pela atenção com que lidavam com nossas dúvidas;

Às professoras doutoras Alana de Oliveira Freitas El Fahl e Cássia Dolores Costa Lopes pelas contribuições no exame de qualificação;

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia, *campus* Feira de Santana, pelo período de afastamento;

À minha mãe, fortaleza, amor e carinhos imprescindíveis, além das massagens nos momentos de maior tensão;

Aos meus irmãos, Denison, Daniela (que sempre tem participação ativa na obtenção dos meus diplomas, digitando textos, revisando, conferindo as referências) e João, por serem esteio e por me fazerem sorrir sem sentir;

Ao meu esposo, Rodrigo, pelo amor, compreensão e apoio, e à sua família (Graça, Mário, Thaty e Caio) por também serem minha família, e estarem comigo nessa empreitada e nas “resenhas”, as ruins e as boas;

Ao meu pai, pelo orgulho e entusiasmo nas minhas pequenas conquistas, e à Marisete;

Aos colegas do IFBA que se tornaram mais do que colegas de trabalho, por serem incríveis, e transformarem o ar denso em sempiterna primavera: as minhas “meninas” (Dani, Paty, Martinha e Alê), Raigenis e os “do IFBA para a vida” (Celo, Dai e Dan);

Aos “Amigos das Letras” (Alana, Ana Rita, Antonilma, Cezar, Fabíola, Flavinha), irmãos que a profissão me deu, mestres que se transformaram em amigos, pelo carinho e pela torcida. Com vocês entendi que a aprendizagem é realmente atravessada pelo afeto, e que a amizade é a forma mais fina de amor;

À Fabíola, amiga-dinda-irmã, com quem dividia a angústia da escrita, ela no doutorado em Educação, eu, em Literatura. Obrigada por me proporcionar leveza! Até parece

que Ítalo Calvino te conheceu para escrever essa proposta, “leveza”, porque você me ensina com muito carinho a ter resistência e a olhar tudo sob outro ângulo;

Às “amigas do core” (Paty e Pity), por serem fontes fundamentais de amor e de ocitocina;

Às minhas terapeutas do corpo (todas) e da mente (Danielle Portella), por me ajudarem a seguir física e emocionalmente;

Aos amigos Lidi, Solange e Thiago, pelas conversas sobre literatura;

A Mayrant Gallo, pelos ensinamentos, por me fazer gostar ainda mais de literatura e pela amizade;

A Gonçalo M. Tavares, pela atenção e simpatia;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, em especial à Antônia Herrera, Rosa Borges, Denise Carrascosa e Evelina Hoisel, pelos ensinamentos;

À Confraria Poética Feminina, por me permitir reviver a poesia que estava escondida em mim;

Aos meus alunos, em especial aos meus orientandos, com quem aprendo mais sobre poesia e vida diariamente;

Ao grupo português *Os Espacialistas*, por gentilmente cederem algumas imagens as quais enriquecem este trabalho.

Tenho certeza de que algum nome passou despercebido nesta lista, mas aqueles com quem tenho o privilégio de dividir minhas pequenas conquistas diárias certamente também estão aqui representados.

Obrigada!

RUÍNAS

Breve é tudo.
(.....)

(.....)
(.....)

Mas o amor
É sobre tudo.

Mayrant Gallo.

RESUMO

Na contemporaneidade, a aproximação temática com o cotidiano e a narratividade presente nos poemas reabilitam o modo de pensar por imagens. Pensar por imagens é procedimento da alegoria, que deixa de ser vista como mero recurso estilístico e passa a ser adotada como forma de pensar. Nesta tese, a alegoria é utilizada como procedimento para a leitura da poesia contemporânea de Gonçalo M. Tavares e de Mayrant Gallo, bem como instrumento de análise das imagens que ressaltam nessas poesias. Empreendeu-se, portanto, um estudo comparado, buscando identificar pontos de convergência e distanciamento no que tange ao uso da alegoria por esses poetas. A escolha de uma possível definição para a alegoria foi feita a partir dos estudos de Walter Benjamin, os quais imprimiram uma nova noção acerca dessa figura de pensamento. Primeiro, ao estudar o drama trágico do período barroco, o filósofo distinguiu a alegoria do conceito de símbolo, enfatizando que a linguagem simbólica é imbuída da ideia de significado pleno e eterno. A reabilitação da alegoria se deu pelo reconhecimento de sua instabilidade de significados, e a profusão da temporalidade e da história. Posteriormente, ao analisar a obra poética de Baudelaire, Benjamin conseguiu captar a transitoriedade inerente à alegoria na temática da cidade e da modernidade, explorada pelo poeta francês. Associada à ideia da alegoria, Benjamin ainda apresenta concepção sobre a aura, a categoria do *flâneur*, a noção de fantasmagoria, de rastro, a experiência vivida de choque e a melancolia. A partir dessas categorias, intentou-se observar a recorrência de certas imagens dentro das temáticas da cidade, do tempo e da morte que denunciam Gonçalo M. Tavares e Mayrant Gallo como poetas alegoristas.

Palavras-chave: Alegoria. Poesia Lírica Contemporânea. Imagem do pensamento. Gonçalo M. Tavares. Mayrant Gallo.

ABSTRACT

In contemporaneity, the thematic approach to daily life and the narrative present in the poems rehabilitate the way of thinking by images. Thinking by images is a procedure of allegory, which is no longer seen as a mere stylistic resource to be adopted as a way of thinking. In this thesis, the allegory is used as a procedure to read the contemporary poetry of Gonçalo M. Tavares and Mayrant Gallo, as well as an instrument for analyzing the images that stand out in these poems. A comparative study was therefore undertaken, seeking to identify points of convergence and distance from the use of allegory by these poets. The choice of a possible definition for the allegory was made from the studies of Walter Benjamin, which gave a new notion about this figure of thought. First, in studying the tragic drama of the Baroque period, the philosopher distinguished the allegory of the symbol concept, emphasizing that symbolic language is imbued with the idea of full and eternal meaning. The rehabilitation of the allegory occurred by the recognition of its instability of meanings, and the profusion of temporality and history. Later, when analyzing the poetic work of Baudelaire, Benjamin succeeded in capturing the inherent transience of the allegory in the theme of the city and of modernity, explored by the French poet. Associated with the idea of allegory, Benjamin still presents conception about the aura, the category of *flâneur*, the notion of phantasmagoria, of traces, the lived experience of shock and melancholy. From these categories, it was attempted to observe the recurrence of certain images within the themes of the city, time and death that denounce Gonçalo M. Tavares and Mayrant Gallo as allegorical poets.

Keywords: Allegory. Contemporary Lyric Poetry. Image of thought. Gonçalo M. Tavares. Mayrant Gallo.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	11
PENSAR POR IMAGENS: INTRODUÇÃO	12
1 POESIA LÍRICA CONTEMPORÂNEA: IMAGENS	17
1.1 QUESTÃO DE GÊNERO: POR UMA (IN)DEFINIÇÃO DA POESIA LÍRICA CONTEMPORÂNEA	17
1.2 PEQUENOS RECORTES: PARA LER A POESIA LÍRICA CONTEMPORÂNEA	39
1.2.1 Procedimento de leitura: a alegoria	41
1.3 Gonçalo M. Tavares: O MAPA DA dança	64
1.4 A poesia de Mayrant Gallo: rituais.....	81
2 ALEGORIAS DA CIDADE: OLHARES	95
2.1 FLÂNERIE CONTEMPORÂNEA	122
2.2 RUÍNAS	130
2.3 FIGURAS ALEGÓRICAS	136
3 PASSAGENS DO TEMPO, IMAGENS DO FIM: ALEGORIAS DO CORPO E DA MORTE	153
3.1 O TREM	162
3.2 DANÇA	168
3.3 PASSAGENS DO TEMPO: ALEGORIAS DO CORPO	177
3.4 IMAGENS DO FIM	194
IMAGENS FINAIS	225
REFERÊNCIAS	227

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Angelus Novus. Paul Klee (1920).	31
Figura 2- Os Espacialistas e o piscocenho (2010).....	31
Figura 3- Sem título. Os Espacialistas.....	47
Figura 4- Encontro no Bois de Boulogne. Constantin Guys.	57
Figura 5- Corte Alimentar.	71
Figura 6- Planisfério Literário e Pendular do canto IV. Os Espacialistas.	71
Figura 7- Os Espacialistas na prisão.....	72
Figura 8- Sem título. Pintura de Andréia Gallo.....	79
Figura 9- Capa de <i>O ritual no jardim</i>	86
Figura 10- Sem título. Mayrant Gallo.	92
Figura 11- Os Espacialistas no bairro.....	93
Figura 12- Imagem do centro de Tóquio.	99
Figura 13- Times Square. Nova York.	100
Figura 14- Sem título. Mayrant Gallo.	107
Figura 15- Os Espacialistas e uma iniciativa necessária, 2013.	107
Figura 16- Babel. Bruegel, 1563.	115
Figura 17- Tomar banho na terra onde nascemos faz bem à memória.....	139
Figura 18- Sem título. Mayrant Gallo.	150
Figura 19- Sem título. Mayrant Gallo.	150
Figura 20- Pietà. Michelângelo (1499).....	159
Figura 21- Instrumento de med(i)ação do tempo	169
Figura 22- Instrumento de med(i)ação do tempo.	169
Figura 23- Sem título. Mayrant Gallo.	182
Figura 24- Sem título. Mayrant Gallo.	182
Figura 25- Saturno devorando um filho. Goya, 1820-3.	199
Figura 26- Sem título. Mayrant Gallo.	212
Figura 27- Corpo com órgãos. Os Espacialistas, 2013.....	212
Figura 28- Sem título. Andréia Gallo.	219
Figura 29- OSSO=IMAGEM=ESTRUTURA. Os Espacialistas, 2013.	223

PENSAR POR IMAGENS: INTRODUÇÃO

Dois poetas: um em Portugal, outro no Brasil. Ambos em meio a uma infinidade de livros. Um sujeito olha vários livros recortados em uma moldura, escolhe alguns livros sobre a mesa e tenta definir algo. Os dois poetas passeiam pela cidade ao longo do dia. Observam edifícios e pessoas. Anoitece. Um a observar o outro. Procedem a contagem dos dias pelo olhar do outro. Enxergam seus ossos. Emudecem. O sujeito fecha o livro e olha pela janela. Está à espera de algo.

O parágrafo acima poderia ser um conjunto de imagens em formato de subtítulos para cada um dos assuntos a serem apresentados nesta introdução, com fim provocativo, uma vez que, veremos, o procedimento de leitura adotado para a análise dos poemas neste estudo, a alegoria, é tida como imagem do pensamento ou forma de pensar por imagens. Os poetas mencionados poderiam ser Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares, autores em estudo. O sujeito provavelmente seria o leitor, seja dos poemas dos autores mencionados, seja deste trabalho.

Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares, escritores em Língua Portuguesa, o primeiro de terras brasílicas, o segundo de terras lusitanas, foram escolhidos para este trabalho por possuírem produção poética significativa e que dialogam tematicamente, também por serem poetas que escrevem na atualidade, tendo, cada um, reconhecimento do meio literário — um ainda em nível local, outro em nível internacional. A relevância em ousar tal comparação está em provocar movimentos de tensão com outra poética que em momentos se aproxima, em outros afasta-se, o que confere um saldo qualitativo para a análise aqui apresentada.

Escrever sobre autores cujas fortunas críticas, assim como suas obras, ainda estão em construção, não é uma tarefa fácil, posto que o olhar da crítica pressupõe a distância necessária para interrogar — tarefa ambígua para a análise do poema contemporâneo, visto que o tempo no qual os poetas se debruçam em sua escrita é também o tempo da crítica que os analisa. Assim, os sensíveis traços de mudança nos textos dos autores, se porventura existirem, os quais no momento do estudo não foram tão perceptíveis, provavelmente serão, num futuro estudo.

O projeto inicial da tese era traçar o estudo comparado da ideia de absurdo nas poesias de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares. Durante as disciplinas e o processo de orientação, analisamos que os dois autores recuperavam, em seus modos de escrita, a figura da alegoria.

Como na alegoria a única totalidade possível é a do fragmento, e diante da dificuldade de termos dois autores com muitas publicações, dentre as quais, algumas com gênero híbrido

— para não dizermos indefinido — optamos por ir pinçando os textos dos autores, a fim de estabelecer um panorama das imagens que aparecem com mais frequência em seus textos.

Assim, o primeiro passo foi empreender pela leitura dos textos benjaminianos, o que também não foi fácil, tendo em vista que sua escrita não é metódica e remete sempre para algo que falta, mais insinua do que define, mais ilustra do que explica, pensa por imagens, não por conceitos, sugere em vez de dizer.

Para que pudéssemos discutir a alegoria como procedimento de leitura, tivemos que revisar os caminhos para pensar a poesia da atualidade, a que chamamos aqui de contemporânea, sabendo que daqui a alguns anos, ela não será mais contemporânea de quem irá lê-la, ao menos em termos de tempo cronológico (calendário). E aqui residia mais um obstáculo, ao qual tomamos de empréstimo as palavras de Ida Alves para explicar: “a dificuldade de trabalhar com o que lhe é contemporâneo, pois é exatamente a imersão informe no tempo que gera a cegueira frente ao que *há* e a ânsia de reencontrar o que já *foi*.” (ALVES, 2014, p. 120; grifos do original).

Depois, passamos a uma revisão da ideia de alegoria, uma vez que para Walter Benjamin não há uma teorização, um conceito, mas o entendimento do funcionamento alegórico no barroco e na modernidade de Baudelaire. Craig Owens (1980) lembra que a alegoria funciona tal qual um palimpsesto, o alegorista não cria, mas se apropria dos fragmentos, das imagens às quais se coloca como intérprete. O objeto sob o olhar do alegorista precisa da temporalidade para obter significação, sua potência de significados se dá através do olhar para os destroços. Então, o olhar do alegorista procede a um encontro com coisas simples do cotidiano, em especial aquelas marcadas pela *physis*, o que faz com que a reabilitação dessa figura de pensamento emerja diante da narratividade da poesia contemporânea.

O olhar desprezioso do poeta alegorista consegue captar os recortes, percebendo neles não só restos, mas possibilidades de rememoração, porque “aquilo que restou é significativo para interpretar o que ocorreu” (GINZBURG, 2012, p. 114). Assim, outra ideia ligada à alegoria e discutida por Benjamin a qual tivemos que buscar: o rastro. Pautado em uma base ambivalente, o rastro emerge dos escolhos, possuindo, assim, uma fragilidade constitutiva, mas possibilitando perceber a presença do que está ausente nele.

Durante o exame de qualificação, a banca questionou o porquê de não valorizar a materialidade da alegoria e explorar esse veio. Então, no momento de rever a escrita dos primeiros capítulos, na leitura do livro *A constelação do sonho em Walter Benjamin*, de Aléxia Bretas, ao visualizar o capítulo denominado “Interlúdio Alegórico”, em que apenas

imagens e citações compunham o conteúdo, formando um mosaico autoexplicativo e reflexivo, tivemos a ideia de criar as seções “Materialidade alegórica”. As pausas da “Materialidade Alegórica” foram criadas a fim de dialogar as imagens, muitas das quais pertencentes a alguns livros de Gonçalo M. Tavares e Mayrant Gallo, com algum trecho de poema ou mesmo citação teórica, levando a cabo as lições de Walter Benjamin de que as imagens são também para pensar: “O emblemático não mostra a essência ‘atrás da imagem’. Ele traz a essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem representada.” (BENJAMIN, 2013, p. 207) por isso, muitas vezes, elas parecerão estar “soltas” nos capítulos.

Mais do que refletir sobre uma figura de linguagem, empreender pelo estudo da alegoria nas poesias de Gonçalo M. Tavares e Mayrant Gallo foi uma tarefa árdua. Para além das dificuldades inerentes a um estudo de literatura, havia o obstáculo de ser um estudo comparado, que demandava encontrar alinhamentos e desvios. Somou-se a isso a dificuldade de ter em foco dois autores que escrevem como respiram, e publicam incessantemente, passeando por todos os gêneros literários, e subvertendo-os também.

Além disso, era preciso também ouvir ecos de outros autores, que também precisaram ser trazidos para a discussão. Daí a dificuldade em estabelecer um *corpus*. Então, dentro da grande quantidade de livros desses dois autores, priorizamos *O livro da dança, 1*, e *O homem ou é tolo ou é mulher*, de Gonçalo M. Tavares, e *Dia sim e sempre, Recordações de andar exausto*, e *Três infâncias*, de Mayrant Gallo, além de alguns poemas publicados em seu blog. Alguns trechos do *Atlas do corpo e da imaginação*, do Gonçalo M. Tavares também entraram no diálogo.

Enveredamos, assim, pelas lições da Literatura Comparada, através do “[...] uso sistemático de estratégias de aproximação e de confronto de textos e discursos, buscando [...] exatamente a confluência e o trânsito, os desdobramentos e as disseminações entre os diversos textos e discursos”, conforme bem definiu Tânia Carvalhal (1999, p. 47). Dessa forma, o exercício da comparação possibilitou a visualização de temáticas similares entre a produção poética dos dois escritores, e fez emergir aspectos que evidenciam a apreensão sensível do universo por ambos. Dentro do método da Literatura Comparada, a leitura por tema é a tarefa preponderante. Daniel Bergez (1997, p. 119) lembra que “uma leitura temática nunca se apresenta como um levantamento de frequências; ela tende a formar uma rede de associações significativas e recorrentes, não é a insistência que faz sentido, mas o conjunto das conexões que a obra forma, em relação com a consciência que nela se expressa”. Por esse motivo, as

conexões estabelecidas entre as poéticas de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares permitiram analisar o procedimento alegórico utilizado pelos poetas em seus textos.

Assim, as perguntas que permeiam este trabalho giram em torno de pensar que imagens suscitam as poesias de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares, e de que forma elas se aproximam e/ou distanciam, do mesmo modo que analisamos como o procedimento alegórico é operado por esses dois autores.

No primeiro capítulo, “Poesia lírica contemporânea: imagens” vimos, então, quais características marcam as produções desses autores, e como, de forma geral, o olhar alegórico ressalta delas. Um aspecto que exigiu nossa atenção foi o fato de o autor Mayrant Gallo ainda ter pouca fortuna crítica, principalmente em relação a seus poemas, uma vez que já há estudos acadêmicos de sua prosa; e em contrapartida haver inúmeros estudos sobre a literatura de Gonçalo M. Tavares, possivelmente em consequência da visibilidade que os prêmios internacionais lhe deram, e o fato desse autor ter agentes literários que o promovem em eventos da área. Observamos nas poesias desses autores a atenção pelo mínimo e o exercício de olhares que buscam rastros de histórias. Aqui, alguns dados biográficos são trazidos, porque o sujeito alegórico está imbricado na concepção de seu poema, visto que este também é um rastro do poeta, um vestígio de si.

No segundo capítulo, “Alegorias da cidade: olhares”, empreendemos uma busca pelos poemas cujo tema era a cidade. Partindo das poesias de Baudelaire, nas quais Benjamin observa o funcionamento alegórico, mediante as transformações que a cidade de Paris passava, analisamos elementos que se constituem como alegorias em potencial nas poesias dos autores objetos desta tese. Seja através da contraposição luminosa à escuridão dos recônditos urbanos, ou observando a miséria das construções já em estado de ruína, assim como lançando um olhar para seres considerados abjetos, percebemos na urbe babilônica a sensibilidade do olhar alegorista. Olhar que se esforça para enxergar diante da profusão de imagens do mundo contemporâneo e da virtualidade que o faz confundir a noção de tempo e espaço. Apesar de não ser foco de análise, observamos como através dos poemas os poetas alegoristas empreendem um olhar crítico à biopolítica exercida nos centros urbanos.

Uma vez que a alegoria inscreve a temporalidade nas coisas, no terceiro capítulo, “Passagens do tempo, imagens do fim: alegorias do tempo e da morte”, investimos nas imagens de tempo, observando seus atravessamentos no corpo, até a essência alegórica: a morte e posterior observação do cadáver.

A alegoria está ligada a uma escrita de perda e, por isso mesmo, o alegorista é o ser melancólico por excelência. Por não conseguir deter a temporalidade, a única atividade a qual

o alegorista pode se vangloriar é a de resgatar, através de imagens, os restos e proporcioná-los a redenção: “As imagens do poeta lírico não passam de ruínas, que podem representar uma cesura capaz de devolver a palavra aos silenciados no mundo das mercadorias; imagens capazes de formar uma constelação no céu da literatura e da história dos vencidos” (SANTOS NETO, 2007, p. 70). Mesmo em meio aos silenciamentos, a melancolia decorrente do procedimento alegórico é impulsionadora da produção poética.

Tavares (2013, p. 28) assim diz: “Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, do que ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta”. O método da escrita dos autores em estudo nesta tese é a da errância, do que nos confronta e buscamos argumentos para entender. Se enveredamos pelo estudo das alegorias nas poesias desses autores, não foi para apresentar respostas, mas para também construir, diante do que nos espanta, possibilidades de diálogos-errâncias.

E se por certo este texto está impregnado dessa forma de escrita, ora telegráfica e fragmentária, ora com pretensas divagações literárias, é porque ousamos dizer que Benjamin, Gallo e Tavares também o escreveram conosco.

1 POESIA LÍRICA CONTEMPORÂNEA: IMAGENS

Falar de poesia deverá sempre, mais do que procurar explicações, tecer e estabelecer implicações.
(AMARAL, 1988, p. 159; grifos nossos)

Como é a tua dança, a tua estética, a tua poética?
(TAVARES, 2015, p. 79)

Será poesia o esforço?/ Será o esforço vida?
(GALLO, 2000, p. 63)

1.1 QUESTÃO DE GÊNERO: POR UMA (IN)DEFINIÇÃO DA POESIA LÍRICA CONTEMPORÂNEA

Falar de poesia lírica contemporânea implica esbarrar em três conceitos – se assim os pudermos chamar –, no mínimo, escorregadios: 1- poesia, 2- lírica, 3- contemporânea; além de obrigar-nos a pensar, minimamente, na conjuntura que a junção desses três conceitos forma.

Ao longo das últimas décadas¹, os críticos de poesia têm se ocupado muito mais em definir seu objeto de análise, em relação à especificidade estrutural do gênero do que em relação à temática, embora, após o período modernista, como veremos adiante, a assunção de temas mais ligados ao cotidiano estejam conectados, de certa forma, a uma mudança na formatação do gênero. Esse sintoma foi observado e discutido por alguns autores, a exemplo de Alfonso Berardinelli, em *Da poesia à prosa* (2007 [1994]), Giorgio Agamben, em “O fim do poema” (2016 [1996]), e Marcos Siscar, no texto “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia” (2015) – só para citarmos três nomes e um texto de cada autor, textos esses escritos entre o final do século XX e início do século XXI.

No livro *A vida da poesia* (2008), que contém a reunião de textos críticos de Gastão Cruz (1941 –), o poeta e crítico português da chamada geração Poesia 61, nos fala sobre a análise do texto poético como uma atividade em que se entra num “lago escuro”, e isso ocorreria justamente porque o objeto de análise, tal qual a água do lago, é fluido na sua própria formação. Diz o crítico:

¹ Consideramos, aqui, alguns estudos desenvolvidos a partir da poesia produzida dos anos 70 para cá, tanto em Portugal, quanto no Brasil, levando em consideração os deslocamentos pós período modernista que ocorreram nas poesias produzidas aqui e além-mar (Cf. MARTELO, 2004; ORNELLAS, 2013; PEDROSA, 2015).

O entendimento do poema, o acerto com que dele se fala, são fenômenos tão infrequentes quanto o é a criação de verdadeira poesia. E assim como não é fácil dizer por que razão um poema é um poema e não um simples amontoado de versos ou de frases com pretensões poéticas, difícil será explicar por que um texto sobre poesia não falha (quando não falha) o seu objectivo, que é entrar no «lago escuro», não para o iluminar, mas para lhe conhecer a escuridão. (CRUZ, 2008, p. 20).

Neste excerto, ao dissertar sobre a atividade do crítico literário, Gastão Cruz aborda, também, a dificuldade em se definir poesia, o que dialoga com o trecho em epígrafe do Fernando Amaral, que nos fala em “estabelecer implicações” em vez de “procurar explicações” para a poesia.

A leitura dos poemas, sobretudo na contemporaneidade, é, conforme definiu Gastão Cruz, um desafio ao leitor e ao crítico que precisam conhecer a “escuridão” para reconhecer a experiência partilhada pela poesia e sua condição. É preciso lembrar que Gastão Cruz faz parte da geração Poesia 61, que tinha como uma de suas vertentes a “contestação política [ao regime salazarista] através da subversão da linguagem”. Fizeram parte desse grupo Fiama Hasse Paes Brandão, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz e Casemiro de Brito. É importante salientar que a atividade crítica de Gastão Cruz era voltada, em sua maior parte, para a teorização dos textos da Poesia 61, no entanto há uma reivindicação na sua atividade crítica por uma “legibilidade dos textos” (CORTEZ, 2014, p. 98), legibilidade que não estaria ligada a uma intensidade denotativa, a uma literalidade das palavras, mas à partilha de experiências com o leitor.

Para conhecer a “escuridão” do que hoje chamamos poesia lírica contemporânea é preciso, antes, pensarmos isoladamente nesses conceitos, mesmo que de forma rápida: poesia, lírica e contemporânea, conforme dissemos antes. É óbvio que “definir” cada um desses conceitos implicaria numa extensa dissertação, por isso faremos um panorama desses conceitos, muito mais como construção histórica, visto que essa leitura não pode instituir definições, a fim de traçar um perfil da poesia lírica contemporânea em que se enquadram os autores em estudo nesta tese. Esse assunto já tem sido alvo de estudos ao longo de anos por inúmeros autores. Então o que buscaremos adiante é “estabelecer implicações” para “conhecer a escuridão”, a “dança”, a “estética”, a “poética”, o “esforço” e a “vida” da poesia lírica contemporânea, em particular de Gonçalo M. Tavares e Mayrant Gallo.

No texto “Che cos’è la poesia?” (2001 [1988]), Jacques Derrida apresenta-nos motivos pelos quais essa pergunta só pode ter uma resposta “ditada”, ou seja, dita pela voz da própria poesia. Segundo o filósofo, a poesia não admite um discurso que lhe é exterior. A experiência

poética faz parte da essência da própria poesia e só se pode falar sobre a poesia sendo poético. Para tanto, lembra Derrida, é preciso entender que a poesia é uma voz que não pode ser controlada, não vem da razão, tampouco da poética enquanto tradição, conjunto de procedimentos, *ars poetica*.

A fim de exemplificar e explicar melhor sua tentativa de definição, Derrida utiliza a alegoria do ouriço (*istrice*), animal paradoxal, porque solitário, armado com seus espinhos, envolve-se em si mesmo e, ao mesmo tempo em que se exhibe, recolhe-se. Mas rola em direção à estrada, expondo-se ao perigo. “Não há poema sem acidente”, evidencia o autor (DERRIDA, 2001, p. 113).

Tentar definir poesia esbarra inevitavelmente no binômio poema-poesia. Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012, p. 22) afirma que “a unidade da poesia só pode ser captada pelo trato nu com o poema”, uma vez que o poema seria o ponto de encontro entre a poesia e o homem. O poema seria, então, um desejo de realização fracassado, já que a poesia que se quer apreender é a iminência do silêncio, porque ela não explica, mas nomeia. Na poesia, há uma rasura da origem (do eu individual), bem como uma rasura da transcendência desse eu, e o poema é o lugar que permite a conexão som-sentido, que supera a linguagem através dela mesma.

Cristovão Tezza, na mesma linha de pensamento de Berardinelli, de que a definição de poesia é uma atividade malograda, diz que:

Definir *poesia* com certo rigor é dessas tarefas que, uma vez colocadas, parecem condenadas *a priori* ao fracasso, não tanto pelo objeto em si, mas pelo esmagador acúmulo de História que obrigatoriamente se apresenta ao estudioso, acúmulo que exigiria um desdobramento metodológico que dificilmente chegaria ao fim, ou a um princípio. As escolhas teriam de ser tantas e tão definidas, que no máximo poderíamos chegar, inevitavelmente, a determinada poesia, ou seja, a um modelo que, definido, excluiria a multidão dos outros. (TEZZA *apud* OLIVEIRA, 2009, p. 29).

Desde os tempos clássicos, vários autores indicaram possíveis caminhos – que são utilizados até hoje como base para o estudo de poesia –, mas não o mapa definitivo desses conceitos, por isso mesmo o que se fará aqui será traçar um rápido panorama do que foi discutido teoricamente, até se chegar na contemporaneidade.

É inevitável, ao falar em poesia, não abordar a dicotomia prosa X poesia. Roland Barthes, em “Existe uma escritura poética?”, ao analisar a poesia nos tempos modernos, chama a atenção para o fato de que a poesia não é mais uma prosa com atributos decorativos, como na Antiguidade, mas “uma qualidade irreduzível e sem hereditariedade”, o que

significaria uma natureza própria, a ideia de autonomia da linguagem poética ou, ainda, a poesia como uma forma de linguagem distinta (BARTHES, 1971, p. 56). De certa forma, a prosa estaria ligada a uma noção do texto porvir, dentro do âmbito do possível, plausível e aceitável, enquanto a poesia estaria relacionada à noção do texto em devir, eterna transmutação, não controlável, sempre emergente.

Não podemos deixar de mencionar Bakhtin (1985), que em seus estudos sobre os gêneros do discurso (não gêneros literários), afirma que o discurso poético se caracteriza pela unidade da linguagem e univocidade do discurso, o que afastaria a possibilidade do “uso” de temas acerca do “concreto”, do “aqui e agora”. Para ele, as vozes distintas, o dialogismo e o plurilinguismo fazem parte do discurso da prosa, características que se confluem na poesia contemporânea, como veremos adiante.

Pensemos então, primeiramente, na Antiguidade Clássica, quando a poesia era uma forma de pensamento estético. Na sua *República* (394 a.C.), o processo de construção da filosofia para Platão, se pauta na ideia de identidade, similitude, igualdade, uma ideia de verdade compartilhada entre o mundo das ideias (essência perfeita), das cópias autorizadas (aparência imperfeita), mas útil, porque necessária, e o mundo dos simulacros. Entre o mundo das ideias e o mundo das cópias há uma tolerância mínima do filósofo, justificada pelo utilitarismo.

É importante salientar que o verso não era de uso exclusivo do poeta, tampouco condição primordial para se classificar um texto como poesia, uma vez que ele também pode dispor de objetividade e ser usado em outras áreas do conhecimento. É na *República* onde aparece a classificação de textos literários segundo os gêneros. Ao analisar a literatura, Platão utiliza da representação do diálogo de Sócrates e Adimanto, e ressalta através dessa discussão a divisão dos gêneros literários da prosa e da poesia. Sócrates fala para Adimanto:

na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia; outra, de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e, finalmente, uma terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopeia e em muitos outros gêneros. (PLATÃO, LIVRO III, 2005, p. 97).

Para Platão, os filósofos seriam os guardiães ideais do mundo das ideias, ao contrário dos poetas – que através da opinião, representação e sensação, faziam coisas ditas por “inúteis”, fazendo cópias distorcidas do real –, por isso eles foram expulsos da sua *República* ideal, “pois suas histórias não são verdadeiras nem úteis àqueles que irão combater”

(PLATÃO, livro III, 2005, p. 85). Não se admite nessa *República* que o poeta represente os deuses, tampouco que ele mostre em palavras que os heróis são homens tão mortais quanto os demais. Platão, através do diálogo entre Sócrates e Adimanto, questionou a veracidade da representação pela poesia, que agradava ao povo por permitir-lhe ir além da realidade, extrapolar através da fantasia, o que os filósofos não aceitavam, pois utilizavam como único e válido parâmetro a razão. Salvariam-se apenas os poetas cuja poesia fosse de utilidade e não distorcesse a educação dos jovens, afastando-os da teoria racional do estado. Assim, portas “criadores de fantasmas”, representantes em terceiro nível (de simulacros), cuja representação fosse “inútil”, não eram bem-vindos na *República* ideal.

Na *Poética* de Aristóteles (384 a.C.), o conceito de gêneros literários se abrange. Os gêneros são identificados segundo o meio, o objeto e o modo de imitação. Aristóteles não menciona a poesia lírica em seu texto, cita rapidamente os ditirambos, cantos festivos direcionados a Dioniso que, em Nietzsche, irão aparecer como origem da tragédia. “Aristóteles foi o arquiteto da visão clássica que, no conjunto, pretendeu um recenseamento de regras, a partir de um inventário de modelos com características precisas: ordem, harmonia, lógica, equilíbrio” (CARA, 1985, p. 10). Aristóteles não descarta a “imitação”, vendo a literatura como *mimesis* criativa, nem os poetas, ao contrário, percebe o caráter ético e estético da arte, ao verificar que ela constrói, através da representação, seu mundo próprio, com lógica e coerência.

Nessa teoria clássica dos gêneros, iniciada por Platão e desenvolvida por Aristóteles, uma forma de diferenciar a poesia lírica da épica e da dramática seria observar a maneira como a voz do poeta aparece no poema, se em primeira pessoa (lírico), se em forma narrativa (épico) ou se através de personagens (dramático), como bem observa Salette Almeida Cara, em seu livro *A poesia lírica* (1985). Ainda poderíamos falar de Horácio, que em sua *Arte poética* (18 a.C.) desenvolve a ideia de que a poesia deve ter ritmo, métrica e tom adaptados ao assunto tratado, sem possibilidade de hibridismo, delimitando regras que evidenciavam uma finalidade instrutiva, didática e moral dos gêneros. Horácio privilegia a poesia dramática, estabelecendo a lírica como seu contraponto, mas não a define diretamente. Suas contribuições são relevantes para o estudo da escrita poética no geral.

O Renascimento traz de volta as concepções clássicas dos gêneros, que são utilizadas até hoje como parâmetro inicial. Nesse período, o entendimento da *mimesis* restringe-se ao caráter imitativo, de pura cópia, abandonando a arte como recriação, transformação criativa. São os pré-românticos, em especial o movimento alemão *Sturm und Drang*, que colocam em voga e questionam os gêneros, defendendo a autonomia dos textos literários, o que

proporciona um processo de ruptura das etiquetas neoclássicas, ora com o máximo da expressão subjetiva, ora ultrapassando esses limites e trazendo uma poesia mais coletiva.

E nesse ponto não podemos deixar de mencionar Emil Staiger, que em seu *Conceitos fundamentais da poética* (1997) admite a dificuldade em se definir a poesia e o gênero lírico diante das transformações históricas. Por isso, pensemos, por ora, apenas na chamada poesia lírica.

A palavra “gênero” é oriunda do latim *genus-eris* que significa origem, classe, espécie. E daí decorrem dois questionamentos quando se fala em gêneros literários: o primeiro diz respeito à obediência rígida a essa filiação “de classe” – ou seja, o fato de que a origem pode não significar permanência, apenas ponto de partida para desvios e aprimoramentos; o segundo, à possibilidade de um texto literário participar simultaneamente de mais de um gênero literário, caracterizando-se pelo hibridismo (ARAGÃO, 1985).

Por sua vez, a poesia lírica remete à etimologia da palavra “lírica”: ligação entre a música e a palavra através da lira, instrumento musical utilizado para acompanhar a poesia. Já em Platão, através da fala de Sócrates, afirma-se que a melodia da poesia está ligada à junção das palavras com a harmonia e o ritmo. No Renascimento, com a invenção da prensa, e consequente valorização do livro e da leitura, o modo de arquivo cultural e poético passou a ser dado pela e na escrita, que fez transferir majoritariamente a percepção hegemônica de poesia (musicada e cantada até a Idade Média) para o mundo da escrita, do livro e da leitura. No entanto, a musicalidade permaneceu e a poesia lírica passou a ser vista como expressão da subjetividade.

Se, na Antiguidade, a poesia lírica era caracterizada por obedecer aos modelos preestabelecidos, através do tempo ela adquire uma multiplicidade de formas, daí pensarmos num polimorfismo que dificulta sua caracterização.

Emil Staiger, em *Conceitos Fundamentais da Poética* lembra que a poesia divide-se em lírica (relacionada ao passado, como recordação), épica (presentificação do passado através da rememoração) e dramática (apreensão pelo futuro, drama). Assim, a poesia lírica seria definida como uma “unidade entre a significação das palavras e sua música”, harmonia entre estrutura e mensagem (STAIGER, 1997, p. 22). Uma das ferramentas essenciais à poesia lírica seria a “repetição” e a linguagem lírica seria aquela que reinscreve a origem ontológica, num eterno presente, mesmo quando o tempo a que se refere é o passado.

Na esteira desse pensamento que predomina durante os séculos XVIII, XIX e XX, o poema lírico seria a unidade de significação entre as palavras e sua musicalidade, havendo, assim, a harmonia entre a mensagem, a estrutura e o tom. Muitos teóricos, como Staiger,

consideram a poesia lírica como de curta extensão, em oposição à poesia épica, além de que a poesia lírica utiliza o recurso da repetição e obedece a uma disposição anímica na composição, a fim de tecer uma “revelação de nossa condição original”, nas palavras de Octavio Paz (1982, p. 180).

Para Staiger, a poesia lírica não necessita de ligação lógica – daí dispensar o uso de elementos de ligação, a exemplo de conjunções, para estabelecer coesão textual. “A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, – da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais.” (STAIGER, 1997, p. 39). Vale ressaltar que Staiger está analisando o contexto da poesia alemã dos séculos XVIII e XIX e que seu estudo apresenta um caráter normativo.

O princípio da chamada lírica moderna tem seu embrião no Romantismo. Essa poesia apresenta uma beleza transitória, versos livres, poemas em prosa. No Romantismo, a poesia afasta-se do caráter mimético e aproxima-se da expressão mais subjetiva e individualizada, recuperando a fusão de poesia e música. O Romantismo trouxe experimentalismo e, ao mesmo tempo, a retomada das formas líricas clássicas, a exemplo do idílio (composição com assuntos pastoris, que retrata amores puros e simples), da écloga ou égloga (também de tons pastoris, mas que apresenta um diálogo), e da canção (composição “destinada ao canto”), entre outras formas. Permanece a característica do tempo verbal como sendo o tempo presente, ainda que se refira ao passado ou a projeções futuras.

Na modernidade, a poesia rompe com a clareza e adquire o caráter experimental, do qual, segundo Friedrich (1978, p. 17), “emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam significados”. Esse modelo se esgotou ao final do Modernismo, uma vez que a academicização dessa poesia incomunicável redimensiona os limites da lírica e a própria noção de sujeito lírico. A noção de sujeito lírico se modifica junto à transformação da noção de sujeito. O lirismo como expressão individual entra em declínio quando o sujeito moderno se percebe em meio à crise de valores de seu tempo. Daí deriva uma hipervalorização da linguagem, voltada para um excessivo hermetismo: “a poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistérios dos conceitos” (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

O poema lírico pode ser visto ainda como aquele que reúne, concilia e supera imagens opostas, de diversos significados, numa espécie de “contradição necessária”. Chama a atenção para as rupturas da poesia moderna, mas associa a sua criação ao ato inaugurador, a

linguagem lírica como aquela que reinstala a origem (PEREYR, 2012). A linguagem da poesia lírica é arrebatamento, uma linguagem tomada pela música das palavras, característica que remonta às origens do gênero lírico e à qual Ezra Pound em seu *ABC da literatura* denomina de melopeia.

No entanto, “persistir em se ocupar dos gêneros pode parecer atualmente um passatempo ocioso, quiçá anacrônico” (TODOROV, 1980, p. 43-44), por isso, a problemática de falar em gêneros literários avança para a contemporaneidade e falar de poesia lírica é muito mais uma questão de reconhecimento, de escutar o “ditado” do qual Derrida fala, do que de explicações. É um tecer e entretecer de implicações que não têm fim, visto que, também reflexo histórico, a poesia terá sempre uma nova roupagem, não deixando de ser poesia.

Alfonso Berardinelli, crítico italiano, entende a poesia, no contexto pós-moderno, enquanto gênero literário distinto, que se diferencia, inclusive, do gênero lírico. Para o crítico, a fronteira de gênero é determinada de acordo com a atitude de cada autor. O gênero lírico estaria ligado aos procedimentos que distinguem o poema de outros gêneros literários. Na modernidade, no entanto, o radicalismo das vanguardas e o antidiscursivismo fez coincidir a poesia com o chamado gênero lírico, coincidência referendada pela classificação linguística formalista da função poética, que resume os procedimentos que separariam a poesia da simples comunicação.

Nesse período, há o que Berardinelli chama de “estetização do vazio”, correspondente ao “auto-referencialismo, pura textualidade, evasão da semântica, automatismo psicolinguístico, antipoesia hiperpoética”, que em alguns países ficou conhecida como poesia pura ou poesia da alta modernidade (BERARDINELLI, 2007, p. 176). É preciso não esquecer que existiram manifestações artísticas na modernidade que tinham referencial de mundo e semântico, mas o que predominou foram essas características que se afastavam dos outros gêneros literários, buscando um purismo em que os valores semânticos eram pouco ou nada considerados.

A poesia foi confundida com o gênero lírico, fechado, que se sobrepôs à intensidade do arrebatamento poético, levando ao limite o trabalho com a linguagem, a metalinguagem, configurando-a como anti-lírica. Berardinelli, em seu texto, analisa poetas europeus, a exemplo de W.H. Auden, Francis Ponge, Pier Paolo Pasolini, entre outros, mas suas reflexões podem muito bem ser empregadas ao estudo da lírica de outros países, de forma geral. O autor arrisca utilizar o termo “qualidade ontológica” para definir a essência da poesia, mas constata ele próprio que essa qualidade levaria os discursos sobre a poesia ao nível da tautologia. Daí

pensar que “quando temos que lidar com poesia que seja poesia, esse reconhecimento é uma constatação empírica que não pode ser justificada ou argumentada conceitualmente”, por isso o malogro de sua definição (BERARDINELLI, 2007, p. 14).

Dos anos 45 e 60, no Brasil e em Portugal, esse flerte com a incomunicabilidade passou por versos dos concretistas – evocando a verbivocovisualidade e a teoria da informação –, e dos surrealistas – cujo automatismo psíquico desvencilhou-os inclusive das preocupações com a arte –, reforçando a confusão da poesia com o gênero lírico, fechado, que se impôs através da intensidade do arrebatamento da poesia, fazendo-a se confundir com o vazio, metalinguagem no limite, uma vez que os movimentos que sucederam o período de guerra objetivaram maior ruptura e experimentalismo possíveis (ORNELLAS, 2013). Mas é importante salientar que dentro do próprio movimento modernista houve alternativas a esse modernismo disruptor.

Após esse período, há uma recuperação do sujeito e da subjetividade em detrimento de produções herméticas e esquemáticas. A partir da década de 70, obviamente que não de uma forma demarcada, busca-se uma comunicabilidade da poesia, derrubando as torres nas quais críticos e poetas da alta modernidade se colocaram. A “virada” recupera formas criticadas pelo modernismo, ressaltando o sujeito em detrimento das formas de produção lírica trabalhadas só pela expressividade, que desmaterializaram por um longo período – se assim o pudermos dizer – o gênero lírico. Algumas práticas poéticas que fugiam da abstração e haviam ficado em menor evidência, retornam quando o auge dessa poesia mais “purista” começa a declinar, pondo em cena uma “poesia discursiva e referencializável. Às vezes adotando formas como o ensaio ou a crônica em versos, o comentário político ou filosófico, a alegoria moral ou a fábula” (ORNELLAS, 2010, p. 191). Em Portugal, a retomada de uma poesia voltada para o cotidiano traz o diálogo com uma possível materialidade da poesia, mas sem um compromisso imediato, desvelando uma comunicabilidade antes encoberta, conforme nos demonstra Sasaki:

O que está em jogo para esses poetas é certa reabilitação do poder referencial da linguagem, numa dimensão mais discursiva – e até mesmo prosaica. [...] Os olhos do poeta que tornam a mirar o mundo e seu cotidiano já não têm por objetivo a imitação; estão, antes, imbuídos de um caráter pessoal, íntimo. (SASAKI, 2012, p. 18).

Mas, se essa volta para uma espécie de realismo movido pelo cotidiano aponta traços de retorno de comunicabilidade, é na década de 1970 que essa característica marcará fortemente a poesia portuguesa e, também, a poesia brasileira. E é para esse fato que a crítica

portuguesa Rosa Maria Martelo chama a atenção em seus textos “Reencontrar o leitor” (2003) e “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961” (2007), quando analisa o fato de que as poéticas posteriores à década de 1960, em Portugal – e aqui também admitimos essa análise em relação ao cenário brasileiro – restabelecem o diálogo com a tradição moderna “*em sentido baudelairiano*”, retomando, de forma crítica, a subjetividade do autor, a narratividade e a referencialidade de mundo, um regresso ao sentido. Uma passagem, conforme definiu Ornellas (2013), do padrão da textualidade ao padrão da discursividade, da saída do texto como *topos*, lugar onde o sentido é produzido, para o discurso, em que o sujeito, as situações de enunciação e de recepção são de fundamental relevância para o “funcionamento” da poesia.

Citemos como exemplo, no Brasil, o poema “Devenir, devir”, de Waly Salomão (1943-2003), no qual percebemos essa acessibilidade do texto pelo leitor, que é trazido literalmente como interlocutor dela.

Devenir, devir

Término de leitura
de um livro de poemas
não pode ser o ponto final.

Também não pode ser
a pacatez burguesa do
ponto seguimento.

Meta desejável:
alcançar o
ponto de ebulição.

Morro e transformo-me.

Leitor, eu te reproponho
a legenda de Goethe:
Morre e devém.

Morre e transforma-te.

(SALOMÃO, 2000, p. 46)

O poema apresenta uma interlocução em que podemos refletir esse caráter mais dialógico que a poesia contemporânea assume, uma poesia que tem algo de contável, apesar de manter certo mistério. Waly Salomão, em sua escrita, reelaborou a tradição, subvertendo padrões estéticos e dialogando com as suas vivências culturais, apresentando uma escrita de “mestiçagens”, que ora estilhaça a unidade do texto, ora desloca os gestos de criação para

uma espécie de teatralização, na qual se rompem as fronteiras do ficcional e do mundo. (cf. Ornellas, 2015).

Em “Devenir, devir” o sujeito poético sugere a transformação após a leitura do livro de poesia, este servindo como gatilho para a transmutação reforçada pela repetição semântica exposta no título “Devenir devir”, mudança ininterrupta que ultrapassa o âmbito do controlável – ou, para lembrar Camões uma mudança “que não se muda já como soía”. Em Portugal, essa volta a algo de partilhável foi bem expressa pelo poeta português Joaquim Manuel Magalhães, em dois momentos, no poema “Princípio” (1981) e mais tarde no poema que dialoga, revisita o princípio, intitulado “Arqueiro” (2001):

Princípio

No meio de frases destruídas,
de cortes de sentidos e de falsas
imagens do mundo organizadas
por agressão ou por delírio
como vou saber se a diferença
não há-de ser um pacto novo,
um regresso às histórias e às
árduas gramáticas da preservação.
Depois dos efeitos de recusa
se dissermos não, a que diremos
não?
Que cânones são hoje dominantes
contra que tem de refazer-se
a triunfante inovação?
Voltar junto dos outros, voltar
ao coração, voltar à ordem
das mágoas por uma linguagem
limpa, um equilíbrio do que se diz
ao que se sente, um ímpeto
ao ritmo da língua e dizer
a catástrofe pela articulada
afirmação das palavras comuns,
o abismo pela sujeição às formas
directas do murmúrio, o terror
pela construída sintaxe sem compêndios.
Voltar ao real, a esse desencanto
que deixou de cantar, vê-lo
na figura sem espelho, na perspectiva
quase de ninguém, de um corpo
pronto a dizer até às manchas
a exacta superfície por que vai
onde se perde. Em perigo.

(MAGALHÃES, 1981, p. 13)

Arqueiro

Contigo onde a vida terminava
 ouvi cantar cada pássaro distinto.
 Enfrentei com firmeza o que é real
 e fiz dele o teu valor.

Mas ao transpô-lo
 adoecia esse vigor que dera aos versos
 um ânimo donde partiam. A realidade
 que se reduz na arte. Embora a torne
 um reduto que nos cobre
 de um sossego quase em desabrigo.
 Voltar ao real, sim. Como o disse
 quando outros se refugiavam
 na linguagem da linguagem.

Nessa altura
 mudaram quase todos de registo.
 Mas sempre se esqueceram de que lhe chamei
 desencanto.

E que tudo nos poemas é suposto
 excepto quem os escreve.

Embora dentro das palavras
 eu os recebesse em encantamento,
 num mundo límpido, à fraude,
 à ferrugem, à fuligem, à agressão.

(...)

(MAGALHÃES, 2001, p. 69)

Em “Princípio”, o título já antecipa um impulso, o início de um novo ciclo na poesia, que pressupõe movimentos de revisão/releitura ou fim do ciclo anterior, repleto de “frases destruídas,/ de cortes de sentidos e de falsas/ imagens do mundo organizadas/ por agressão ou por delírio”. O sujeito propõe uma volta à “linguagem limpa” do cotidiano, com “articulada afirmação das palavras comuns”, ‘a sintaxe sem compêndios”, ao compartilhamento de experiências com o leitor.

Em “Arqueiro”, Joaquim Manuel Magalhães, que também é crítico literário, faz uma espécie de releitura crítica do próprio poema que, antes de ser o poema “Princípio”, foi o trecho de uma resenha escrita pelo autor para o livro de António Osório, no final dos anos 70, conforme historiciza Leonardo Gandolfi (2014). Em “Arqueiro”, o “desencanto que deixou de cantar”, em “Princípio”, é transformado, volta a ser cantado. Mas, o “voltar ao real” e não reproduzir os efeitos “daqueles que se refugiavam na linguagem”, no hermetismo poético, traz desencanto, alerta já emitido desde o “Princípio”, apesar de que esse desencanto, no poema, é transmutado “em encantamento,/ num mundo límpido, à fraude,/ à ferrugem, à fuligem, à agressão”. O encanto das palavras não impede a experiência de choque, o trauma, a exposição

ao “desabrigo”. Esse diálogo-releitura entre os poemas do próprio Joaquim Manuel Magalhães é uma das características marcantes da dita poesia lírica contemporânea.

Semelhante às ideias apresentadas por Magalhães nos poemas “Princípio” e “Arqueiro”, Manuel de Freitas, na polêmica antologia *Poetas sem qualidades* (2002) apresenta a “defesa da despoetização da poesia”. Despoetização aqui entendida como afastamento do culto poético digressivo, retórico dos “artesãos tardo-mallarmeanos” nas palavras do próprio Manuel de Freitas. Freitas refere-se a poetas que só haviam publicado um livro de poemas ou poemas dispersos até então, a exemplo de Carlos Alberto Machado, Ana Paula Inácio, Carlos Bessa e Rui Pires Cabral, entre outros.

A inovação do lirismo desses poetas apresentados no livro estaria no desejo de comunicar e no afastamento da textualidade hermética dos poetas da tradição portuguesa. Esse fato leva Manuel de Freitas a chamá-los ironicamente de “sem qualidades” – (des)qualificação que considera o fato desses poetas não mais seguirem as concepções até então em voga na poesia portuguesa, ou, na leitura do poeta e crítico brasileiro Luís Maffei, “esta poesia, se se centra na experiência, centra-se em pequenos eventos construtores da experiência do indivíduo que vê perdida, desde muito, qualquer possibilidade de grandiloquências.” (MAFFEI, 2006, p. 9).

É preciso salientar que em Portugal essas mudanças são perceptíveis no período pós-Estado Novo, muito pelo fato já mencionado e bem discutido por Ornellas (2013) de que quando a poesia deixa de ser pura textualidade para assumir uma discursividade, permite o vislumbre dos sujeitos que assumem performaticamente suas formações discursivas, em que a significação do texto “se dá na cena de enunciação discursiva, como um gesto performático de escrita-e-leitura.” (ORNELLAS, 2013, p. 140).

Essa discursividade tem a ver com a inscrição num presente que confronta a esfera individual com o cotidiano. Enquanto as artes do período compreendido entre os anos de 1950 e 1960 buscaram como modelos os processos de ruptura e experimentalismo estético (cf. ORNELLAS, 2013), a partir dos anos 1970, a poesia começa a reelaborar suas formas de modo que não mais ignore o mundo e o homem, possuindo uma linguagem comunicativa, mais dialógica, fugindo da intransitividade discursiva.

A poesia contemporânea recupera uma outra modernidade, ambivalente, não mais a da tradição de ruptura, como assim dualizou Octavio Paz, mas do deslocamento, desvio, muitas vezes abrindo as “portas” do gênero lírico, extrapolando suas demarcações, porque, como afirmou Berardinelli, “tocar as ‘fronteiras da poesia’, deslocá-las e forçá-las se torna

necessário para sair de sistemas estilísticos que tendem ao fechamento.” (BERARDINELLI, 2007, p. 184).

Mas, para compreender o que se denomina poesia lírica contemporânea e qual noção a ela atribuímos neste estudo, analisemos, primeiro, com qual perspectiva de contemporaneidade estamos lidando, afinal não há limites precisos para o que se chama contemporaneidade. Giorgio Agamben, em seu texto “O que é o contemporâneo” (2009), foge da classificação meramente histórica ao pensar o contemporâneo, ele independe da época. A contemporaneidade seria muito mais uma condição. Essa condição estaria ligada, em poesia, também à releitura dos modernistas, numa espécie de autofagia.

Para Agamben, intempestividade, deslocamento, ruptura e anacronismo devem estabelecer a relação do poeta com seu tempo. Ruptura aqui no sentido de estabelecer um olhar que se afaste do próprio tempo, mesmo estando preso a ele, um olhar de deslocamento e anacronismo. Pensando no anjo da história, de Walter Benjamin, e no poema “O século”, de Osip Mandel’shtam, o poeta seria a fratura das vértebras suturada com o próprio sangue, aquele que entrevê a obscuridade de seu tempo, mesmo diante das luzes ofuscantes. É válido lembrar Benjamin (de quem Agamben é leitor), nas teses de números 09 e 14, em “Sobre o conceito de história”, ao fazer a leitura do poema “Saudação do anjo”, de Gerhard Scholem e ler alegoricamente o quadro “Angelus Novus”, de Paul Klee. Benjamin interpreta que o rosto do anjo está voltado para o passado, no qual ele gostaria de deter-se, mas uma “tempestade o impele irresistivelmente para o futuro” e, ainda, que a história é um “tempo saturado de ‘agoras’”, um *continuum*, ou seja, pressupõe uma circularidade (BENJAMIN, 1987, p. 226, 229), a qual nos permite inferir que não há um período que se possa chamar de contemporaneidade, mas uma postura diante de seu tempo, uma condição.

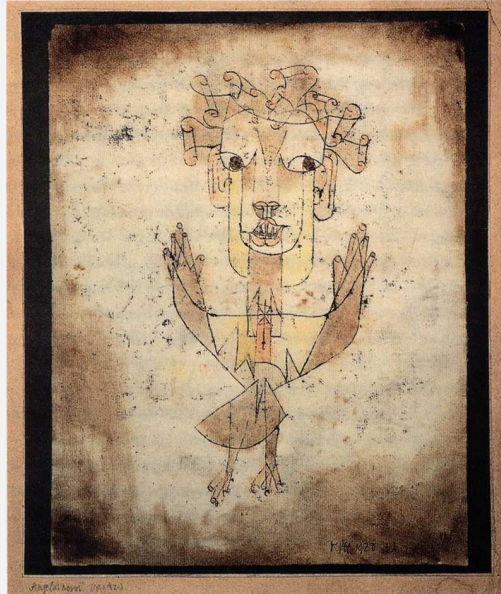
Retomando o conceito de Nietzsche, Agamben define o contemporâneo através do “extemporâneo”, do anacrônico, qualidade atribuída ao fato de o sujeito se afastar de seu tempo para olhá-lo, mas que também pode ser uma particular relação com o passado que o revitaliza. Isso se justifica pelo fato de a fratura das vértebras do anjo ser “o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71), uma vez que a fratura do poema de Osip Mandel’shtam é a fratura entre duas eras.

A seguir, na imagem dos Espacialistas, utilizada por Gonçalo M. Tavares no seu *Atlas do corpo e da imaginação* (2013), há uma espécie de desdobramento do corpo de braços abertos, tal qual o anjo de Klee, que se transforma em um caminho que vai do sujeito para seu duplo (“algo/ entre o futuro pontilhado e o nada fictício”, na poesia de Mayrant Gallo). Na legenda criada por Tavares, a reflexão sobre o fazer caminhos e avançar, mesmo que esse

caminho seja uma volta (“sou contemporâneo”, como diz em sua poesia usada na epígrafe deste item). Para Benjamin, o reconhecimento do passado, como imagem, se dá através do compartilhamento e reconhecimento de experiências: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só de deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

MATERIALIDADE ALEGÓRICA I

Figura 1- Angelus Novus. Paul Klee (1920).



Fonte: <http://www.paul-klee.org/angelus-novus/>. Acesso em 27 jun. 2017.

Figura 2- Os Espacialistas e o piscocenho (2010)





Fonte: Os Especialistas

Podes caminhar com a hesitação delicada de um equilibrista por cima do caminho metálico que conseguiste construir entre um corpo e aquele outro que está lá, mais adiante. Fazer caminhos - e depois avançar. (TAVARES, 2013, p. 362).

Assim, quando os sujeitos líricos de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares situam os “agoras”, cada um a seu modo, eles o fazem irônica e melancolicamente reconhecendo esse encontro com seu próprio tempo.

Não sou passado, não sou presente: sou algo
Entre o futuro pontilhado e o nada fictício.
(GALLO, 2000, p. 101).

Ler poesia para quê?
Eu trabalho muito, sou contemporâneo. Ler poesia para [quê]?
(TAVARES, 2005b, p. 8).

O sujeito de Mayrant Gallo assume uma indecisão: por um lado, o sujeito se sabe não ser presente, tampouco pretérito. Por outro lado, é o entre-lugar, o interstício de não ser só um

ponto, denotando fim, mas pontilhado, série de pontos ininterruptos que podem sugerir suspensão temporária de sentidos ou indicar continuidade eterna, e ser o que é verossímil (nada fictício). Em certo diálogo, o sujeito de Gonçalo M. Tavares brinca com a (in)utilidade de ler poesia sendo um sujeito contemporâneo, para o qual o trabalho e a produção de capital se sobressaem à arte da palavra, uma vez que a poesia é desvalorizada socialmente, em especial em tempos de *mass media*.

Ida Alves, citando as lições tiradas dos livros *Poesia e Crise* (2010), do poeta e crítico brasileiro Marcos Siscar, e do *ABC da crítica* (2010), do poeta e crítico português Nuno Júdice, afirma, no texto “A poesia diante do espelho: poetas-críticos em diálogo luso-brasileiro”, que “a poesia contemporânea põe em questão exatamente sua contemporaneidade e os modos como as subjetividades que participam de sua constituição (poetas, leitores comuns e críticos) assumem as diferentes relações com o seu tempo e com os tempos anteriores que lhes serviram de lastro.” (ALVES, 2014, p. 121), daí a pertinência dos questionamentos dos sujeitos líricos e suas reflexões apontadas nos versos em epígrafe.

O que se deve reconhecer é que a recuperação desse discurso mais autobiográfico, que compartilha experiências, propiciando assim novas formas de composição, articulam-se na poesia do final do século XX e início do século XXI. Rosa Maria Martelo (2004) ainda identifica a presença da dicção prosaica, do coloquialismo, da narratividade, e inclusive a presença de personagens e diálogos nessa produção lírica. Entretanto, é preciso, segundo a crítica portuguesa, reconhecer que essa poesia não ignora os problemas e temas das poéticas produzidas na modernidade, mas as reelabora em especial em função de um novo leitor. Leitor esse que é menos erudito, formado mais dentro de uma cultura de massas, que vê a poesia como uma forma artística mais ligada à escola e à alta cultura e menos ao mercado cultural e artístico, o que implica também em estabelecer novos protocolos de leitura.

Enquanto as vanguardas do início do século buscaram marcar a estética tradicional com atitudes disruptoras, contemporaneamente o movimento que se faz é o de reelaboração dessas poéticas. No caso da poesia lírica, a contemporaneidade não significa uma demarcação temporal, mas acarreta “diferentes e até antagônicos modos de os discursos poético e crítico compreenderem a temporalidade e performar o ser presente em relação com o que já foi e com o que ainda está por vir.” (ALVES, 2014, p. 8).

Tanto no Brasil quanto em Portugal, após os anos 60, há a ausência de “discursos radicais de ruptura”, mas há, também, uma retomada daquela “tradição”, o que, segundo a autora, criou condições favoráveis para a criação e “fortalecimento de um perfil altamente autorreferencial, metapoético, dessa produção que parece impulsionada a se repensar

continuamente, questionando seu próprio valor de existência e a capacidade de intervenção no tempo que lhe é dado viver.” (ALVES, 2014, p. 112), uma vez que a comunicabilidade na poesia não formaria uma poética de caráter inferior, frágil, sem elaboração da linguagem, mas um reflexo, um diálogo, uma condição para a realização dela. E é nesse contexto que surgem inúmeros estudos sobre o fim da poesia na contemporaneidade.

Há críticos que falam em uma relação indefinida e inacabada de continuidade e ruptura em relação à tradição, e que essa instabilidade, ou mesmo crise, comum à modernidade, alimenta a própria poesia contemporânea. As análises sobre a poesia contemporânea, portanto, esbarram sempre naquilo que converge ou difere dos seus antecessores, no que se pode chamar de “relação indefinida de continuidade e ruptura” (BENTO, 2014, p. 59), ou na expressão de Ida Alves (2014, p. 114) “A poesia vendo-se, pensando-se diante do espelho; palavra-dobra, gesto crítico”, mais ainda, “lápide e versão, indistintamente”, nas palavras da poeta portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão (1975).

Assim é que, nas literaturas brasileira e portuguesa, não há, nas últimas décadas, correntes determinadas/determinantes que apontem direções na produção poética. No Brasil, a partir de 70, essa poesia de deslocamentos, aponta, sobretudo, para uma forte subjetividade, para uma inserção do sujeito em uma poesia que apresenta aspectos comuns do cotidiano provocando reflexões. O abstracionismo criativo dos poetas das décadas anteriores cede lugar para uma linguagem do dia a dia, com construções sintáticas mais diretas e com o objetivo de estabelecer “uma troca de vivências e construir alegorias referencializáveis do mundo cotidiano.” (ORNELLAS, 2013, p. 141)

Há uma dificuldade em se estabelecer um estudo acerca da poesia contemporânea no Brasil, uma vez que o termo “contemporâneo” é impreciso conceitualmente. Em estudo no qual fez um mapeamento da poesia brasileira, Maria Ester Maciel refere-se, entre outras abordagens conceituais, à particularidade de alguns teóricos que divergem sobre o início dessa contemporaneidade na literatura brasileira: enquanto alguns autores classificam como literatura contemporânea no Brasil o período compreendido logo após o período da efervescência modernista dos anos 20, outros a classificam apenas a partir dos anos 80, e ainda outros que inscrevem a contemporaneidade na nossa literatura apenas no século XXI. A autora lembra que essa indefinição ressalta o caráter de imediatismo do contemporâneo e, “inevitavelmente, a imprecisão que o contemporâneo instaura, ao manter uma singular relação com o próprio tempo, sem deixar de alojar também todos os tempos que se entrecruzam no presente.” (MACIEL, 2015).

Ao largo dessa discussão temporal, uma vez que entendemos o contemporâneo na esteira de Agamben (2009) através do intempestivo, a poesia contemporânea brasileira apresenta de maneira mais marcante uma grafia do urbano, ressaltando aspectos do factível, das paisagens, em sua maior parte, urbanas, através de imagens, descrições e evocação de impressões acerca do dia a dia. A vida ordinária torna a aparecer como *leitmotiv* ao poeta contemporâneo que, diante do vazio e do desencanto, herdados dos questionamentos da crise moderna, volta a observar seu entorno nos mínimos detalhes (eis o intempestivo) em contrário aos poetas que se mantiveram hermeticamente na extravagância da linguagem. (GULLAR, 1989).

Maciel (2015) aponta, entre os poetas que assumem o cotidiano como matéria de seus poemas, o Drummond e o Bandeira de algumas produções, Paulo Leminski (1944 - 1989), em poema sem título² (“eu queria tanto/ ser um poeta social/ rosto queimado/ pelo hálito das multidões// em vez;/ olha eu aqui;/ pondo sal/ nesta sopa rala/ que mal vai dar para dois”), Ana Cristina César (1952 - 1983), em “Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares”³ (“Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os/ pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que/ enjôo me dá o açúcar do desejo.”), Armando Freitas Filho (1940 –) com “Petrópolis”⁴ (“Os aços nus das facas/ sem uso, nas gavetas./ A lâmpada esquecida acesa/ mesmo sob o sol/ continua queimar a frio/ o quarto de manhã.”), entre outros. A autora chama a atenção para o fato de que essa poesia tem resistido às classificações tradicionais, ao passo que explora “mestiçagens culturais” ou um hibridismo na composição, amalgamando aspectos narrativos, insumos ensaísticos e, em alguns casos, como o de Nuno Ramos (1960), mescla poesia e visualidade, semelhante à proposta ecrástica do livro *Metamorfoses* (1963) do escritor português Jorge de Sena (1919-1978).

Mais recentemente, podemos pensar na Angélica Freitas (1973 -), com o poema “Uma mulher insanamente bonita”⁵ (“Uma mulher insanamente bonita/ um dia vai ganhar um automóvel/ com certeza vai/ ganhar um automóvel// e muitas flores/ quantas forem necessárias/ mais que as feias, as doentes/ e as secretárias juntas”), Carlito Azevedo (1961 -), com “H.”⁶ (“Durante o velório beijei sua testa várias vezes, o rosto molhado de lágrimas, mas

² In: *Caprichos e relaxos* (1983).

³ In: *Cenas de abril* (1979).

⁴ In: *De cor* (1988).

⁵ In: *Um útero é do tamanho de um punho* (2012).

⁶ In: *Monodrama* (2009).

sem desespero”), e Mariana Ianelli (1979 -), com “Confessionário”⁷ (“Faz tempo não cuido de sondar a morte,/ faz uns anos/ que não durmo em cama estreita/ que não durmo em horas certas/ que não falo das minhas coisas/ que mais doem no peito/ para as alturas apagadas do céu/ no meu vislumbamento de Deus.”).

Em Portugal pós ditadura salazarista, a necessidade de pensar numa nova perspectiva de nação portuguesa, cujo imaginário navegante fora rebaixado, não faz mais sentido, como podemos ver nos versos “Nenhum passado vale o dia-a-dia” e “Portugal não é pátria mas país”, do poema “Aos homens do cais”, de Ruy Belo (1933-1978), publicado no livro *País possível* (1973). A presença do cotidiano cosmopolita, bem como a releitura dos temas tradicionais, com abertura do homem português para o mundo, para a alteridade, também nas produções poéticas ressaltam a característica de que a literatura expõe o modo como o indivíduo compreende seu tempo, e em Portugal, a literatura já não podia ser mais voltada para a endogenia patriótica, pois esse havia se tornado um “País de restos de palavras”, como traz em epígrafe ao seu livro *Terra sem coroa* (2007), Manuel de Freitas.

Dentro dessa nova configuração do “real” português, da observância do correr dos dias, podemos citar nomes como Nuno Júdice (1949 -), em “Em Lisboa”⁸ (“Entras no café e sentas-te na mesa que/ ainda não foi limpa, como se não tivesses/escolha.”), Manuel de Freitas (1972 -), em “Zulmira ao amanhecer”⁹ (“No urinol público lia-se UTILIZAÇÃO GRATUITA./ Fiquei quase feliz (quantas coisas gratuitas/ há neste mundozinho de horror?).”), Rui Pires Cabral (1967 -), que entre outros elementos observa o lixo num dia de domingo em “Recuar para onde?”¹⁰ (“O lixo do fim-de-semana/ já extravasa os contentores// do ponto de reciclagem.”), e Gonçalo M. Tavares (1970 -), em poema sem título¹¹ (“Nem sempre os dias obedecem a fórmulas. Na cidade, com intervalo de/ meia hora, os melhores dedos contam diamantes e tocam nos seios/ da mulher que amam.”), entre tantos.

Há uma tendência, dentro dessa poesia contemporânea, ao rompimento de fronteiras de gênero, quando mescla elementos dialógicos, narrativos “servindo a uma dinâmica dissociativa e conflituosa, de expansão e parcelamento, dos processos de construção de imagens, tensionando mais uma vez o verbal e o visual, o discursivo e o figurativo.” (PEDROSA, 2008, p. 214-215). O gênero lírico apresenta-se, então, tanto no Brasil quanto

⁷ In: *Trajectoria de Antes* (1999)

⁸ In: *A matéria do poema* (2008).

⁹ In: *Os infernos artificiais* (2001).

¹⁰ In: *Música Antológica & Onze Cidades* (1997).

¹¹ In: *I* (2005).

em Portugal, dentro da contemporaneidade, como o resultado de tensões que tornam as fronteiras de gênero fluidas, desfazendo, ou melhor, refazendo a taxonomia dos gêneros literários.

Giorgio Agamben, no ensaio “O fim do poema” considera a possibilidade do *enjambement* um critério capaz de distinguir a prosa da poesia, posto que se configura “a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica” (2002, p. 42), ideia reforçada em outro texto, intitulado “Ideia da prosa” (2016), do homônimo, no qual o autor afirma que a identidade do verso não segue o ritmo sintático, mas a confluência e o tensionamento do ritmo, do som, do imaginário e de significados. Fernando Paixão (2014), em ideia similar à de Agamben, assevera que à proporção que o *enjambement* é mais presente entre os versos, o significado das palavras se amplia, visto que o entremear dos versos faz com que a sintaxe fique submetida ao cavalgamento.

Vale ressaltar que a comunicabilidade e a aproximação com a prosa não seriam uma fragilidade da condição poética, mas uma abordagem crítica dentro da própria criação poética, observando a estruturação sintática, os jogos de sentidos, a inserção de termos em outras línguas, de elementos de outras culturas, o diálogo com a virtualidade, com as outras artes, etc.

O *enjambement* permite ainda a transgressão sonora do verso, conferindo um duplo gesto de avanço e recuo na leitura, que pressupõe o seguimento na leitura “linear” e dos sentidos e, ao mesmo tempo, uma hesitação e volta por conta da sonoridade. Para Agamben (2016), o hibridismo dessa poesia, em especial a ocorrência do *enjambement* se dá porque todo discurso humano é híbrido, pensamento já exposto no termo grego *prosimetron*, que designava a mistura de verso e de prosa e no termo latino *satura*, que designava a mistura de vários gêneros em prosa e em verso, o que ratifica a ideia de que não há inovação, tampouco ruptura na adoção de recursos tidos como da prosa no texto poético, mas sim releituras.

Nelson de Oliveira, ao analisar essa aproximação da poesia e da prosa na contemporaneidade, ousa afirmar ironicamente que “não há mais apenas a prosa ou a poesia, há a *proesia*” (OLIVEIRA, 2009, p. 50, grifo nosso). É preciso lembrar que nessa concepção de “nomenclatura” está embutido o fato de que historicamente a definição de poesia foi sempre pinçada do confronto com a definição de prosa, como sendo a suspensão do discurso trivial. No entanto, a consciência e a reformulação do espaço poético – muito em virtude da saída da textualidade para a discursividade (que permitiu a percepção da experiência de mundo e de um sujeito fragmentado em inúmeras outras subjetividades) – não significaram um abandono do verso. Ao contrário, o verso, conforme Siscar (2014, p. 217), “(do latim

versus: retorno) já significa o retorno: repetição da linha e deslocamento da linha”, o que enfraquece as tentativas de destituir a qualidade poética de uma produção contemporânea mais voltada para esse caráter narrativo.

Quando se fala em crise¹² da poesia hoje, o discurso entra também nessa perda-porosidade dos limites, das fronteiras, em direção às características dos outros gêneros literários, uma vez que na contemporaneidade há o espaço para esse narrador adentrar e compartilhar as experiências.

A aproximação com a prosa seria uma forma de reflexão contemporânea, já que na poesia estão imbuídas questões políticas, éticas, além de estéticas. O que ocorre não é uma recusa da poesia, mas a recusa de uma noção de poesia que se quer na torre de marfim. Portanto, “aproximar-se da prosa seria uma maneira de dar um passo na direção do “real”, da imediatez antes excluída pelo sentido exacerbado do ‘mistério’; significaria abandonar a autocomplacência sublimadora que desdenha da vida e de suas múltiplas vozes” (SISCAR, 2015, p. 35).

Siscar (2015) cita teóricos, a saber Denis Roche, Deguy e Gleize, que propõem o mecanismo de *nomeação* ou *renomeação* ao entrar na seara da discussão sobre os limites da poesia. No fundo, essa proposta se aproximaria do espírito vanguardista de celebrar/fundar o novo, o que instauraria, de certa forma, novas tradições.

Há ainda que se mencionar a categorização de alguns desses poemas como poema em prosa, categoria já fora instituída como gênero. O poema em prosa é uma forma reconhecida pela crítica, que tem sua origem na França, não necessariamente em Baudelaire, mas cujo auge se deu com ele, em especial com seu livro *Pequenos poemas em prosa*, publicado originalmente em 1869, no qual expõe a inquietação acerca dessa escrita híbrida:

qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa [que fosse] poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica em contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (BAUDELAIRE, 1995, p. 277).

Essa ambição acentua a liberdade de pensamento, sem regras na composição, o estilo narrativo e, ao mesmo tempo, o uso de recursos imagéticos ressaltando o caráter poético. O

¹² As discussões acerca da crise da poesia na contemporaneidade têm rendido inúmeros estudos, entre os quais os empreendidos pelo poeta e crítico brasileiro Marcos Siscar que, em seu livro *Poesia e crise* (2010), afirma ser a crise um elemento constitutivo da própria poesia moderna, uma vez que esta se alimenta da crise para repensar seu papel no âmbito da cultura.

poema em prosa configuraria uma observação tão densa que leva o sujeito lírico a uma espécie de “pensamento reflexivo”, por isso o autor denomina o poema em prosa como “arte da pequena reflexão”, que nada mais é do que mais uma vertente de ampliação do campo poético, uma “escrita em aberto”, uma “poética do risco”, com hibridismo e oxímoro, por ser poesia e prosa ao mesmo tempo, já que “a poesia tem mistérios, caprichosos. Muitas vezes, nem ao próprio escritor é dado saber por que e como os poemas nascem em corpo de prosa.” (PAIXÃO, 2014, p. 38).

O que diferenciaria o poema em prosa do poema em versos (mesmo versos “desfigurados” em relação à compreensão clássica) seria, além do *enjambement* do poema em versos, o caráter discursivo realçado pela regularidade ininterrupta da totalidade das linhas no poema em prosa, ou seja, o correr das palavras nas linhas segue até o limite das margens do papel.

Em prosa e/ou em verso, a poesia lírica contemporânea prescinde de limitações, e uma vez que o presente “permanece *não-categorizado* e sem etiquetas” (BERARDINELLI, 2007, p. 190), a definição da poesia contemporânea passa, sobretudo, pela prévia demarcação do território a ser analisado.

1.2 PEQUENOS RECORTES: PARA LER A POESIA LÍRICA CONTEMPORÂNEA

Em *Conceitos fundamentais da poética* (1997), Emil Staiger já advertia o leitor de que a lírica encontraria dificuldades, por vezes insuperáveis e sem solução, caso se continuasse pela busca da classificação de todos os textos. A poeticidade de um texto, portanto, não obedece severamente a diretrizes, mas sempre tensiona as potencialidades de sua expressão através do discurso. Ou seja, é preciso diferenciar as mais diversas correntes teóricas da prática poética, cuja única regra é a liberdade de composição.

Uma vez que na contemporaneidade o conceito de poesia lírica se estende e ela deixa de ser categorizada apenas através do ritmo, das rimas e dos versos – que não são mais considerados em termos absolutos, ao contrário, são tensionados a todo instante – a forte cultura visual, os coloquialismos, a adoção de outros suportes, a exemplo do hipertexto, dos vídeos e das performances, os diálogos com outras áreas do conhecimento, o horizonte de análise também se alarga. O desgaste experimental a partir dos anos 1970 ajudou a construir essa pluralidade de práticas literárias que forçou a ultrapassagem das barreiras entre os gêneros. Esses textos que hoje singram para a hibridização muitas vezes também extrapolam os limites do papel.

Rosa Maria Martelo, no texto “O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea” (2009), enfatiza que a presença marcante do narrativismo, do poema em prosa, de um olhar que se assemelha ao do *flâneur* baudelairiano, bem como de uma escrita memorialista evidenciam um “olhar do alegorista”. O poeta contemporâneo seria, então, um alegorista, cujo olhar é consciente da temporalidade e das falhas presentes nos pequenos objetos, nos mínimos acontecimentos. E essa não é uma condição exclusiva da poesia portuguesa atual, estendemo-la aqui também à poesia brasileira.

Desta forma, se há uma identidade da poesia contemporânea, ela não se encontra na integridade, mas no lugar da cesura. Desde a modernidade essa quebra de identidade já se fazia notável, entretanto houve uma radicalização que reforçou as discontinuidades. O poeta contemporâneo, diante da fragmentação, reificação, virtualização e velocidade dos acontecimentos, opera em um sentido contrário, reflexivo, de busca de continuidades no que aparentemente não tem sentido ou valor diante da lógica do capital, diante de seus restos. Por isso, o anacronismo e o intempestivo adquirem sentido na poesia contemporânea, em uma tentativa de responder de forma “ética e estética” (cf. Martelo, 2008) ao seu tempo e à sua condição, que oscila nas fronteiras entre o real e o virtual, o histórico e o factual.

Uma vez que a poesia contemporânea volta a dialogar com a sociedade, a adoção da alegoria como procedimento de leitura permite a análise crítica dos textos e seus contextos de produção. Isso é possível porque, através de imagens, a alegoria constrói e compartilha experiências individuais e coletivas, que ora diferem, ora se aproximam – através de remissões, do dizer o outro – dos problemas oriundos da modernidade.

No poema “Classificados”, o português Manuel de Freitas reflete sobre esse caminhar próximo ao cotidiano que a poesia contemporânea efetua: “O correlativo objectivo/ gastou-se, como era de esperar,/ e se a lírica sobrevive/ não me perguntes de quê, de que restos”. (FREITAS, 2007, p. 64). São justamente estes restos que proporcionam a “sobrevivência” da lírica contemporânea, posto que ela não se afasta de todo do imediato. Por buscar os restos e ser intempestiva, a poesia contemporânea consegue expor aquilo que estava à vista de todos, mas oculto sob a capa do cotidiano, apresentando um “estado de exceção na regra da quotidianidade” (GUERREIRO *apud* MAFFEI, 2006). Esse fenômeno, para Denilson Lopes (2007), é o que se pode chamar de “sublime no banal”, quando, diante do cotidiano, é o detalhe, o menor, que deixa transparecer uma diferença, uma resistência. E aí reside o sublime, na opção pela experiência mínima, discreta, da beleza que emerge de um cotidiano superpovoado de imagens clichês.

Essa ideia está ligada também a uma revalorização da narrativa nas artes contemporâneas, incluindo-se aí a poesia lírica. O “sublime no banal” seria, então, uma linha tênue entre o estado contemplativo e o olhar marcado pela rapidez própria do mundo contemporâneo. Não mais uma imposição violenta do grotesco e do abjeto, mas uma ressignificação do “invisível” cotidiano, tão óbvio que não se vê, contaminado pelo excesso de imagens e informações.

Não há uma recusa esse cotidiano contaminado, mas busca se afirmar nele, dentro dele, através de uma “base de educação dos sentidos” para o precário, para o esmorecimento. Por isso mesmo, o sublime se aproxima da alegoria. Tal como a alegoria, o sublime é uma resposta “ética e estética” ao nosso tempo, um questionamento a uma sociedade automatizada e virtualizada, bem como a reflexão sobre a contemporaneidade acarreta em uma escolha estética, nesse caso, da alegoria (MARTELO, 2008; LOPES, 2007). O sublime no banal trata de “produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas” (LOPES, 2007, p. 44). A alegoria é a fragmentação diante do harmônico, destituindo as coisas do seu sentido original, sem objetivo de restauração, mas de reconstrução de novos sentidos, os quais não tenham a dimensão de totalidade.

A alegoria requer a interpretação (o alegorista é um intérprete e faz suas escolhas quando elege a imagem que “cria” a partir dos restos), por isso mesmo é um procedimento artístico e também crítico. Da mesma forma, o sublime se mostra também como uma maneira de pensar (MURICY, 2007), como uma estratégia para se analisar a construção do texto literário, como a perceptibilidade de não apresentação do todo.

1.2.1 Procedimento de leitura: a alegoria

Como entendemos que o procedimento adotado para escrita/leitura da poesia lírica contemporânea é o alegórico, precisamos historicizar o conceito de alegoria a ser utilizado neste estudo. O termo “alegoria” remete à Antiguidade Clássica. Em seu *Dicionário de termos literários* (2013), Massaud Moisés traça um perfil genealógico do termo “alegoria”, ressaltando as ideias controversas sobre esse vocábulo. O autor retoma a origem grega da palavra (*allegoria*), que aparece na *República* de Platão fazendo referência às “significações secretas” dos Antigos.

A etimologia do termo vem do grego *allegoria*, que significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal” e, “regra geral, reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais” (CEIA, 2013).

Assim como Moisés (2013), Ceia (2013) também mapeia as definições e usos da alegoria ao longo da história, passando pela tradição grega, que “toma a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto” até a “abertura do sentido da alegoria” no século XX.

Observamos que muitos dos autores mapeados por Moisés (2013) definem a alegoria como um discurso que concretiza outro discurso. Há ainda autores que dividem a alegoria em categorias distintas, a saber: conteúdo manifesto X conteúdo latente; poética X hermenêutica; intencional X involuntária; das palavras X dos fatos; personificação X clássica; perfeita X imperfeita, tensionando o conceito em dicotomias. Seguindo essa linha, João Adolfo Hansen (2006) defende a ideia de que há dois tipos de alegoria: a construtiva, de produção ou retórica, utilizada pelos poetas, pautada na ludicidade, e a interpretativa ou hermenêutica, usufruída pelos teólogos, baseada na exegese cristã. Esta última remontando às significações secretas definidas pelos antigos, já citada por Moisés (2013).

Os hieróglifos utilizados desde a Antiguidade, por estabelecerem relação com a leitura de imagens e com um “sacro hermetismo”, são representações emblemáticas que estão na base do pensamento alegórico, uma vez que na medida em que a representação emblemática “é uma expressão hieroglífica da multiplicidade do significado do texto, que reflecte a multiplicidade do significado do mundo”. (HATHERLY, 1983, p. 70).

Para a exegese cristã, a retórica propunha a alegoria como forma de interpretação, já que proporcionava o prenúncio de leitura de um texto conhecido. Nesse sentido, a alegoria seria como “aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral” Ceia (2013). Exemplo disso é o *Sermão da Sexagésima*, do Padre Antonio Vieira, representante religioso do barroco luso-brasileiro, que bem explorou os recursos alegóricos da linguagem, como no seguinte exemplo:

Notai uma alegoria própria da nossa língua. O trigo do semeador, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu para p sermão vir nascendo, há de ter três modos de cair; há de cair com a queda, há de cair com a cadência, há de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. (VIEIRA, 1995, p. 104)

Outro exemplo mencionado nos estudos sobre a alegoria é o mito platônico da caverna, que permite lembrar esse recurso como possibilidade de especulação filosófica. No período romântico, o binômio símbolo X alegoria é tensionado por nomes como Coleridge, Schlegel e Goethe. Este último afirma que o símbolo tem maior “amplitude de significação” do que a alegoria, que não era considerada modo de fruição artística. (CEIA, 2013).

É Walter Benjamin que revitaliza a alegoria como figura de linguagem, mas sobretudo como figura de pensamento. A alegoria foi objeto de estudo de Benjamin no seu livro *Origem do drama trágico alemão* (2013¹³), no qual ele a recupera da desvalorização imposta pelos românticos em detrimento do símbolo. O autor estabelece um panorama da alegoria para distinguir a alegoria medieval, teológica, da alegoria barroca. Interessa ao autor analisar e estabelecer a distinção entre símbolo e alegoria, demonstrando como o procedimento alegórico foi essencial ao período barroco por apresentar e refletir a coexistência de forças antagônicas efêmeras e eternas. Benjamin analisa o período do século XVII que, por possuir alguns traços comuns, especialmente em relação ao drama trágico, ficou conhecido como barroco, para investigar a ideia de alegoria. A alegoria precipita as inquietações mais profundas do homem, que buscava a salvação (gesto bíblico). Em face da contemplação melancólica ela se liga ao barroco.

Mais tarde, ao estudar a obra de Baudelaire, análise empreendida no livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1994), Benjamin vê no *flâneur* – e sua capacidade de olhar a cidade nos tempos modernos – a habilidade de construir alegorias. Jeanne Marie Gagnebin, estudiosa da obra de Walter Benjamin, diz que “a reabilitação da alegoria por Benjamin será uma reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana”, porque emerge no período barroco, dentro da tensão e dualidade entre a fé e a crescente autonomia do homem, e ressurge na poesia de um Baudelaire imerso em uma modernidade destrutiva (GAGNEBIN, 2011, p. 35).

Ao estudar o drama trágico do período barroco, Benjamin analisa um conjunto de peças que apresentam uma configuração comum que as representa. Esse período, desqualificado pela crítica classicista do século XIX, caracterizou-se pela fragilidade do homem perante o drama da salvação e do gozo terreno. Para Benjamin, o drama trágico (*Trauerspiel*) pressupõe culpabilidade, divergência e história como temáticas para a arte. Vejamos o significado da palavra *Trauerspiel*:

¹³ Publicado originalmente em 1928. Algumas traduções trazem como título *Origem do drama barroco alemão*. A edição utilizada neste estudo é a *Origem do drama trágico alemão*, traduzida por João Barrento e publicada pela editora Autêntica, em 2013. Barrento explica, em entrevista (2011) que a expressão “drama barroco” não está no título original do livro (o qual seria algo parecido com drama lutuoso), e que as traduções em língua inglesa há muito já usam o termo “drama trágico”. Segundo ele, “Benjamin faz uma distinção entre o drama trágico, típico do período barroco, e a tragédia, tanto a grega antiga quanto a moderna francesa. O ponto principal dessa distinção é quanto ao modo como as obras se posicionam em relação à História e à morte, e também em relação ao tipo de protagonista” (BARRENTO, 2011).

A palavra *Trauerspiel* é decomponível em duas: *Trauer* (tristeza) e *Spiel* (jogo, representação). A palavra *Spiel* designa, não apenas jogo, brincadeira, folguedo, no seu sentido mais usual, como também representação, sendo esse significado que mais nos interessa, no caso do *Trauerspiel*. *Trauer*, contrariamente, designa a tristeza, o *luto*, resultante da percepção do carácter ilusório da vida. Significa ainda a tristeza de um homem que sabe estar privado da transcendência, imerso numa natureza desprovida de Graça. E se *Spiel*, ao designar jogo, folguedo, se aponta para um estado da natureza, um estado mais próximo da infância e da natureza, *Trauer* constitui-se como o seu pólo oposto, originando, desta forma, no próprio cerne do conceito de *Trauerspiel*, uma tensão dialéctica que nada conseguirá apagar. A análise e decomposição do nome reenvia-nos, assim, para uma estranha e inquietante relação, que gera formas alegóricas, se essa relação se mantiver intensificada dialecticamente [...]. (CANTINHO, 1998, p. 127; grifos do original).

O drama trágico do período barroco pressupõe, portanto, representação e consciência da efemeridade da vida, diante de um contexto em que a redenção é praticamente impossível. Representação e luto, jogo e melancolia: o drama trágico do período barroco refletiu a queda das ilusões humanas e a busca pela penitência e purgação dos pecados. O homem barroco e sua consciência e impotência diante do destino de destruição imbui-se da missão de resgatar as coisas. A alegoria retoma os destroços da história. É expressão da fragilidade humana frente à figura da morte, é intenção – ou, para lembrar a grafia de Guimarães Rosa no conto “Famigerado”, “intensão”, com “s”, – ao mesmo tempo projeto expansivo e retesamento.

O período barroco é emblemático justamente por tensionar o pensamento medieval da Contrarreforma e o pensamento humanista do Renascimento, daí ser ao mesmo tempo luto e jogo. No Renascimento, a busca por uma identidade entre a imagem e o ser atinge uma grande importância, fazendo com que a maior parte das obras fossem “interpretadas em função do seu conteúdo simbólico e alegórico, pois foram concebidas para serem ‘*lidas com os olhos da mente*’, com o objectivo de que ‘*as ideias se tornassem visíveis*’ através das imagens que, literalmente, falariam por si falando delas.” (HATHERLY, 1983, p. 66; grifos do original).

Ana Hatherly observa que a alegoria tem carácter ambíguo, porque “quem diz alegoria diz duplicação de significado, leitura em correspondência: *texto sob o texto*. Assim, toda a alegoria é um anagrama *sui generis*, uma forma de desdobramento de significado, e portanto uma forma de enriquecimento da leitura”. Ou seja, alegoria seria baseada num conflito próprio do homem que busca representar o imaterial, o abstrato em signos e imagens, por isso esse processo (de alegorização) não pode ser restrito apenas à Idade Média, ao Renascimento e ao período barroco, afinal, a alegoria envolve o jogo do mistério.

A alegoria é característica do luto e da melancolia do homem no período barroco. Nesse contexto histórico, o homem ainda aspirava ao divino, no entanto, grandes

acontecimentos, a exemplo da Reforma, da invenção da imprensa e da descoberta do Novo Mundo culminaram na crise que a Contrarreforma, e sua abstenção de bem dizer os feitos cristãos, tentou combater, o que provocou o esvaziamento do homem que buscava a salvação, tornando-o melancólico, dividido entre a fé e a razão. Benjamin (2013, p. 218) afirma que “é incomensurável a tensão entre a palavra e escrita no barroco. A palavra, pode dizer-se, é o êxtase da criatura, desnudamento, desmesura, impotência diante de Deus; a escrita é o seu recolhimento, dignidade, superioridade, onipotência sobre as coisas do mundo”. Através da figura do príncipe no drama trágico, ser investido de superioridade e, ao mesmo tempo, vítima da sua condição humana finita, a expiação barroca expõe o homem e seus tormentos. Paradoxalmente, o soberano é aquele que vive uma “sensação de catástrofe iminente” (BRETAS, 2008, p. 52). Nessa conjuntura, a escrita alegórica surge, então, como possibilidade de inscrição e perenização diante da implacável mutabilidade das coisas.

Uma vez que a produção de sentidos diante da interpretação alegórica estaria ligada à ausência de um sentido último, justamente por expor as ruínas daquilo a que não temos ciência da existência, permitindo meditar sobre os restos e as faltas que esses restos evocam, a alegoria permite a inscrição do efêmero, uma vez que ela está ligada à historicidade e caducidade das coisas. Por isso mesmo, a sucessão de interpretações a partir das faltas liga-se a uma remissão eterna, que pereniza as alegorias. Essa leitura se dá, em especial, no contexto do drama trágico, em que as alegorias figuram como progressão, continuidade que acompanha o fluxo temporal, porque a história está no centro da ação demarcando sua transitoriedade, o “progredir de um inevitável declínio” (BENJAMIN, 2013, p. 189).

E é nesse ambiente barroco, no qual as ruínas predominam e as atitudes estavam distanciadas da fé, mesmo que conservada e irresoluta, o luto surge como estado de espírito. O luto evidencia-se na relação do homem com as coisas. Reabilitar a alegoria pressupõe, portanto, conceber a temporalidade, a historicidade e a caducidade que culminam na ideia de morte. Por isso, a alegoria deve ser entendida como

o procedimento que se encontra relacionado com uma teoria da linguagem, justamente porque pretende estabelecer uma nova forma, um modo de relacionar a *história arruinada, mundo de escombros e destroços*, com a *escrita emblemática*, procurando salvar a memória humana, convertendo-a em significação. (CANTINHO, 1998, p. 101; grifos nossos).

E por ser a relação entre as ruínas, escombros e destroços da história e a escrita emblemática, é que Benjamin (2013) assevera que o conceito do alegórico é legitimado no Barroco pelo motivo de ser “fundo sombrio” defronte à luminosidade do símbolo. Na

impossibilidade de um referencial sógnico estável sobre qualquer coisa, no Barroco e na modernidade, Benjamin esclarece que há precariedade na representação, por isso o símbolo e a imagem são fragmentados, imprecisos e imperfeitos. Por estar dentro do âmbito do arbitrário, há a consciência da precariedade do universo, da pseudo-unidade, da desintegração do mundo e do homem. Não há harmonia no mundo, por conseguinte não pode haver a harmonia do símbolo. Octavio Paz (2012) ratifica essa ideia ao dizer que a linguagem, pela própria natureza, só consegue ser relativa, não consegue expressar o absoluto, e que essa é uma dificuldade que se apresenta aos que criam por lógica simbólica.

A alegoria pressupõe uma sucessividade, mesmo que desordenada, enquanto o símbolo, imediato, é imagem que conjuga universal e particular no instante. Enquanto na alegoria há a re-presentação¹⁴ do conceito através da imagem, no símbolo há uma incorporação desta. A alegoria expõe uma tensão que proporciona uma meditação sobre a linguagem. Enquanto o símbolo é a “harmonia entre ideia e imagem”, a alegoria é a “inquietaude e estranheza entre ideia e imagem”. A alegoria pressupõe dispersão, fragmentação, separação e ruína. As imagens se colam e ganham visibilidade no mosaico caleidoscópico que compõe o *continuum* histórico das significações. (CANTINHO, 1998).

A alegoria apresenta, então, a relação da imagem com o concreto, transfigurando a experiência vivida em imagem alegórica. O símbolo seria o “desejo de coincidência”, e o poema a consequência e a possibilidade de realização dessa coincidência, ao passo que a alegoria é o reconhecimento do desajuste, da atmosfera de perda:

o olhar alegórico nasce do (re)conhecimento dessa violência dialéctica e dilaceradora que habita o próprio cerne das coisas, daí que tudo aquilo sobre o qual ele cai se lhe revele esquarterado, separado definitivamente, reenviando esse que olha para a dissipação imediata da organicidade do seu objecto, transformando-o em *ruína* e é justamente por isso, que a ruína se converte na matéria-prima da alegoria (tomada como o seu elemento pregnante), na sua ‘*pedra de toque*’, sendo o resultado daquilo que o tempo destruiu: o inteiro, o contínuo, o todo simbólico.” (CANTINHO, 1998, p. 108; grifos do original).

Por tensionar as ideias de eterno e transitório, ao pensar em alegoria, precisamos considerar também a ideia de aura. O termo deriva da ordem religiosa e remete ao caráter sagrado da arte simbólica. A aura guarda uma sacralidade que distancia a poesia (e o poeta)

¹⁴ No *Glossário de Derrida* (1976), há uma análise da qual nos apropriamos para o termo e a grafia “re-presentar”: tornar presente. Uma vez que os signos (aqui tomamos por base a alegoria) jamais podem se apresentar como presentes, eles são a “presença do presente”, temporária, efêmera, cíclica.

em termos espaciais e temporais. A queda da aura é fundamental para que a alegoria ressaia. As poéticas da modernidade, desde a alegoria da perda da aura baudelairiana, chocam o poeta contra um mundo em que a ideia de transcendência já não existe, ou melhor, um mundo em que a reificação só permite o experimento da transcendência através de sua ausência. Alegoria e aura são representações que dizem o outro. A diferença é que a alegoria traz o “outro reprimido”, enquanto a aura traz o “outro” superior, imbuído de sacralidade: “a aura insiste no privilégio de seu caráter único e é, portanto, centrípeta.

A alegoria tende ao centrífugo, ao não definitivo, às possibilidades em aberto, à totalidade apenas sugerida, mas não repressiva” (KOTHE, 1976, p. 38). A reprodutibilidade típica dos avanços da modernidade contribuiu para dessacralizar a obra de arte, bem como, mediante a experiência do choque, a aura foi destituída¹⁵. No entanto, contemporaneamente, a auratização da obra de arte retorna como estratégia de publicidade. Não mais a aura decorrente da religião cristã e dos moldes aristocráticos da sociedade, mas uma aura decorrente do fetiche pelo material, pela mercadoria nos moldes capitalistas¹⁶. Na imagem, o sujeito se perde em meio ao que parecem ser caixas, embalagens dos produtos objetos de fetiche.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA II

Figura 3- Sem título. Os Espacialistas.



Fonte:

<https://www.facebook.com/espacialistas/photos/a.527172563979148/791124774250591/?type=3&theater>

¹⁵ É importante salientar que Georges Didi-Huberman, em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) reflete que a queda da experiência não significaria uma destruição absoluta dela, uma vez que o desejo faz “reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência”. O autor analisa como, mesmo diante das luzes ofuscantes da política, da mercadoria e do *mass media* modernos, há lampejos, sobrevivência da experiência e da imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 121). Essa ideia de resto é cara à alegoria benjaminiana: é através da percepção do resto que o alegorista empreende a leitura alegórica.

¹⁶ Agamben observa que Benjamin não percebeu o fato de que quando a obra de arte começa a perder seu valor tradicional e a aura entra em declínio, havia uma “reconstituição de uma nova ‘aura’, mediante a qual o objeto, recriando e até exaltando ao máximo, noutro plano, a sua autenticidade, se carregava de um novo valor, perfeitamente análogo ao valor de troca que a mercadoria acresce ao objeto” (2012, p. 78).

A alegoria ainda é vista como essência do texto literário, que pode ser utilizada de duas formas: como convenção, quando a linguagem inclina-se à repressão, e como alteridade, quando a linguagem subverte a ordem estabelecida. É esse último uso que traz implícita a história redimida. Já no primeiro uso, o da alegoria como convenção, ela é não histórica, isto é, o convencionalismo de determinada sociedade em certo tempo, torna-se obscuro para outras sociedades. Todavia, a alegoria pode ir além. Quando ultrapassa os níveis do convencionalismo, quando o enigma da alegoria encontra-se na própria realidade histórica, quando o procedimento alegórico é também fazer uma leitura alegórica da própria alegoria, numa eterna remissão de significados, o antigo renova-se.

Por isso, a alegoria não esgota as possibilidades de significações. Basta observar que mesmo quando se trata de convencionalismo, a alegoria é contraditória por tensionar em si mesma, na leitura já relativamente datada de Kothe (1989), um conteúdo manifesto e outro latente, além de portar outros níveis de significação, mesmo que involuntariamente. Toda linguagem é convencional, e se a alegoria é expressa através da linguagem, não pode escapar, também, de ser convenção. A convenção é histórica, pois é uma repetição continuada, no entanto toda repetição, em algum momento, vai produzir uma falha, e é aí que, muitas vezes, o significado foge ao significante e há uma perda da identidade conservadora e o surgimento de novas identidades.

É no capitalismo moderno que Benjamin percebe essa destruição, pois é a consciência que as ruínas do antigo nos dão de que o moderno também está destinado à destruição e, por isso, se assemelham. A alegoria encontra na modernidade o momento propício para ressurgir com mais força. O sistema capitalista e o aumento da produção enfatizaram a mercadoria e sua fragilidade: produção, circulação, substituição e conseqüente descarte. As mercadorias, então, já saíam do processo de produção com o “espectro de sua ruína”. Nesse contexto, a alegoria é elemento estratégico ideológico e da cultura uma vez que a obra de arte é “expressão do econômico”, a combinação de fatores atrelados à força de produção que sustentam o funcionamento da sociedade capitalista, sua manutenção, expansão ou regresso. Somam-se a isso aspectos negativos como a ganância, a prepotência de um homem que não mais crê piamente em um Deus onipotente, a exploração do homem pelo seu semelhante, e o decorrente descontentamento com tais situações gerou “solo propício ao niilismo, que constitui o que se tem chamado de ‘visão alegórica da modernidade’.” (KOTHE, 1989, p. 14; 51). As contradições do capitalismo são essenciais para o ressurgimento da força alegórica na poesia de Baudelaire.

Consideremos, então, alguns aspectos da modernidade baudelaireana, em correlação com outros anteriores a esse período, para pensar nessa visão alegórica da modernidade, nesse olhar que proporciona a junção de fragmentos alegóricos.

A ação de olhar, na poesia, ganha maior repercussão a partir dos estudos da *flânerie* baudelaireana¹⁷. Baudelaire é considerado por muitos autores o fundador da modernidade na literatura. A modernidade foi marcada pela transformação de valores que, grosso modo, pressupõem a ascensão do parâmetro racional e técnico em detrimento das explicações religiosas medievais. O impulso da vida nas cidades – o que proporcionou maior interação entre as pessoas – e a intensificação do comércio, com formação da classe burguesa, constituíram motivos que propiciaram a revalorização do homem como centro do olhar.

O Renascimento, que provocou modificações de ordem econômica, religiosa e social, fez surgir um indivíduo soberano, com uma compreensão antropocêntrica do universo. O sujeito adequou-se referencialmente para construir-se como foco do olhar, no qual sua subjetividade está inserida. Fatos como o Iluminismo, a Revolução Francesa e, posteriormente, a Revolução Industrial, contribuíram, paradigmaticamente, para compor o panorama da modernidade, chegando, no final do século XIX, ao que se convencionou chamar crise da modernidade.

Nesse período, o sujeito encontra-se em confronto entre a espiritualidade advinda da Idade Média e a vivência em um mundo reificado. O crescimento das cidades modificou os espaços de comunicação e a forma de transmissão de informações. Assim, a mudança nos meios de produção e de comunicação (a exemplo da imprensa) deslocou a fonte de sentidos da religião para o homem e sua consciência.

Por isso, Bauman pensa a modernidade como o “desmantelamento da ordem tradicional” (BAUMAN, 2001, p. 20; grifo do original), como um iniciar ininterrupto que se determina pela permuta do espaço e do tempo. A compreensão desse argumento deve considerar o fato de que o surgimento das cidades modernas despertou novas formas de olhar, relacionar e sentir, um novo *modus vivendi*, para lembrar a expressão utilizada por Kothe (1989).

As profundas transformações sociais, e principalmente as do sujeito, obrigaram o homem a passar por uma adequação referencial a fim de reorganizar o conhecimento, as práticas sociais, os espaços, a forma de circulação e sua própria subjetividade. Ou seja, com o

¹⁷ Baudelaire tinha fascínio pela fotografia, pelo fato de sob a incidência de um fecho luminoso, uma imagem fugidia ser cristalizada e eternizada, mesmo que não correspondendo à totalidade.

advento dessas configurações, em que a velocidade dos acontecimentos e das mudanças sem precedentes foram marcadas pelo apelo aos mecanismos de produção, observar e cantar a cidade, evidenciando os pontos de contradição, tornou-se tarefa do poeta moderno.

Na literatura, as contradições da modernidade apresentam-se através de uma série de experimentalismos, seja através de linguagens transgressoras ou temas inusitados. Ao mesmo tempo, o inovar está sempre em relação de estranheza e complementaridade com o passado (leia-se “tradição”), e também abre possibilidades e perspectivas futuras. Octavio Paz (1990) chama essa contradição de “tradição de ruptura”, ou seja, a valorização do novo e ruptura com o passado imediato leva a uma consciência histórica da transitoriedade. No entanto, há a coexistência do passado e do presente, que por sua vez, está sempre passando. O autor ainda assinala que a ampliação da ideia de mundo, após o rompimento do ritmo cíclico da Antiguidade, deslocou o centro do universo e a percepção que o homem tinha de si mesmo. A figura de Deus esmorece e a totalidade só pode ser pensada como ausência dessa totalidade, ou como uma “coleção de fragmentos heterogêneos”. Assim, o homem diante da nova realidade fragmenta-se e, nessa dispersão, fortalece-se.

O desenvolvimento das cidades proporcionou o florescimento de uma poesia que refletia os paradoxos da vida moderna: o que fora até então considerado abjeto torna-se tema de poesia, o lirismo invade as ruas, e o movimento avesso também é percebido quando as avenidas e bulevares franceses, por exemplo, dessacralizam e assenhoram-se da poesia. Bradbury (1989) ressalta que a consciência da fragilidade e da fragmentação da vida na cidade moderna e a capacidade de trazer isso para a poesia foi o que deu possibilidades para Baudelaire criar essa poesia do mundo moderno, da cidade moderna, metropolitana e caótica. No entanto, a poesia moderna que muitas vezes eleva o homem tematicamente, olha para ele, ao mesmo tempo, como mercadoria, o que o torna melancólico.

É relevante salientar que nos interessa, aqui, discutir, sobretudo, o despertar desse novo olhar na literatura a partir dessas transformações modernas até a contemporaneidade. Segundo Gumbrecht, “o deslocamento central rumo à modernidade [...] está no fato de o homem *ver* a si mesmo ocupando o papel do sujeito da produção de saber”, ou ainda, a Modernidade gerou, no sujeito, “um papel de *observador* que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo” (GUMBRECHT, 1998, p. 13; grifos nossos), afinal, o desenvolvimento do ambiente moderno e o do sujeito (e sua forma de olhar) estão imbricados.

O desenvolvimento da sociedade industrial e consequente despertar da consciência social, que se desdobrou, no século XIX, na concepção de lutas de classe contra a precificação

das coisas e do homem, colocou o sujeito em meio a uma série de contradições. A modernidade seria então o marco de uma época, de uma força que atua nessa época. Esses conflitos induziram o sujeito moderno a uma busca pela afirmação diante desse cenário de descontinuidades¹⁸, que se tornou um plano impulsionador essencial para a produção dos fragmentos que o olhar do alegorista irá recolher.

As interações conflituosas entre sujeito e razão, instituições ao mesmo tempo complementares e opostas, permitem a adaptação a novos modos de vivência, uma vez que esses conflitos não significaram a destruição do sujeito, mas a passagem para uma fase de humanização. Enquanto há um “desencantamento do mundo”, há também um “reencantamento do homem” que se percebe em diferentes perspectivas sociais. Essa passagem para a modernidade é, sobretudo, a passagem para a racionalização.

Desencantamento do mundo e reencantamento do homem, libertação e reconstrução do sujeito: as mudanças no pensamento ocidental propiciaram consciência crítica e reflexão literária, a “dobra crítica”, para utilizar o termo de Compagnon (2010). As contradições da modernidade e o desenvolvimento do papel de observador do mundo e de si mesmo fizeram do poeta um explorador da urbe. É preciso lembrar que nas cidades sempre houve a predominância das atividades e dos estímulos visuais mais que os sonoros, táteis, olfativos ou gustativos. No entanto, o fato de a Modernidade ter proporcionado uma ruptura nos modos de representação visual está relacionado também à reorganização do conhecimento e das práticas sociais, além de estar ligada, segundo Crary (2012), ao aprimorar do conhecimento fisiológico da visão.

Em seu livro *Técnicas do observador* (2012), Jonathan Crary estuda a relação do sujeito que observa e os modos de representação no século XIX. Para isso, volta aos dois séculos anteriores para pensar nas transformações pelas quais o sujeito observador passou na modernidade e como essas transformações mudaram também a forma de olhar. Para ele, a câmara escura, que era o modelo dominante de observação dos fenômenos óticos nos séculos XVII e XVIII, permitia ao homem enxergar objetivamente os fenômenos empíricos.

¹⁸ “Descontinuidades” é o termo utilizado por Giddens (1991) ao se referir à diversidade de instituições sociais modernas que diferem dos tipos existentes de ordem tradicional. Giddens reconhece que há sim algumas continuidades entre o antigo e o moderno, mas ressalta as mudanças de grande impacto em um intervalo de tempo relativamente pequeno. Para o autor, “algumas formas sociais modernas simplesmente não se encontram em períodos históricos precedentes. [...]. Outras têm apenas uma continuidade especiosa com ordens sociais pré-existentes.” (GIDDENS, 1991, p. 16).

Apesar de a câmara escura ser também um modelo da condição do observador (linear, com posições fixas)¹⁹, ao estar “dentro” dela, com o tempo, o sujeito permitiu-se olhar a si mesmo, numa espécie de auto-observação e conseqüente reflexão. Isso permite inferir que o sujeito, ao transformar paulatinamente o que observa, começa a reconfigurar-se enquanto observador, mudança que acontece junto com a demanda de modernização que atinge o século XIX.

O sujeito que antes agia como um observador empírico e muitas vezes um receptor passivo das imagens, passa a ser pressupostamente um produtor ativo, com saberes e poderes que o permitem perceber-se também como o lugar de produção de sensações e de análise. O próprio corpo passa a ser considerado como produtor de experiência ótica, e a consciência da presença desse corpo na observação desestabiliza os fundamentos óticos, a representação e os signos. A evolução das técnicas de observação permitiram o desenvolvimento do sujeito e sua relação com os objetos através das infindas perspectivas do olhar.

Assim, a modernidade é marcada pelas rupturas e experiências fundadoras diante do confronto do homem com a reificação do mundo, o que gerou um olhar de enlevo e, ao mesmo tempo, desencantamento, aguçando o surgimento do *flâneur* e, por conseguinte, o renascimento da alegoria.

Típico dessa poesia moderna, especificamente a poesia inaugurada por Charles Baudelaire, é o olhar para o ambiente urbano, encarar

a cidade como tema e assunto, e decifrar suas entranhas, na qual os seres submergem à lógica da vida organizada em função da produção de bens materiais, do trabalho, do mercado e do consumo. Diante da urbe em constante movimentação, os acenos da poesia não viriam mais da recordação e do apelo anímico pessoal, mas sim dos ruídos da rua, como matéria viva captada sobretudo pelo *olhar*. (FONSECA, 2009, p. 59; grifo nosso).

É através desse olhar que atenta para os hábitos cosmopolitas que Baudelaire captou, em seus poemas, a mútua dependência entre o sujeito e a cidade moderna. O poeta entranhou-se nas ruas para capturar o fluxo citadino e identificar que a beleza da modernidade consistia na imbricação do belo e do mísero. Benjamin (1994), ao estudar a obra de Baudelaire, ressalta o fato de que o poeta transplanta as palavras em alegorias. As expressões utilizadas por Baudelaire não pertencem ao vocabulário tido tradicionalmente como lírico, mas destinam-se às alegorias ao serem ocupadas por sentidos conforme o tema escolhido pelo autor. Os

¹⁹ É preciso lembrar que a câmara escura representava o objeto de forma inversa (de cabeça para baixo), e foi, por muito tempo, a técnica utilizada pelos pintores para reproduzir cópias de quadros.

recortes que o autor faz ao narrar a Paris de outrora em contraste com a Paris de seu tempo, e a montagem desses recortes de forma peculiar, conferem a Baudelaire a definição de poeta alegorista.

Diante de uma realidade organizada de acordo com os interesses mercadológicos e baseada na produção e no consumo de mercadorias, o poeta torna-se um “deslocado”. A aparente ociosidade e prostração desse sujeito, que vai de encontro à mercantilização e utilitarismo capitalista, e faz com que ele esteja deslocado em meio ao acelerado ritmo de produção e consumo, aguça seu olhar para as transformações e ativa a *flânerie*.

O *flâneur* surge quando os interesses por outras pessoas ou coisas preenchem o vazio do isolamento e da autoconsciência. Assim, o *flâneur* assemelha-se ao tipo antissocial. Sua solidão encontra-se com a multidão das ruas, com a multiplicação de possibilidades que proporcionam prazer e, ao mesmo tempo, repugnância. O que antes apavorava provoca, a partir de então, certo encantamento, uma outra aura, produzida agora pelo fetiche capitalista da mercadoria, uma vez que a poesia da modernidade é, de acordo com Hugo Friedrich (1978), a poesia da dissonância.

Benjamin aponta o fetichismo da mercadoria em seu livro *Passagens*, no qual, a partir da descrição das grandes exposições universais, e baseado no fenômeno discutido por Marx da “alienação de si”, mostra como o trabalho é transformado em valor e as mercadorias ganham *status* de vida própria, escondendo o trabalho, a força de produção por trás dela. Esse processo leva a uma subjetivação da mercadoria e a uma objetificação do sujeito, reificando-o. Isso se deu porque as grandes exposições colocaram o valor de uso em segundo plano, valorizando o valor de troca, e entretiam o sujeito nessa atmosfera de fantasmagoria, sem que ele percebesse que por trás do produto havia o esforço do trabalho, numa espécie de mascaramento do processo de produção. Essa ideia retomada por Didi-Huberman, em *A sobrevivência dos vagalumes* (2011), ao analisar a obra de Pier Paolo Pasolini, que criticava uma espécie de neofascismo das esferas da sociedade de consumo em relação às resistências da cultura popular, anulando a subjetividade. No entanto, através da leitura de Benjamin, em especial da “imagem dialética”, Didi-Huberman mostra como é possível pensar a experiência e a subjetividade no mundo contemporâneo, mesmo que seja de forma intermitente, como acontece com os vagalumes.

A palavra “fantasmagoria” aparece, na obra de Benjamin, vinculada a uma relação de desnorteamento entre o cultural e o material. Jennings (*apud* BORGES, 2012, p. 157), ao analisar as transformações da Paris baudelaireana, salienta que a arquitetura que permitiu o alargamento das ruas em galerias e a construção de vitrines – vidros que unem o interior ao

exterior, especialmente ao fascínio pela mercadoria, ao desejo de consumo – de forma que os “vivos da selva parisiense experimentam [as passagens] como uma fantasmagoria, uma desorientação crônica não somente dos sentidos, mas em particular da faculdade racional”. O sujeito moderno vivenciou a ampliação e/ou vertigem do olhar pelos espelhos e vitrines. Essa desorientação dos sentidos também pode ser percebida nas grandes exposições universais da época. Pode-se pensar também na suspensão do real e entrada numa atmosfera onírica, a partir da subversão da temporalidade, o que ilude o ser, consciente de sua ruína, a uma possível transcendência. Para Cantinho (1998, p. 144), “a fantasmagoria corresponde a uma função de transfiguração falseadora, enganadora, a qual se patenteia no olhar do *flâneur* e do jogador”. Em Agamben (2007), a fantasmagoria está relacionada com o fetiche marxiano da mercadoria, ou seja, ao fato da acumulação material fazer com que o valor de troca sobreponha-se ao valor de uso. A utilidade do objeto (material) está subjugada ao valor simbólico, ao inapreensível, ao fetiche que simboliza uma “referência negativa”, a presença incômoda de uma ausência. A fantasmagoria também permite analisar os sinais do passado através da presença de algo ausente, a percepção de ausências (ruínas, fragmentos), por isso na obra de Benjamin ela está ligada à melancolia e ao trágico.

Vale a pena lermos a extensa citação, trazida por Benjamin, de Friedrich Engels, em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, que descreve esse clima das ruas modernas observadas pelo *flâneur* na modernidade:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares, de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes? E afinal, não terão todas elas que se esforçar pela própria felicidade através das mesmas vias e meios? E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros, e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um *olhar sequer*. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço reduzido; e mesmo que saibamos que esse isolamento do indivíduo, esse egoísmo tacanho é em toda parte o princípio básico de nossa sociedade hodierna, ele não se revela nenhures tão desavergonhadamente, tão autoconsciente como justamente no tumulto da cidade grande.” (ENGELS *apud* BENJAMIN, 1994, p. 200; grifo nosso).

E é esse isolamento (egoísmo) autoconsciente em meio à multidão – princípio da sociedade moderna – que constitui o que Benjamin (1994) considera a dialética da *flânerie*: de

um lado, o homem é observado por tudo e por todos, como se fosse suspeito de algum crime, por outro lado, o *flâneur* é o misterioso, que vive escondido. A cidade é o templo sagrado da *flânerie*, local onde a solidão do sujeito encontra-se ampliada no meio da multidão. Ele sente-se olhado por todos e, ao mesmo tempo, protegido e reservado daquilo pelo qual sente atração e repulsa.

Walter Benjamin apontou os temas da cidade e da modernidade como determinantes na poesia de Baudelaire. A relação entre a poesia moderna, a cidade e o renascimento da alegoria está no “tema do transitório, da caducidade e da morte.” (GAGNEBIN, 2011, p. 47). O poeta moderno, em meio ao tropel, não apenas contempla, ele joga contra o tédio. E para entrar no jogo, o poeta apreende os motivos cotidianos e os descreve, como olhares furtivos que captam o mistério banal e sente-se desolado com o que vê, pois possui a sensibilidade de identificar-se nos objetos destruídos ou corrompidos.

Baudelaire não descreveu diretamente a população e a cidade em seus poemas. Ele prescindiu dessas descrições e “colocou-se em condições de evocar uma na imagem da outra” (BENJAMIN, 1994, p. 116), como podemos ver em alguns versos do poema “O cisne”:

[...]
 Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
 Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
 Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
 A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
 E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.
 [...]

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
 Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
 Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
 E essas lembranças pesam mais que rochedos.²⁰

(BAUDELAIRE, 2006, p. 300-5)

Esses versos descrevem algumas mudanças na Paris baudelaireana através de marcas de intensidade da cidade (capitéis, cornijas, relva, pedregulhos e ladrilhos). O sujeito lírico é marcado pela transmutação das ruas parisienses de forma melancólica. Há uma invocação do

²⁰ *Le Cygne*. Tradução de Ivan Junqueira. “[...] Le vieux Paris n’est plus (La form d’une ville/ Change lus vite, hélas! que le cœur dd’un mortel);// Je ne vois qu’en esprit tout ce camp de baraques,/ Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,/ Les herbes, les gros blocs verdís par l’eau des flaques,/ Et, brilliant aux carreaux, le bric-à-brac confus.// [...] Paris change! mais run dans ma mélancolie/ N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,/ Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,/ Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.”

passado através da percepção presente das mudanças na urbe, percebida na contraposição dos tempos verbais passado-presente (“foi”, “mudou” X “muda”, “vejo”, “é”, “pesam”). Através da memória (“só em espírito”) o sujeito reconfigura as lembranças do que um dia foi “a velha Paris”, que ele viu gloriosa e, agora, já não vê mais. Esse sujeito não recusa o seu presente, tanto que o canta, mas o vê nas lembranças, nas ruínas, na evocação do que se foi, na recuperação dos restos (“miuçalha”), na reivindicação desse passado no seu tempo presente (“tudo em mim é alegoria”), o que corrobora com a afirmação de que “Baudelaire opõe a persistência de sua melancolia e o peso de pedra de suas lembranças à falta de solidez dos monumentos humanos e à fragilidade desta grande cidade que parecia tão gloriosa” (GAGNEBIN, 2011, p. 51).

O poema soa como uma lamentação que compartilha, torna visível a infidelidade do tempo e da história, das mudanças que alteram a cidade e não a eternizam (“Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história/ Depressa muda mais que um coração infiel);”), senão na memória, cheia de lembranças que “pesam mais que rochedos”, a solidez e o fardo de um tempo que não mais voltará. Tornar visível o que sobra: mais um olhar do alegorista.

As contradições da modernidade, especificamente das cidades modernas, repercutem no íntimo do poeta que precisa “criar a si mesmo em meio à angústia e à beleza do caos”, especialmente em meio aos fragmentos de memórias (BERMAN, 1986, p. 164). A nova cidade, reconstruída, não só reflete o novo, mas faz apologia ao declínio de um mundo pautado em ideais capitalistas. Mesmo assim, a nova cidade convidava o *flâneur* às ruas. E essa transformação “fantasmagórica” apresenta-se como temática da poesia lírica moderna. O *flâneur* estuda a cidade e a subjetividade humana.

Alguns autores analisam em Baudelaire uma espécie de melancolia que permite uma observação com acuidade em que as significações do visto são transformadas em alegorias, uma vez que ele vivia as tensões de uma modernidade destruidora em contraposição a uma vida harmoniosa de antes. Por isso, o nexos entre a cidade como tema de sua poesia e a modernidade se dá através do transitório, da decadência e do não retorno, a morte. Baudelaire consegue captar as contradições da cidade moderna (deserta, mesmo sendo metrópole) que estão entre o caos da urbanização, a decadência do homem e a beleza da poesia, mesmo em uma civilização dominada pelo comércio e pelas técnicas de produção. Essa ideia é reforçada pelo fato de que nos textos de Baudelaire há uma espécie de racionalismo, lucidez, através da qual ele percebe as controvérsias de seu tempo e, concomitante à busca pelo novo reconhece a impossibilidade da volta.

A modernidade apresenta-se também como a destruição da aura do poeta mediante a experiência do choque, que se dá a partir do momento em que a poesia se aproxima da desolação das cidades. É através dessa “atividade/experiência vivida do choque” que o poeta-*flâneur*-alegorista, através da rememoração, constrói imagens. Baudelaire estabelece uma mediação entre o que vê e seus possíveis significados, que podem produzir uma espécie de “gesto alegórico”. É a experiência do olhar, em Baudelaire, que transmuta a “*experiência vivida do choque* em imagem poética, construída alegoricamente.” (CANTINHO, 1998, p. 152-153).

A seguir, um quadro do pintor Constantin Guys, pintor do século XIX. Guys foi de extrema relevância para a construção da ideia de modernidade para Baudelaire, que escreveu *O pintor da vida moderna*, livro em que analisa o papel de Guys como pintor moderno.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA III²¹

Figura 4- Encontro no Bois de Boulogne. Constantin Guys.



Fonte: BAUDELAIRE, *O pintor da vida moderna* (2010).

A alegoria encontra-se, na modernidade, na experiência do choque. O homem moderno precisa lidar com as ruínas e a crise decorrentes dos paradoxos modernos. Benjamin analisa as figuras alegóricas da modernidade que também aparecem nos textos de Baudelaire e que “se constituem como concretizações dessa perda de experiência, ou seja, congregam em si, ao mesmo tempo, a *fantasmagoria* alucinada do colectivo e a consciência hiperlúcida da imersão da história na catástrofe.” (CANTINHO, 1998, p. 128, grifo nosso). Por esse motivo, uma das figuras que representam a alegoria em Baudelaire é a do trapeiro, ser que coleciona as ruínas-rejeitos da sociedade.

²¹ Para Benjamin, o interesse pela alegoria “não é verbal, e sim ótico”. (BENJAMIN, *Passagens*, J 59, 4), p. 380, por isso as “materialidades alegóricas” são parte fundamental deste trabalho.

A experiência do choque desenvolve-se concomitante com a perda da aura do poeta mediante a desolação do real, da consciência aflorada num mundo em que a mercadoria é o objeto de desejo. O poeta moderno possui uma visão aguda e, ao mesmo tempo, restrita do seu entorno, uma vez que sua autoconsciência crítica demarca suas linhas limítrofes. Mesmo assim, o poeta percebe no mistério, na desolação do real, a possibilidade de apreender poeticamente o mistério no cotidiano e no banal das metrópoles, como podemos observar também em alguns versos do poema “O crepúsculo vespertino”:

[...]
 Ouvem-se aqui e ali as cozinhas a chiar,
 Os teatros a ganir, as orquestras a ecoar;
 Sobre as roletas em que o jogo encena farsas,
 Curvam-se escroques e rameiras, seus comparsas,
 E os ladrões, que perdão ou trégua alguma têm
 Começam cedo a trabalhar, eles também,
 Forçando docemente o trinco e a fechadura,
 Para que a vida não lhes seja assim tão dura.²²

(BAUDELAIRE, 2006, p. 332-5)

Podemos perceber nesses versos o aspecto sonoro ajudando na descrição da cidade, os sons dos cafés confundindo-se com os sons do teatro e da orquestra (“ouvem-se aqui e ali”). O crepúsculo prenuncia o anoitecer, momento em que há evidências do declínio das cidades modernas e, ao mesmo tempo, o seu brilho, sua fantasmagoria. A noite é “uma imagem espaço-temporal: o instante suspenso” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 300). É o lado sombrio e desassossegado da cidade, com prostitutas e ladrões, e a fantasmagoria da realidade com as luzes artificiais, conforme afirma o próprio Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*: “Mas a noite chegou. É a hora estranha e ambígua em que se fecham as cortinas do céu e se iluminam as cidades. Os revérberos se sobressaem sobre a púrpura do poente²³” (1995, p. 858).

É nesse ambiente ambivalente em que a poesia moderna ressoa e que a vida fervilha. A noite também reflete o proibido, o oposto das vitrines, vistosas perante o dia e os

²² *Le crépuscule du soir*. Tradução de Ivan Junqueira. “[...] On entend çà et là les cuisines siffler,/ Lês theaters glapir, les orchestres ronfler;/ Les tables d’hôte, don’t le jeu fait les délices,/ S’emplissent de catins et d’escrocs, leurs complices,/ Et les voleurs, qui n’ont ni trêve ni merci,/ Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,/ Et forcer doucement les portes et les caisses/ Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.”

²³ Há nitidamente ecos de Baudelaire no poema “Sentimento dum Ocidental”, do português Cesário Verde (1855 – 1886), em cuja lírica já havia uma espécie de narrativismo através do uso da sintaxe direta: “Nas nossas ruas, ao anoitecer,/ Há tal soturnidade, há tal melancolia,/ Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia/ Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.”

transeuntes das galerias, o que evidencia as contradições da modernidade, que para Baudelaire é “o transitório”, definição que se aproxima da ideia de alegoria que Benjamin flagra em seus poemas (BAUDELAIRE, 1995, p. 859).

O que percebemos nesses e em outros versos de Baudelaire é que, na observação de sua cidade, na nostalgia em meio às transformações, na mediação palavra-imagem, o procedimento alegórico é enfatizado: “a vida [moderna] alarga-se às dimensões de uma paisagem, desdobrando-se como tal, ante o *olhar* do transeunte” (CANTINHO, 1998, p. 142; grifos nossos). Diante desse olhar o alegorista transforma as coisas e as paisagens vistas numa “escrita apaixonante” – para utilizar a expressão do próprio Benjamin (1994).

A relação que se pode estabelecer entre a alegoria do período barroco e a alegoria percebida na modernidade de Baudelaire é a de que o luto e a tristeza (*Trauer*) do drama trágico barroco assemelha-se ao *spleen* baudelaireano na proporção em que, a revelar o mundo destituído de sentidos, ele apresenta sua experiência de vida. Benjamin (1994, p. 154) define o *spleen* como “o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência”. Se pensarmos na contemporaneidade, o exílio e o vazio (já experimentados no barroco e na modernidade) reaparecem, pois, como analisa Hal Foster em seu livro *O retorno do real* (2014), na era do capitalismo que se baseia na produção e no consumo em série, ocorre uma nova reificação e, conseqüentemente, a fragmentação dos signos.

Se para Benjamin a visão alegórica é característica dos momentos de desvalorização dos fenômenos, pode-se considerar que hoje a virtualização das relações do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo, o próprio sistema financeiro baseado em um capitalismo especulativo, por isso mesmo fantasmagórico, virtual, impulsionam a retomada da visão alegórica. Basta lembrar que o sujeito sai de uma realidade mimética, passa na modernidade por mudanças no modo de representação, considerando, inclusive, o corpo como veículo na compreensão do mundo e, na contemporaneidade, defronta-se com realidades e imagens virtualizadas, novamente envolvidas numa atmosfera fantasmagórica.

Quando a fantasmagoria pressupõe uma transfiguração do que foi visto, a exemplo do desnorteamento provocado pela luminosidade das vitrines e a magnitude das grandes exposições universais no tempo de Baudelaire, podemos pensar que, no campo da literatura há, aí, uma desconexão entre a palavra e o objeto a que ela se refere. A alegoria, enquanto figura de pensamento, parte da conjectura de que a palavra tem expressão visual. O alegorista é um intérprete de imagens. Ou seja, prima pela visualidade, pelo caráter icônico. No entanto, como a palavra é desmontada no procedimento alegórico, a realidade imagética passa a se

constituir, ao mesmo tempo, de materialidade e deslocamentos, demandando uma interpretação ativa e em constante atualização.

Ao estudar as transformações do que se chama realismo, Hal Foster (2014) evidencia o fato de que o realismo passa de “efeito da representação”, comum ao século XIX, para um “evento de trauma”, geralmente ligado a temas de sexo e morte, com efeitos de repulsa e horror. Para Foster, a representação contemporânea é, simultaneamente, referencial e simulacral. Isso quer dizer que as imagens e signos ligados a referentes do mundo da experiência somam-se às imagens que são representações de outras imagens. E por retomar a relação com o mundo que a poesia contemporânea tem apresentado a alegoria como expressão, visto que a literatura contemporânea lida com uma consciência de uma aproximação aos apelos banais, do dia a dia, por vezes com dados autobiográficos. Enfim, um olhar voltado para os pormenores e para as histórias cotidianas. Por isso, o realismo esteve ausente do abstracionismo lírico em boa parte da modernidade. No entanto, a experiência do sujeito lírico aparece partilhada na poesia, e o discursivismo se faz presente como estratégia de construção textual, em especial na poesia produzida no Brasil e em Portugal no final do século XX e início do XXI.

Conforme vimos, uma das características da poesia portuguesa e brasileira recente é a revalorização da alegoria. O enfoque mais narrativista, no qual a temporalidade se faz marcante como uma experiência de perda a qual não se pode reconciliar inclina-se para a expressão alegórica. Uma vez que a alegoria é pensada por alguns autores, a exemplo de Owens (1980), como um palimpsesto que cruza fronteiras estéticas, a narratividade se confirma como indício do impulso alegórico na poesia atual.

É nesse sentido que a alegoria está imbricada com o pensamento mimético e que ela deve ser entendida enquanto figura de pensamento, “como um impulso a uma forma de pensar e compartilhar referenciais i-mediatos – reais ou imaginários, pouco importa – que apontam para um tempo mais frágil, um tempo que se arruína e se perde, um tempo que morre e se refaz precariamente como memória” (ORNELLAS, 2012, p. 77). Após períodos modernistas marcados pela incomunicabilidade e pela fragmentação excessiva do signo, o poeta retoma o olhar para o cotidiano, recriando a *flânerie* baudelaireana, uma vez que a experiência e a memória são evidenciadas pelo impulso alegórico.

Tentar compreender a alegoria, contemporaneamente, passa por um processo que exige decifrar enigmas em cadeia, referenciais “reais ou imaginários”. A ideia alegorizada não está apenas no campo da abstração – como no modernismo abstratizante –, é um procedimento. A alegoria não pode ser vista, portanto, como mera dicotomia entre a ideia e

sua representação. É preciso fazer uma leitura alegórica da alegoria para entender que a alegoria é contraditória por esconder os paradoxos que a geraram. Ler a alegoria, hoje, é entender as tensões e contradições que ela condensa e desvela, pois a alegoria não apreende o todo, mas na fragmentação do dito, na observação dos restos, há uma possibilidade de alusão ao todo (ao não dito), à presença de algo anterior.

A leitura alegórica deve considerar cada sequência de alegorias, buscando extrair o máximo de significações que permitam compartilhar e transmutar experiências individuais em experiência coletiva, especialmente em um mundo em que o capital ainda mergulha o sujeito no choque, no desgosto e no estilhaçamento.

Para Benjamin (2013, p. 189), “a palavra ‘história’ está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade”, por isso o conceito de alegoria também está ligado ao “inacabamento” e à “abertura”, permitindo o desdobramento, as “condições de possibilidades”, sem pensar na totalidade-plenitude das ideias. Não há esgotamento da restauração de um sentido primeiro, mas, sobretudo, a alegoria não se exaure, emerge do diferente, inscrita numa eterna co-existência do efêmero e do eterno, a alegoria, registra a tensão entre a consciência histórica e o desejo de interpretação e inscrição de sentidos.

A alegoria é um modo de apresentação que pressupõe uma impossibilidade de sentido permanente e, ao mesmo tempo, uma necessidade de se manter no fluxo da história através de significações passageiras. De modo diferente, o símbolo pressupõe uma unidade entre o que é representado e a palavra. A alegoria é o dizer outra coisa sempre, uma vez que foge da coincidência de um sentido último.

Assim, o método alegórico evoca o sentido simbólico, tradicional, anula-o e recolhe seus escombros, para formar um novo painel redentor, messiânico, numa espécie de circularidade não luminosa, contrária à aura, ou fazendo uma reversão da aura. Não produz sentidos, mas efeitos de sentidos. Essa possibilidade de definição da alegoria é bem descrita por Milena Travassos (2012, p. 58), ao afirmar que:

Retorno e devir, recorte e junção, despojamento e recarga errante do sentido constituem então o ciclo das alegorias: despojamento de uma acepção primeira e desvio da carga de significância em uma direção indeterminada, aberta, plurívoca, mantendo um caráter de visualidade.

A alegoria pressupõe então um ciclo em que a imagem alegórica choca por presentificar-se, por ser a subversão da temporalidade ao transmutar a história em escrita. A

leitura alegórica busca identidades no outro e, nessa busca, desvela também a estruturação do texto.

Assim, enquanto o símbolo é eterno e aurático, a transitividade da significação alegórica, a sobreposição de imagens, bem como sua possibilidade de sentidos inesgotáveis permitem pensar num “anacronismo”, numa plenitude de significados sempre adiada em função do receptor. Os sentidos alegóricos são inesperados, súbitos, intempestivos. Retomemos Agambem (2009) quando afirma que o contemporâneo é aquele sujeito que escrevendo nas trevas do presente, não se deixa cegar pelas luzes, mas consegue entrever a parte da sombra. É o deslocamento e o anacronismo em relação ao atual, o afastamento do qual emerge uma sensibilidade que permite ao contemporâneo captar e apreender seu tempo. O alegórico é, portanto, o contemporâneo, na medida em que a intempestividade, o deslocamento e o anacronismo são imanentes à leitura alegórica.

Nesse rasgar e sobrepor sentidos, o alegórico é aquele que faz uso dos fragmentos significativos e opera uma nova construção, que não almeja formar um todo, porque a alegoria trabalha com os estilhaços e é, sobretudo, uma volta ao passado, pois quando não se encontra sentido na contemporaneidade, a memória (rememoração) serve como constatação de sua existência.

A destruição da totalidade histórica e a conseqüente fragmentação do real ressalta, na alegoria, sua essência demolidora. A alegoria resulta do reconhecimento de uma inclinação para a destruição que faz parte das coisas. Essa destruição é uma espécie de salvação, é a forma de inscrever na linguagem o que o tempo aniquila. O sentido relaciona-se, então, ao transitório e à consciência da morte. Benjamin, em seu livro sobre o drama trágico, assevera que a alegoria cava um tríplice túmulo: o do sujeito em sua concepção clássica, cuja identidade torna-se instável, o da estabilidade dos objetos, os quais são vistos como fragmentos, e o da significação, visto que o sentido emerge da observação dos fragmentos.

Dessa forma, a alegoria pode ser entendida como referência negativa uma vez que expõe as vísceras, quando permite que as palavras remetam para o que está além de si, para aquilo que se percebe, mas não está ali. Da mesma forma que no corpo as vísceras estão dentro das cavidades e não são visíveis, mas seus funcionamentos são vitais, a alegoria expõe aquilo que não está na superfície, mas é essencial ao funcionamento da significação. Um dos exemplos clássicos da alegoria benjaminiana é a imagem da caveira que, através de suas órbitas vazias, denunciam uma vida anterior, a presença daquilo que falta.

Segundo Benjamin (2013, p. 177), “quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a

phýsis e a significação.” Isso permite pensar que a sujeição à morte é a sujeição ao processo alegórico, visto que a significação está ligada à ideia de morte porque o poeta (observador), diante da alegoria, encara a história como a não harmonia, e a historicidade do declínio como uma forma.

A expressão alegórica dá relevo às discontinuidades, expõe as falhas e a fragmentação. Nas mãos do alegorista, a totalidade se extingue e o significado “original” se transforma em algo diverso do que se fala, porque é arrancado do contexto e atribuído um sentido arbitrário. Por isso a alegoria está relacionada à ideia de rastro. Diante da condição de fragilidade e temporalidade, aquilo que resta é potencialmente significativo.

Por isso, as figuras da caveira e do anjo caído alegorizam a própria condição alegórica. Diante da aporia da vida moderna e do sujeito, a alegoria funciona como redenção, resgate do fragmento-ruína da transitoriedade que apaga os sentidos e reconhecimento, dentro dessa temporalidade, novos sentidos, diversos do contexto original do qual ele proveio. Há uma consciência da origem e do não poder retornar, daí a melancolia e o luto serem extensões da alegoria.

A experiência de temporalidade do contemporâneo nas relações estabelecidas com o mundo faz o homem perceber que não há saída, a não ser comunicar sua melancolia através de imagens do pensamento que se projetam de forma sensível no próprio mundo. Para Benjamin, a alegoria não possui uma referencialidade objetiva (por dizer outras coisas), no entanto, possui uma lógica suplementar, pois na contemporaneidade são justamente os índices de referencialidade na poesia (mesmo que digam outras coisas) que remetem à alegoria: “a expressão de cada ideia recorre a uma verdadeira erupção de imagens, que origina um caos de metáforas” (BENJAMIN, 2013, p. 196). Desse modo, a montagem de imagens expõe possibilidades e potência do tempo, de várias temporalidades, que provocam inquietude e exige uma reflexão aprofundada, por isso a alegoria funciona como imagem de pensamento.

A alegoria funciona como quebra também das fronteiras de gênero. Expõe suas porosidades. Assim como o contemporâneo promove uma quebra na linguagem e desfaz a unidade de ritmo do tempo, que se mostra como um emaranhado, uma satura de agoras, como disse Benjamin, a alegoria permite entrever a ressignificação desses fragmentos cotidianos, desses instantes sublimes que se destacam em um mundo de ruínas.

Como a alegoria também se oferece como significado, uma vez que o caráter de transitoriedade é material passível de alegorização, é possível estabelecer leituras alegóricas partindo dos próprios textos (e imagens que eles evocam) dos poetas em estudo, conforme propõe Ornellas (2013). Levando em consideração as lições de Derrida (2011, p. 414) de que

“a linguagem carrega em si a necessidade de sua própria crítica”, a alegoria será tratada como operador para ler as formas de pensamento dessa poesia contemporânea, e o texto também como lugar teórico.

1.3 GONÇALO M. TAVARES: O MAPA DA *DANSA*

“*Queres perturbar tanques com prosa?*”
(TAVARES, 2007, p. 11)

No livro *Um homem: Klaus Klump* (2007), o narrador esboça em dado momento a indagação transcrita em epígrafe acima. Esse questionamento é um bom reflexo inicial da escrita de Gonçalo M. Tavares. Prosa, no contexto do livro, não se refere apenas ao gênero textual, do qual o autor possui grande lavra, mas a manutenção de uma “esfera pública e cotidiana do lugar em que vive” dentro do contexto de guerra do enredo do livro (STUDART, 2012, p. 262). O personagem em questão, Klaus, é editor de livros e reflete que para perturbar os tanques seria preciso considerar que “o fragmento de uma notícia torna-se hipótese para um verso” (2007, p. 10), ou seja, o verso, além de esfera de pensamento e reflexão do cotidiano, serve também como ferramenta de resistência para o escritor Gonçalo M. Tavares, o qual em entrevista afirmou que “a literatura tem que perturbar alguma coisa”.

Gonçalo M. Tavares (1970 –) é escritor angolano-português de reconhecimento internacional. Ganhador de inúmeros prêmios literários, começou a publicar em 2001, e já possui mais de 30 livros publicados e traduzidos para inúmeros países. Apesar de ter nascido em Angola, por ocasião de seu pai estar em Luanda, a trabalhar, aos três anos foi morar em Portugal e, hoje, perguntado sobre sua nacionalidade, responde que a língua portuguesa é sua pátria, uma clara alusão à lição pessoana. Por esse motivo, Tavares é, por vezes, acusado pela crítica de não ser um autor notadamente português, por não demarcar em sua produção literária aspectos que evidenciem a pátria lusitana. Entretanto o autor considera a língua o “mínimo denominador comum”²⁴ para refletir sobre temas que interessem ao homem, de forma geral, inclusive ao homem português. Perguntado em entrevista por Sérgio Almeida se se considera apátrida, em virtude de seus livros não se situarem em um território definido, tampouco trazer a questão portuguesa como tema, Tavares responde que seu interesse é pelo movimento das pessoas e o que elas fazem dos lugares, não uma paisagem específica em si.

²⁴ Expressão utilizada pelo autor em entrevista a Joca Terron, para o site *Entrelivros*, em setembro de 2007.

Traçando um panorama na escrita de Gonçalo M. Tavares, o que se pode perceber é uma abertura singular de seus textos a outras áreas da arte, em geral, e do pensamento. Os livros de Gonçalo M. Tavares possuem classificação própria, sendo divididos em séries que, ao longo das publicações são alteradas. Ao final de cada livro há, ainda, a nomeação “Cadernos de Gonçalo M. Tavares”, acrescida de numeração, por exemplo, o livro *I*, publicado no Brasil pela Bertrand, em 2005, além de ser classificado como “Poemas”, é também designado como “Cadernos de Gonçalo M. Tavares/ 13”. Para M. Graça Santos (2016), o uso da palavra “caderno” em detrimento da palavra “livro” já evidencia uma renúncia ao signo do objeto já massificado culturalmente. Analisando a etimologia da palavra “caderno” (*quaternum*, termo latino que significa folha dobrada em quatro para uma escrita provisória), Santos reafirma essa auto-titulação empregada por Gonçalo M. Tavares a seus livros como um reflexo de uma escrita fragmentária, provisória.

Tavares considera a classificação dos livros nos moldes clássicos como uma redução de seu conteúdo. Para ele, a numeração de seus “cadernos” ajuda a pôr ordem no caos, uma vez que os números funcionam para ele como uma espécie de autocontrole. A numeração de seus cadernos segue, para o autor, a ideia de “heterônimos de escrita” ou “heterônimos editoriais”²⁵ e essa numeração é uma batalha contra a desordem e a não ligação entre seus livros, e segue a ordem de publicação. Seus livros são divididos em 14 séries, e assim estão organizadas²⁶:

- Investigações: *Livro da dança* (2001), *Investigações. Novalis* (2002) e *Investigações geométricas* (2004);
- O Reino (livros pretos): *Um homem: Klauss Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2005) e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007);
- O Bairro: *O senhor Valéry* (2002), *O senhor Henri* (2003), *O senhor Brecht* (2004), *O senhor Juarroz* (2004), *O senhor Kraus* (2005), *O senhor Calvino* (2005), *O senhor Walser* (2006), *O senhor Breton* (2008), *O senhor Swendenborg* (2009) e *O senhor Eliot* (2010);
- Teatro: *A colher de Samuel Beckett e outros textos* (2002);

²⁵ Informação dita em entrevista a Pedro Sena Lino, em 2002, para o portal da internet *Público*.

²⁶ É relevante salientar que as séries sofreram modificações ao longo do tempo (Stuart, 2012 e Santos, 2016). Há ainda livros para os quais não foram dadas classificações até o momento, a exemplo de *O homem ou é tolo ou é mulher* (2002), *Uma menina está perdida no século à procura do pai* (2014), *Os velhos também querem viver* (2014), *O torcicologista, excelência* (2015), e o mais recente *A Mulher-sem-cabeça e o Homem-do-mau-olhado* (2017).

- Bloom Books: *A perna esquerda de Paris seguida de Roland Barthes e Robert Musil* (2004);
- Poesia: *I* (2004);
- Arquivos: *Biblioteca* (2004);
- Canções (livros pretos): *água Cão Cavallo Cabeça* (2006), *Canções Mexicanas* (2011) e *Animalescos* (2013);
- Enciclopédia: *Breves notas sobre a ciência* (2006), *Breves notas sobre o medo* (2007) e *Breves notas sobre as ligações* (2009);
- Histórias: *Histórias Falsas* (2005);
- Epopeia: *Uma viagem à Índia* (2010);
- Short Movies: *Short movies 1* (2011);
- Atlas: *Atlas do corpo e da imaginação* (2013);
- Cidades: *Matteo perdeu o emprego* (2010).

Contrariando Platão e sua república ideal, Tavares mescla poesia e pensamento filosófico na maioria de suas composições. Estabelece uma lógica de leitura própria, chamando o leitor a firmar um novo protocolo de leitura, através de uma escrita, por vezes, citacional. Por vezes, há uma aparente alogicidade na leitura de seus textos e o estabelecimento desses protocolos é necessário para dar conta dos enredos. Rosa Maria Martelo (2003) lembra que no contexto contemporâneo a poesia apresenta, por vezes, uma defasagem em relação ao poema, acarretando em uma experiência emocional e vivencial que institui uma partilha do texto com o leitor. Essa relação quase sempre apresenta uma identificação com o “autor textual”, o sujeito do discurso, não necessariamente o sujeito empírico, justamente por comunicar uma experiência comum. É importante salientar que nesses casos, como em Gonçalo M. Tavares, não há ruptura, mas o desenvolvimento de novas formas de lirismo, um lirismo figurativo que recorre à exploração de fragmentos narrativos das formas líricas, imbricados com uma revalorização da experiência individual articulada com uma vivência de mundo, por vezes memorialista, que acentua o olhar para o circunstancial. Para o autor, há o gosto pela experiência, não pelo experimentalismo.

Esses “heterônimos editoriais” evidenciam a multiplicidade formal dos textos de Tavares, que exemplifica um dos movimentos da poesia contemporânea, a retomada do diálogo com a literatura clássica, notadamente em *Os velhos também querem viver* (2014), releitura contemporânea do mito de Alceste, de Eurípedes, e *Uma viagem à Índia: melancolia*

contemporânea (um itinerário) (2010), espécie de livro-homenagem aos *Lusíadas*, de Camões. Acerca da classificação de *Uma viagem à Índia* (2010), Tavares responde em entrevista que “não é exactamente a forma da poesia em verso e por isso o sentido adquire-se também de maneira distinta. Aqui a forma tem outra lógica, impõe pausas e cortes e com isso dá um ritmo de leitura que é completamente distinto: condiciona o modo de ler” (TAVARES, 2010), o que nos permite inferir que seus textos classificam-se segundo uma linha de ritmo próprio, não ignorando, no entanto, a repartição clássica dos gêneros, mas sem defini-los previamente, uma vez que o autor considera escrever pensando nos gêneros algo limitativo. Com base nesses argumentos, Santos (2016), ao estudar a obra de Tavares, infere que:

Os livros de Gonçalo M. Tavares vivem numa zona híbrida feita de múltiplas estratégias discursivas. A pulverização de géneros e subgéneros - poesia, epopeia, romance, teatro, conto, ensaio, tabelas literárias, fragmento, aforismo - a contaminação de formas e o carácter fragmentário dos textos, a par da resistência do autor relativamente a uma categorização genológica dos seus livros, contribuem para a desestabilização de conceitos e teorias apriorísticas, deixando ao investigador um amplo campo de análise. (SANTOS, 2016, p. 18).

É justamente essa zona híbrida dos gêneros, já vivenciada na poesia lírica contemporânea, que confere uma particularidade à escrita poética de Gonçalo M. Tavares. As imagens do cotidiano, que se oferecem fragmentadas ao autor, refletem na estrutura desse sujeito autor que se expõe em seus textos, por isso muitos críticos do autor português chamam a atenção para essa escrita fragmentária, próxima do aforismo e/ou do ensaio.

Um fato que interessa analisar na escrita de Tavares é que a maioria dos personagens das histórias da série “O reino” apresenta nomes judeus de origem alemã, a exemplo de Klaus Klump, Joseph Walser, Lenz e Frederich Buchmann, numa afirmação de um espaço variado, mas não o desligando totalmente de uma literatura dentro da tradição portuguesa. Esse fato interessa-nos porque coloca o autor na esteira do desassossego pessoano e, sobretudo, na linhagem do pensamento de Nietzsche, ao escrever sobre “pensamento histórico, melancolia, movimento [ambivalência, bipolaridade etc.], vontade e potência” (STUDART, 2012, p. 13). Há, de forma mais relevante na série “O Reino”, uma ligação dos enredos com a atmosfera da Segunda Guerra Mundial, o que a estudiosa brasileira entende como sendo uma literatura pós-Auschwitz, talvez daí derivem os nomes alemães dos personagens. No poema “A guerra”, do livro *I*, o sujeito lírico de Tavares nos diz “Mas ninguém é tão paciente ou corajoso que consiga/ limpar ao pormenor os mortos e os seus vestígios no espaço./ Ficam sempre coisas, mudas e ruidosas,/ que testemunham um peso. Ali, a vida foi violenta demais/ para a

carregares [...]” (2005, p. 149). Esse silenciamento proporcionado pela violência, e desfeito pela poesia, é vislumbrado nos restos que ficam e que denunciam algo, conforme afirma Benjamin: “a criatura muda pode ter a esperança de salvar-se através das coisas significadas”. Não necessariamente salvar-se na perspectiva messiânica, mas perenizar através de suas sobras.

Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz* (2008), ao analisar a figura a que se convencionou chamar de “muçulmano” nos campos de concentração, define Auschwitz como um lugar impensável, em que o judeu passa a ser muçulmano (aqui entendido como aquele foi privado de qualquer dignidade, arrancando-o dos limites do humano), e daí ao *status* de não-humano. Agamben lembra Adorno quando este afirma “depois de Auschwitz não se pode escrever uma poesia”, contextualizando essa afirmação com os pensamentos de Arendt e Heidegger sobre a ideia de “fabricação de cadáveres” nos campos de concentração. Opõe-se, assim, à ideia de uma morte digna dos muçulmanos, o que o fazia discordar do próprio Heidegger e também de Rilke, visto que estes pensavam numa possibilidade de “morte própria” dentro desse contexto.

Partindo dessas reflexões, Agamben fala do muçulmano como aquele que, impossibilitado de testemunhar, e sendo a única testemunha ideal, “inscreve em todo testemunho uma lacuna. Ele é realmente a larva que a nossa memória não consegue sepultar, de quem não podemos despedir e diante do qual somos obrigados a prestar contas.” (2008, p. 87). Daí pensarmos numa poesia de Gonçalo M. Tavares que testemunha, expõe “ao pormenor os mortos e os seus vestígios no espaço”, e tem como forte característica o desassossego pessoano e a inquietude pós-Auschwitz, em que o autor precisa questionar-se a todo instante sobre sua utilidade e dos seus escritos.

Pensemos ainda que o sujeito lírico de Tavares opera a todo instante com o par dessubjetivação/subjetivização descrito por Agamben (2008), quando Tavares traz a imagem do silêncio, das “coisas, mudas e ruidosas,/ que testemunham um peso”, peso do qual, seus personagens não são capazes de falar. Para Agamben (2008, p. 124), “quem é sem palavra leva o falante a falar, e quem fala carrega em sua própria palavra a impossibilidade de falar, de modo que o mudo e o falante, o não-homem e o homem ingressam – no testemunho – em uma zona de indistinção na qual é impossível estabelecer a posição de sujeito, identificar a ‘substância sonhada’ do eu e, com ela, a verdadeira testemunha”. Dialogando a poesia de Tavares com a teoria de Agamben, onde “a vida foi violenta demais/ para a carregares”, dessubjetivando o sujeito, arrancando do homem sua parte humana, tirando dele sua presença, marcada culturalmente pelo fato dele ser um “ser de linguagem” – para lembrar Heidegger – o

poema traz a possibilidade de subjetivação, quando o sujeito ganha vida pelo testemunho, nesse caso, através do poema, e expõe seus restos.

Podemos pensar ainda esse par subjetivação/dessubjetivação no exercício que o escritor faz na série “O Bairro”, quando traz como moradores personagens cujos nomes são de autores reais (Valéry, Becht, Swendemborg, Calvino, etc), mas cuja personalidades nada tem a ver com os autores preexistentes. Tavares dessubjetiva os autores reais e subjetiva seus personagens, nomeando-os. Mas esse não é o foco deste estudo.

É nessa exposição de restos que encontramos ecos do desassossego pessoano, uma dimensão histórica do desassossego, como resultado da catastrófica modernidade, com ecos contemporâneos, como podemos perceber pela voz do próprio Bernardo Soares:

Quando nasceu a geração a que pertença, encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. [...] Nós herdámos a destruição e os seus resultados. (PESSOA, 2011, p. 189-190).

A destruição oriunda de um estado “auschwitziano” – se assim o pudermos falar, considerando os resultados catastróficos da reificação do homem, inclusive da transformação de seus corpos em espécies de produtos de uma fábrica de cadáveres – também vista na afirmação de Bernardo Soares²⁷, evidencia a angústia e o desassossego em que se insere a escrita de Tavares. A dimensão do inacabado de seus textos e o deslocamento de perspectivas em relação aos gêneros literários ressaltam essa característica, que, segundo o autor, é relevante enquanto programa literário:

Há que alternar a inclinação do olhar, olhar sempre com a mesma intensidade para o mesmo objecto além de ser entediante, faz mal as pupilas, parece-me. O Fernando Pessoa, aliás, queixava-se de dores na cabeça e no universo, e tais dores parecem-me um excelente programa literário. Alternar o combate às dores de cabeça particulares com o combate às dores de cabeça do universo, parece-me um excelente projecto de vida. Em síntese: amar e protestar. (TAVARES, 2004).

²⁷ Importante lembrar que Fernando Pessoa viveu entre 1888 e 1935, ao passo que o campo de concentração de Auschwitz esteve ativo entre 1942 e 1944, no período da Segunda Guerra Mundial.

E essa dimensão está presente também na (des)organização dos textos, dispostos conforme uma lógica própria, um texto sempre em devir, cheio de inícios, e em caráter experimental, porque Tavares escreve por fragmentos. E é no *Atlas do corpo e da imaginação* que encontramos alguns dos caminhos para a análise de seus textos. Esse livro, misto de literatura, filosofia, fotografia e outras áreas do conhecimento, é um projeto expandido da tese de doutorado do autor denominada *Corporeidade, Linguagem e Imaginação*, mas, segundo ele, diferente. Dividido em quatro grandes partes – “O corpo no método”, “O corpo no mundo”, “O corpo no corpo” e “O corpo na imaginação” – o livro é acrescido de imagens do coletivo português Os Espacialistas. Esse coletivo é composto por arquitetos que propõem um híbrido de arte contemporânea e arquitetura, sobretudo a intervenção do corpo no espaço. Santos (2016) acredita ser esse livro uma reunião da *poiesis* de Tavares, com a conceituação de seu pensamento. Assim diz o autor, no item “distribuidor de começos”:

O fragmento é, pela sua natureza, *um ponto onde se inicia*; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo. Podemos dizer que o fragmento é uma *máquina de produzir inícios*, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar linguagem, *que produz começos* – pois tal é a sua natureza. (TAVARES, 2013, p. 41).

Para o autor, a velocidade que o fragmento impõe à linguagem, assemelha-se à urgência que existe no verso. Ou ainda, o fragmento é uma “clínica de nascimentos”, no entanto é “imprudente”, uma vez que revela uma intensidade que abre caminhos para o erro. Podemos aqui associar a escrita fragmentária de Tavares a ideia dos *hypomnemata* descrita por Michel Foucault, em “A escrita de si” (1992). Para o autor, os *hypomnemata* seriam cadernos antigos de registros, notas e contabilidade, ou espécies de agenda em que a escrita, registrada de forma fragmentada, através de trechos de obras, citações e reflexões, materializava uma memória das coisas lidas e ouvidas. Foucault ressalta que a “escrita dos *hypomnemata* é um veículo importante desta subjectivação do discurso”, uma vez que é capaz de “captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 1992, p. 138). Em Gonçalo M. Tavares, a coleção de fragmentos que constitui a escrita do sujeito e também em que o sujeito se lê apresenta-se como uma técnica para saber-constituir a si e aos outros. E através dessa coleção, o autor apresenta seus personagens, vide os livros-homenagens.

A seguir, três imagens que alegorizam a escrita de Tavares: A imagem da boca cheia de tesouras possibilita pensar nessa mudez da experiência e na multiplicidade de fragmentos do discurso de Gonçalo M. Tavares. Para Benjamin, o alegorista é um colecionador de

fragmentos, aquele que “engaiola” os restos para libertá-los com novos significados. Se pensarmos na poesia pós -Aushwitz, a imagem da tesoura não só potencializa os fragmentos, mas também os silenciamentos: “Não é verdade que no final da guerra as pessoas voltavam mudas dos campos de batalha? E não vinham mais ricas, mas sim mais pobres em experiência comunicável”. (BENJAMIN, 1992, p. 28). Um exemplo dessa coleção de fragmentos feita por Gonçalo M. Tavares é a seção do livro *Uma viagem à Índia* (2010), “Melancolia contemporânea (um itinerário)”, na qual o autor utiliza duas régua – uma vertical, de A a Z, outra horizontal, de 0 a 100 em 10 intervalos de 10 (representando cada uma das 10 estrofes de cada canto) – que formam uma espécie de gráfico onde são colocadas palavras-chave referentes ao canto do livro em questão. Na imagem em questão, a coleção dos fragmentos do canto IV começa com “noite” e vai até “avançar”.

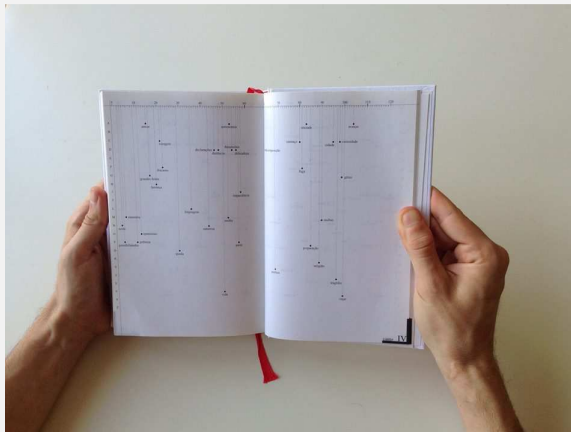
MATERIALIDADE ALEGÓRICA IV

Figura 5- Corte Alimentar.



Fonte: Os Espacialistas.

Figura 6- Planisfério Literário e Pendular do canto IV. Os Espacialistas.



Fonte:

[https://www.facebook.com/espacialistas/photos/a.1214922665204131/1214923491870715/?type=3&theater.](https://www.facebook.com/espacialistas/photos/a.1214922665204131/1214923491870715/?type=3&theater)
Ou TAVARES, 2010, s/p.

Os colecionadores são homens sempre *curvados*. Não há outra forma de coleccionar. Tudo começa nas costas, na forma como o próprio corpo esconde aquilo que quer que ninguém roube. (TAVARES, 2013, p. 27).

Figura 7- Os Especialistas na prisão.



Fonte: Os Especialistas.

Essa técnica do *hypomneta* também pressupõe uma certa maleabilidade, observada, em especial, no *Livro da dança*. Maleabilidade que, segundo Julia Studart, no prólogo à edição bilíngue²⁸ (espanhol/português) desse livro, intitulado “El poema, un cuerpo que danza”, tem a ver com o desenvolvimento de uma política de escrita em que literatura é encarada como um corpo, mas não um corpo comum, um corpo que tem a capacidade de dançar. Essa dança seria a facilidade e fluidez que seus textos encontram ao bailar entre ficção, ensaio, anotações, textos memorialísticos, fragmentos, como se o autor procedesse a uma “escavação arqueológica” (STUDART, 2015). Essa política de escrita está ligada a um “projeto para uma poética do movimento”, subtítulo do livro em questão.

Em *Modernidade líquida* (2001), Zygmunt Bauman utiliza esse termo, que dá título ao livro, em substituição ao problemático conceito de pós-moderno. Bauman opõe os tempos modernos – que, baseados na economia produtiva do capital, poderiam ser considerados como sólidos – aos tempos atuais, os quais chama de líquidos, justamente pela maleabilidade e fluidez das relações, inclusive as econômicas (pautadas em especulações) e as pessoais (entremeadas pela virtualidade). Quando, na escrita de Tavares, percebemos noções como errância e fluidez – ligadas muitas vezes à ideia da literatura como uma dança, como um corpo que dança, que perfaz movimentos sinuosos, seja em homenagens aos deuses, ou em rituais profanos, em que o corpo adquire maleabilidade e ritmo, tal qual as palavras num

²⁸ Júlia Studart chama a atenção para o fato de que na primeira edição do *Livro da dança*, em 2001, os poemas não possuíam títulos e eram numerados. Além disso, nessa edição bilíngue, alguns versos foram suprimidos e dispostos de outra forma, em outro alinhamento.

poema – percebemos sua contemporaneidade. Vejamos o poema “Dansa”, publicado no livro *I*²⁹ (2005), único de seus livros que ele classifica como “Poesia”.

Dansa

Tem S a palavra, pois certas curvaturas do mundo
exigem alterações de grafia.
O traço imprevisto obriga a parar a meio;
E à paragem insólita chamarás insólito movimento.
E ficarás contente.
(TAVARES, 2005, p. 109)

Tavares adota uma escrita em movimento, conforme a flexibilidade que a sua poesia exige, uma poesia de deslocamentos que dialoga com a tradição através de escritas-homenagens ou releituras de temas, escritores e críticos antecessores. Além disso, ele traz em sua poesia um sujeito reflexivo em relação ao seu tempo. Os procedimentos dessa política de escrita foram bem assinalados por Júlia Studart: “a anotação, o aforismo, o fragmento, a linha, a frase interrompida, o movimento entre a dança e o corpo, a metafísica e a história, homenagens e interrogações constantes àquilo que leu e a quem leu” (STUDART, 2012, p. 49).

Esse caráter da dança, da corporeidade da linguagem é originário de Nietzsche, de quem Tavares aprecia a escrita fragmentária, aspecto apontado pelos estudiosos de Tavares e pelo próprio autor. No fragmento 206, “Livros que ensinam a dançar”, de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche diz:

Há escritores que, por apresentarem o impossível como possível e falarem do moral e do genial como se ambos fossem apenas um capricho, um gosto, provocam um sentimento de liberdade exuberante, como se o homem se colocasse na ponta dos pés e tivesse absolutamente que dançar por prazer interior.”

Essa aparência de liberdade evocada na imagem de um corpo dançando reflete o distinto uso do direito de proceder a escrita de poesia contemporânea como discurso,

²⁹ O livro *I* possui como título apenas o algarismo, e não foi o primeiro livro lançado por Tavares. Consiste em uma espécie de reunião de oito livros distintos, chamados de “Observações”, que corresponde ao livro um, “Livro dos ossos” é livro dois, “Atenas e a metafísica” o livro três, “Frio no Alaska”, livro quatro, “Homenagem”, livro cinco, “Explicações científicas e outros poemas”, livro seis, “Autobiografia”, livro sete, e “Livro das investigações claras”, que corresponde ao livro oito. É recorrente na poesia de Gonçalo M. Tavares o uso de algarismos nos versos, numa espécie de “geometrização” das coisas, puxado para um lado matemático que teria influência do grupo OuLiPo, referência frequentemente citada pelo autor em eventos e entrevistas.

carregado de subjetividade, inclusive na forma. Curioso que o fragmento 207 de Nietzsche, cujo título é “Pensamentos inacabados”, faz alusão justamente ao valor dos pensamentos cujos horizontes estão sempre incertos, em aberto, no limiar de uma descoberta, de uma dança, assim como os escritos de Gonçalo M. Tavares.

Aí encontramos também ligação da ideia de escrita como dança pelas leituras que Tavares faz de José Gil, que pensa a dança como a arte de todos os movimentos. Tavares (2013, p. 276) faz a analogia da dança com a escrita: “Dança-se quando se escreve. Eis um ponto que interessa sobremaneira”. Talvez por isso a palavra “dansa” apareça grafada com “s” no poema, o que permite a ideia de que o pensamento, no momento da escrita, também estivesse a bailar, afinal o dançarino não pode ser separado do ato da dança. Tavares continua: “A escrita, a fixação da linguagem sobre o papel, é a última paragem dessa dança do pensamento” (TAVARES, 2013, p. 276; grifos do original).

Em seus poemas, há uma predominância de imagens do cotidiano que aparecem fragmentadas tais quais a própria estrutura do texto, de dicção prosaica e estrutura em versos ou aforismos, um convite ao leitor para participar desse elo entre a vida cotidiana e o poema, articulação própria da alegoria.

A alegoria, em Tavares, estaria relacionada à sobreposição de imagens que produzem uma sequência de acontecimentos que comunicam uma experiência pessoal a partir da observação do mundo, e ao rompimento com os limites dos gêneros dentro do texto, e na classificação desses textos seguindo uma lógica própria: em vez de poesia, romance, novela, etc., o autor classifica seus livros em séries, como vimos anteriormente.

Em *Conceitos fundamentais da poética* (1997), Emil Staiger, ao traçar o perfil da poesia lírica, afirmou que ela não necessita de ligações lógicas, daí dispensar o uso de elementos de ligação (como conjunções) para estabelecer coesão textual. Entretanto, Staiger estava definindo uma poética pautada em conceitos clássicos. Não é o que acontece com a lírica de Gonçalo M. Tavares, contemporânea. Às vezes seus poemas já iniciam com uma conjunção adversativa, como podemos ver em um poema sem título (“*Porém* a terra acordou cansada.”) (TAVARES, 2005, p. 52, grifo nosso), ou no poema “A notícia” (“*Porém* a técnica entrou demasiado na existência;”) (TAVARES, 2005, p. 73, grifo nosso), ou ainda no poema “A luz” (“*Mas* a luz não tem dois lados,”) (TAVARES, 2005, p. 95, grifo nosso). Outros poemas iniciam com uma conjunção comparativa, a exemplo de um poema sem título (“*Como* se bêbado nas cicatrizes: olhava para o espelho e elas”) (TAVARES, 2005, p. 58, grifo nosso).

Em vários poemas, há um apelo, por meio de interlocução com o leitor para que ele olhe/leia/reflita com mais cuidado o que está sendo dito pelo sujeito, apelo que se faz através do uso do sentido imperativo nos verbos “ver” e “reparar”, como no poema “Dois mundos” (“*Repara*, são dois mundos:”) (TAVARES, 2005, p. 71, grifo nosso), em “A Prova na poesia” (“*vai rápido ver* o verso”) (TAVARES, 2005, p. 83, grifo nosso), ou ainda no poema “Sobre o mundo” (“Mas *repara*: não há instrumentos instintivos ou máquinas”; “*Repara*: a engenharia é a invenção que engordou”; “*Vê* as águas, a sabedoria discreta: ninguém”) (TAVARES, 2005, p. 100, grifos nossos). Em seu *Atlas do corpo e da imaginação* (2013), Tavares chama a atenção para o termo “reparar”, tão recorrente em suas poesias: “[...] o termo *reparar* pode significar *voltar a colocar em funcionamento* ou *dar atenção: voltar a parar à frente de algo: reparar, parar duas vezes, parar muito tempo a frente de algo*. Aquilo a que se dá atenção *volta a funcionar*.” (TAVARES, 2013, p. 143; grifos do original). É como se o autor convocasse o leitor a partilhar atentamente consigo suas histórias, suas experiências, suas alegorias.

Outro recurso adotado pelo poeta é a subversão da pontuação. Não há ausência de pontuação em seus poemas, no entanto, alguns deles apresentam, no verso final, não um ponto, mas uma pontuação que sugere continuidade, a exemplo de um poema sem título, cuja pontuação final é o ponto e vírgula (“parte feminina das máquinas;”) (TAVARES, 2005, p. 57), ou do poema “Esquecimento”, que termina com dois pontos, como se o próprio título resumisse a perda de memória no momento da escrita do possível verso final (“Repara:”) (TAVARES, 2005, p. 77).

É recorrente o uso da terceira pessoa também como procedimento na escrita de Tavares, como se o sujeito lírico estivesse a narrar fatos para o leitor. No entanto, na maioria das vezes, essa terceira pessoa é acompanhada, em algum verso, pela assunção de um sujeito coletivo, expresso na primeira pessoal do plural, ou de um do próprio sujeito, como no poema “Exclamação” (“Alguém me aconteço./ Alguém/ me/ aconteço!”) (TAVARES, 2015, p. 106). Há ainda o uso do *enjambement* de forma diferenciada, em que o primeiro verso do poema é a continuidade do título, sendo uma explicação deste, ou seja, o poema forma com o título um *enjambement*, como podemos verificar no poema “Pedra” (“É uma coisa que concentra muitas outras coisas.”) (TAVARES, 2005, p. 107), e no poema “As duas mulheres” (“Falam, mas pouco. Pensam em tudo menos nas”) (TAVARES, 2005, p. 14).

Outra característica da lírica de Gonçalo M. Tavares é a exploração ao máximo do verso narrativo, quando não sabemos, diante do poema, se a linha foi interrompida pela falta de espaço no papel ou a critério do autor, uma vez que a narratividade em seus poemas é tão

forte que não nos permite inferir isso, fato que ocorre, em especial, no livro oito, o “Livro das investigações claras”. A escrita poética de Gonçalo M. Tavares é, como o próprio autor afirma, uma escrita de errância, aqui entendida como caminho alternativo, subjetivo, expresso no poema “O mapa”:

O mapa

Sempre senti a matemática como uma presença
 Física; em relação a ela vejo-me
 Como alguém que não consegue
 Esquecer o pulso porque vestiu uma camisa demasiado
 Apertada nas mangas.
 Perdoem-me a imagem: como
 Num bar de putas onde se vai beber uma cerveja
 E provocar com a nossa indiferença o desejo
 Interesseiro das mulheres, a matemática é isto: um
 Mundo onde entro para me sentir excluído;
 Para perceber, no fundo, que a linguagem, em relação
 Aos números e aos seus cálculos, é um sistema,
 Ao mesmo tempo, milionário e pedinte. Escrever
 Não é mais inteligente que resolver uma equação;
 Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba:
 Entre a possibilidade de acertar muito, existente
 Na matemática, e a possibilidade de errar muito,
 Que existe na escrita (errar de errância, de caminhar
 Mais ou menos sem meta) optei instintivamente
 Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.

(TAVARES, 2005, p. 161)

Em “O mapa”, Gonçalo M. Tavares faz uma espécie de resumo do seu fazer poético. Mesmo a matemática sendo uma presença constante e certa, de acertos (“possibilidade de acertar muito”), o poeta perde o mapa, o instrumento para se guiar, registrar artificialmente suas memórias e seus caminhos. Na ausência dessa exatidão, apela para a linguagem “sistema,/ Ao mesmo tempo, milionário e pedinte”, que permite que o poeta erre (“errar de *errância*, de caminhar/ Mais ou menos sem meta”), diferente da matemática, e construa caminhos próprios na sua lírica que demonstra “A opção por escrever, ou ex-crever, como um não sei que contraria um princípio de uma lógica matemática, logo cartesiana e racional.” (STUDART, 2012, p. 22), fugindo de princípios instaurados pela tradição. O poeta reconstrói alegoricamente o que se perde na realidade exterior ao texto. As comparações inusitadas, como o beber cerveja em um “bar de putas”, permitem ao sujeito fazer alusões metalinguísticas, ao pedir desculpas pelas associações. Sua escrita é instintiva, um novo *locus*, no qual o poeta se sente mais confortável, uma vez que nada está certo nos (des) caminhos de

sua escrita. Agamben (2008, p. 137) afirma que “o homem é o ser que falta a si mesmo e consiste unicamente neste faltar-se e na errância que isso abre.” - ele reinventa seus restos e segue no contrafluxo do exato³⁰.

A escrita fragmentária de Tavares aproxima-se por vezes da escrita dos filósofos aos quais o autor faz referência com certa constância, a exemplo de Nietzsche, Wittgenstein e Walter Benjamin. Utilizando aqui do que Barthes diz sobre si mesmo em *Barthes por Barthes*: “eis por que ele escreve fragmentos: tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres.” (Barthes *apud* PAIXÃO, 2014, p. 76). O que se pode perceber na escrita de Tavares são os prazeres pelos inúmeros começos. Historicamente, o fragmentarismo remete ao romantismo alemão, à Benjamin, e principalmente à Novalis³¹. Daí um dos primeiros livros de Gonçalo M. Tavares chamar-se *Investigações. Novalis*.

Na contemporaneidade, a estética do fragmentarismo estaria ligada a um inacabamento que expressa um nexos com a totalidade, apresentando uma performance: “Antes de desejar alcançar o absoluto, o poeta de nossos dias dá voz a uma visão cindida entre a sondagem de totalidade e a atenção às coisas miúdas e particulares.” (PAIXÃO, 2014, p. 79), o que nos remete, mais uma vez, à escrita alegórica: longe de buscar uma totalidade, o alegorista atenta para as fraturas.

Esse discurso poético, coleção de fragmentos, é inseparável da análise dos textos de Tavares, uma escrita-mosaico, com fluxo vertiginoso de imagens e sensações. Para o autor,

O fragmento é um lugar pequeno onde o espanto tem espaço. A totalidade é um lugar grande, onde o espanto não entra porque já lá está, subterrado por mais assuntos que uma administração aborrecida. A totalidade é burocrática e monótona, e só o corte provoca alegria entre o sítio da ferida e o sítio onde algo novo recomeça. (TAVARES, 2009, p. 12).

O lirismo que expõe a subjetividade do sujeito e marca a “ferida”, como as vértebras do anjo, suturadas pelo próprio sangue, e a aproximação do discurso filosófico permitem pensar a escrita de Tavares como forma de pensamento contemporâneo que se processa através de alegorias. O “corte” estabelece o ritmo de sua poesia. Em uma espécie de poema-

³⁰ Contrariamente ao poema “O mapa”, Tavares apresenta na sua escrita uma espécie de “geometrização” das coisas. Há uma grande presença de termos relacionados à área das disciplinas exatas, e o próprio autor confessa uma grande influência do grupo OuLiPo, que propunha exercícios de racionalização em relação à escrita literária. Tavares assim afirma em uma entrevista: “é preciso levar a fita métrica para o invisível” (TAVARES, 2002).

³¹ Novalis (1772 - 1801) foi um autor do romantismo alemão publicou em 1798 uma série de textos fragmentários de caráter filosófico intitulado *Fragmentos*.

homenagem ao escritor português Herberto Helder, ou poema-releitura, Gonçalo M. Tavares diz:

Pintura

O arco-Íris cai não interferindo
 Nas cores do quadro. O pintor
 Agradece. O peixe lento
 Que o pintor trouxe ao mundo tem
 Cores despropositadas, porém não há nenhuma razão
 Para apontar aos peixes a responsabilidade
 De um erro, afinal,
 Estético.
 Quanto à literatura: não falha na cor,
 Mas jamais acerta nas palavras.
 (TAVARES, 2005a, p. 96)

Tavares instiga-nos a pensar no movimento que a pintura adquire (maleabilidade, dança), vida própria, autonomia, e ao mesmo tempo na poesia que “jamais acerta nas palavras”, a poesia de “errância”, aquela que perde o mapa, apesar de não falhar na cor. “Pintura” é a corporificação das poéticas de Helder e de Tavares. A professora e crítica portuguesa Rosa Maria Martelo, em seu texto “O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea” (2009), ao comparar este poema com o poema em prosa de Herberto Helder que o origina, “Retrato em movimento, II”³², explica como a nova poesia portuguesa, nesse caso representada por Gonçalo M. Tavares, revaloriza a expressão alegórica em detrimento do símbolo e da metáfora.

No poema de Herberto Helder, há um “desejo de coincidência”, em que o poema unifica em símbolo, através da metamorfose do peixe, o “alargamento do mundo pela escrita”, na identificação, aproximação e interseção dos dois reinos. Em Tavares, o que se percebe é que a espessura de realismo do texto herbertiano (“insídia do real”), que fortalece o caráter epifânico e a condição ontológica da poesia, é danificada pelo “erro estético” de quem “jamais acerta nas palavras”, ou seja, de quem reconhece na poesia “uma vertente de perda,

³² “O problema do artista era este: obrigado a interromper o quadro que pintava e onde estava a aparecer o vermelho do seu peixe, não sabia agora o que fazer da cor preta que o peixe lhe ensinava. Assim, os elementos do problema constituíam-se na própria observação dos factos e punham-se por uma ordem, a saber: 1º – peixe, cor vermelha, pintor; em que a cor vermelha era o nexa estabelecido entre o peixe e o quadro, através do pintor; 2º – peixe, cor preta, pintor, em que a cor preta formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor. Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existia apenas uma lei que abrangia tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a da metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo”. (HELDER 1973, 77-8).

uma dimensão que não comparece”, marcada pela “fragmentação e descontinuidade”. É nessa distância, diferença e descontinuidade, em especial, no reconhecimento da “perda de espessura do real”, do qual, no entanto, não se pode separar, que a poesia perde sua força ontológica e apresenta-nos o modo de expressão da alegoria. (MARTELO, 2009).

A seguir, capa do livro de Mayrant Gallo, do livro *Dia sim e sempre* (2000), que dialoga com o texto de Herberto Helder.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA V³³

Figura 8- Sem título. Pintura de Andréia Gallo.



Fonte: *Dia sim e sempre*. GALLO, 2000.

Pedro Meneses (2013) vê três momentos na escrita de Gonçalo M. Tavares os quais vale a pena mencionar:

“(i) as categorias de género sejam redefinidas na sua obra; (ii) o ensaio se constitua como género que vai minando a ‘natureza’ dos géneros literários (poesia, romance, conto, texto dramaturgico); e (iii) possamos ver, de forma panorâmica, a obra de Gonçalo M. Tavares como uma reflexão incansável (nomeadamente, sobre (o) ser humano)”.

Acrescentemos a essas características da lírica de Tavares ideias que ligam essa escrita de “errância” à alegoria: 1- o desordenamento de imagens que, em alguns momentos lembram quadros surrealistas, no entanto produzem uma sequência de imagens que comunicam uma experiência do sujeito; 2- o rompimento com os limites dos gêneros e a classificação de seus textos seguindo uma lógica própria (livros das investigações, livros pretos, etc.); 3- a reflexão a partir de fragmentos, ruínas. Se Platão expulsa os poetas da república ideal, Tavares funda a poesia como habitação – “a linguagem é a casa do ser”, para lembrar Heidegger, como podemos observar no poema “Arquitecto”, do livro *I*, e também na construção e

³³ O poema “Aquário”, de Mayrant Gallo, também entra nesse diálogo: “Saiba que as cores são muitas/ - Azul, negro, ocre e carmim -/ E que, se há azul, há não azul/ Que, se há verde, não-verde assim./ Daí as cores são mais ainda/ Que as manhãs como as manhãs/ Que em si mesmas multiplicadas/ Se parecem todas muitas e outras./ Da mistura geral nasce o perdão./ Da partilha última, grão a grão, o amor/ Com que logramos entender o sentido/ Como a água ignora as pedras.” (GALLO, 2000, p. 16).

espacialização próprias dos seus livros, a exemplo da série “O bairro” e os senhores que nele habitam: “Depois da arquitetura/ deslocou-se para o invulgar:/ fundou um poema.” (TAVARES, 2005a, p. 80).

Enquanto Júlia Studart (2012) parte da perspectiva do poeta como o dançarino, baseando-se nos conceitos nietzschianos, Spínola (2015) pensa numa arquitetura dos versos do autor, percebemos a literatura de Tavares também como um mapa, uma espécie de cartografia da lírica e dos problemas contemporâneos. Como Tavares gosta da ideia de percurso relacionada a seus textos, pensemos esse percurso como a cartografia de suas alegorias, como “uso político da imaginação que interroga e interpela o presente, o contemporâneo, em alguns espaços de suas sobrevivências” (STUDART, 2012, p. 11), ou, no verso do próprio autor, o “movimento da dança”, a poesia a qual permite entrever que “o osso permanece quando acaba o Movimento” (TAVARES, 2015, p. 72). As alegorias de Tavares serão foco nos próximos capítulos, uma vez que “Não é o momento da dança,/ ainda, nem sequer do repouso.” (TAVARES, 2005a, p. 52).

Uma vez que a alegoria pressupõe modos de olhar, vejamos uma das histórias do livro *O senhor Calvino*:

Uma das janelas de Calvino, a com a melhor vista para a rua, era tapada por duas cortinas que, no meio, quando se juntavam, podiam ser abotoadas. Uma das cortinas, a do lado direito, tinha botões e a outra, as respectivas casas. Calvino, para espreitar por essa janela, tinha primeiro de desabotoar os sete botões, um a um. Depois sim, afastava com as mãos as cortinas e podia olhar, observar o mundo. No fim, depois de ver, puxava as cortinas para a frente da janela, e fechava cada um dos botões. Era uma janela de desabotoar.

Quando de manhã abria a janela, desabotoando, com lentidão, os botões, sentia nos gestos a intensidade erótica de quem despe, com delicadeza, mas também com ansiedade, a camisa da amada.

Olhava depois da janela de uma outra forma. Como se o mundo não fosse uma coisa disponível a qualquer momento, mas sim algo que exigia dele, e dos seus dedos, um conjunto de gestos minuciosos.

Daquela janela o mundo não era igual. (TAVARES, 2007, p. 19).

Percebemos que a janela do senhor Calvino, por mais que estabeleça uma ligação com o exterior, pressupõe o desabotoar da cortina. Fiquemos com essa imagem do poeta alegorista de Tavares: diante do véu da cortina, a cidade aparece aos olhos do sujeito, quando ele se propõe a abrir seus botões.

1.4 A POESIA DE MAYRANT GALLO: RITUAIS

Mayrant Gallo (1962 –) é um escritor brasileiro que não gosta de “badalações³⁴” literárias. Nascido em Salvador, muda-se logo criança para o Rio de Janeiro e, após anos, retorna a Salvador. Sua biografia pode ser observada no poema “Suma”, de *Dia sim e sempre*:

Suma

Fiz o percurso inverso
 Ao de todos os poetas.
 Fiz a viagem de volta
 Ou - como se dizia - de balde.
 Pequeno, fui para o Rio - outra cidade,
 Adulto, voltei a Salvador, esta...
 E esqueci tudo:
 O que fui, quem eu era.
 Dei a escrever,
 Deitei a dormir todas as festas.

(GALLO, 2000, p. 99)

Autor de livros de ficção e poesia, começa a publicar em 1989, e segue ritos e ritmos próprios na poesia a qual atribui a uma inspiração que toma forma, como afirmou em entrevista ao portal *Cronópios*: “Meu processo de criação é simples. Só escrevo poesia quando tomado por um estado de inquietação, uma espécie de dor existencial. E sendo assim, se naquele momento encontro uma forma de expressar verbalmente, esteticamente, o que estou sentindo, o poema acontece.”(GALLO, 2005). Sua bibliografia é composta pelos títulos abaixo, além da participação em diversas coletâneas:

- *O ritual no jardim* (1989);
- *Pés quentes nas noites frias* (1999);
- *Dia sim e sempre* (2000);
- *O inédito de Kafka* (2003);
- *Recordações de andar exausto* (2005);
- *Dizer adeus* (2005);
- *Nem mesmo os passarinhos tristes* (2010);

³⁴ Utilizamos aqui esse termo pelo fato de o autor, em entrevista concedida ao jornalista e escritor Tom Correia, em 2013, ter afirmado, sobre recusar convites da editora para bienais do livro, que há escritores badalados que almejam o mundo, enquanto ele se diz um “um escritor de alcance mais curto”.

- *Branco reflexos ao longe* (2011);
- *Três infâncias* (2011);
- *Cidade singular* (2013);
- *Os encantos do sol* (2013);
- *As aventuras de Nicolau e Ricardo: detetives* (2014);
- *O gol esquecido* (2014);
- *O enigma dos livros* (2015).

Na poesia de Mayrant Gallo é possível ver de forma mais clara uma referência aos gêneros clássicos, até pelo fato dele possuir uma poesia densa, com versos mais curtos, sem deixar de lado a visualidade. O autor procede a experimentação de haikais (“chove tem chovido/ todo o tempo será isso/ tempo ser e sido”) (GALLO, 2005, p. 70), madrigais e sonetos, mesmo que de forma desconstruída, a exemplo do “Soneto precoce”, presente no livro *Recordações de andar exausto* (2005), cujos versos são compostos de palavras monossílabas, com exceção de dois cujas palavras são dissílabas ou do “Soneto” que forma um triângulo retângulo:

Sonhei hoje que escrevia um soneto
 Que como um triângulo-retângulo
 Aos poucos ia diminuindo
 Até na ponta um artigo

Fechar o ângulo só
 Sozinho sozinho
 Sem ninguém
 Por perto

Nem eu
 Deus
 Tu

Ou
 Um
 O

(GALLO, 2000, p. 35)

O soneto auto explicativo segue a linha experimental que o poeta empreende em algumas composições. Equipara-se à “dansa” de Tavares, porque os versos bailam até o último som. O ritmo é reversamente progressivo. É nítido o diálogo de Mayrant Gallo com autores da tradição, a exemplo de Jorge Luís Borges, Albert Camus, Bandeira e Oswald de

Andrade, este último a quem o autor parodia no poema “Sorte lusa”, o qual entra em colóquio com “Erro de Português”.

Sorte lusa

Quando o português chegou
Debaixo de um bruto sol
O índio estava com sede.

O português também tinha sede.
Beberam juntos.

Fosse o índio outro índio,
Tinha comido o português,
Com sede e tudo.

post Oswald
(GALLO, 2005, p. 63)

Percebemos uma ironia aguda nos textos de Mayrant Gallo. Por isso mesmo o autor também apresenta uma dicção poética atravessada pelo discurso cotidiano, apresentando, por vezes, uma escrita em aberto, na qual poesia e prosa se confundem e traçam novas rotas. Luciano Lima afirma que “Mayrant Gallo adensa a linguagem, encurrala a forma, cospe nos clichês literários (mas não os descarta) mas não renega a poesia.” (LIMA, 2001, p. 6). Essas características podem ser visualizadas no poema “Consciência”, integrante do livro *Dia sim e sempre* (2000).

Consciência

Só meu pai conhecia a cidade por dentro.
Os homens da ilha a conheciam apenas
Através daquilo que meu pai lhes podia trazer:
Notícias, objetos e fitas, lápis
Para a coleção de um menino.

O menino cresceu, ficou grande, leu Bandeira e Camus.
Os homens da ilha envelheceram e morreram sãos.
A vida rodou (a ilha no epicentro), vieram os ventos.

Agora o chão é frio, as coisas duram menos,
Caminhos apontam desejos distensos na alma
E os sonhos são bolas, acesas bolas
Rodopiando nas mãos.

(GALLO, 2000, p. 45)

O tom memorialístico e prosaico, a recuperação de restos e a reflexão sobre a passagem indelével do tempo evidenciam o gesto alegórico na poesia de Mayrant Gallo. Para Fonseca, “à primeira vista, o lirismo de Mayrant Gallo parece simples, e até fácil de ler, mas, na verdade, isso é aparente: ele cifra enigmas, usa máscaras, acende falsas pistas - para, no trabalho da linguagem, tornar a poesia uma rede de possibilidades, um jogo que diz respeito à sensibilidade do leitor.” (FONSECA, 2004, p. 27).

A experiência individual do sujeito lírico, ampliada e compartilhada através de imagens que contrapõem presente e passado, é apresentada no poema como uma espécie de relato narrativo imbricado no discurso lírico, na qual se percebe a presença marcante do *enjambement*, em especial na primeira e na última estrofe. O sujeito lírico percebe os mínimos acontecimentos cotidianos e os assume como assunto de sua poesia.

No livro *Três infâncias* (2011), composto por três novelas, há uma ilustração dos limites da poesia de Mayrant Gallo em duas novelas: “O ritual no jardim (manchas)” e “Dias de garoto”. Na novela “O ritual no jardim (manchas)”, o narrador adverte que a “história pode ser lida de qualquer ponto em que for aberta, partindo-se para frente ou para trás. A montagem da leitura, com a sucessão de capítulos numa direção ou noutra, fica a critério do leitor.” (GALLO, 2011, p. 69). Essa advertência mostra um dualismo presente na poesia de Mayrant Gallo: ao mesmo tempo em que ele se apossa de poéticas preexistentes, inaugura novas perspectivas, através de experimentações. Em entrevista concedida em 2005, ao escritor José Inácio Vieira de Melo, para o portal *Cronópios*, por ocasião do lançamento do livro *Concerto lírico a quinze vozes*, organizado pelo entrevistador, e do qual Mayrant Gallo faz parte, este, perguntado sobre seu processo de criação, e em especial sobre o livro *Recordações de andar exausto*, lançado naquele mesmo ano, respondeu que:

O *Recordações* é um livro de experimentações poéticas. Só sei escrever poesia assim, me apossando de formas ou escolhas estéticas. Gosto tanto de um poema metafísico quanto de um poema humorístico, tanto quanto de um concreto ou meramente sonoro, a jogar com as assonâncias e aliterações, sem um assunto visível. Em muitos casos, busco refundir tudo isso. Por exemplo, fazer um poema concreto e cheio de sons e que seja uma reflexão sobre o ser, a condição humana, o que seria, a princípio, reunir aspectos excludentes entre si, completamente díspares. A par disso, cada vez mais me convenço de que a poesia deve dizer mais com menos palavras e um uso mais restrito de recursos, numa espécie de retorno a uma poesia primordial, breve, dos primeiros tempos do homem, quando as coisas e os sentimentos e as relações estavam sendo definidos, nomeados.

Essa nomeação é característica da poesia de Gallo, breve e reflexiva. Exemplo disso é que “O ritual no jardim” é uma novela, mas com intensos momentos líricos, e há alguns diálogos que, retirando-se do todo do texto, desgancarizando, para utilizar a expressão de Manuel Bandeira, são poemas dramáticos, a exemplo do diálogo entre o avô e o menino Dudu, no capítulo 13, “Na praia”:

- Vovô.
- Hum...
- Que há depois do mar?
- Mar.
- Que mais?
- Outras terras, com casas e pessoas.
- Tem cachorro lá?
- Tem, claro.
- Igual a Napoleão?
- Igualzinho.
- Por quê [...]
- Porque... porque o mundo é um só. (GALLO, 2011, p. 77)

Ou o capítulo 19, “Antemanhã”, no qual os sons da bengala do cego fazem o trabalho dos galos de anunciar a manhã, em uma bela e irônica sinestesia, na qual a cegueira é responsável justamente por iluminar a manhã alheia, tal qual a tarefa do poeta contemporâneo.

Vem o cego na calçada: toc, toc, toc...
 Clareando a madrugada: toc, toc, toc...
 Vem vindo do trabalho de pedir na estação de trem,
 A noite toda, mesmo que não haja ninguém,
 O silêncio apenas, com seu peso, ou o vento.
 Vem poupando os galos de anunciarem o dia.
 (GALLO, 2011, p. 79)

Poderia ser uma prosa que emana lirismo de forma singular, uma luta contra a sedução do ritmo, como diria Octavio Paz em seu texto “A ambiguidade do romance”, mas as rimas (calçada/madrugada, trem/ninguém), além da possibilidade do *enjambement* criam a tensão prosa/poesia.

Se o procedimento alegórico inicia-se através do olhar, podemos pensar nesse cego como alegoria do poeta, cujo olhar é enviesado pelo reverberar do som na calçada. É só pensarmos no personagem Tirésias, de *Édipo Rei*, o cego iluminado por ser vidente. Vejamos o que diz Édipo para Tirésias: “Ó Tirésias, que tudo conheces, o que foi revelado e o que é oculto, o que habita o céu e o que pisa a terra! Se não vês, no teu espírito está, contudo,

presente a cidade e a espécie de flagelo a que ela se vê entregue” (SÓFOCLES, internet). O canto do poeta seria o deslocamento, uma vez que antecipa ou substitui o canto dos galos. No poema “Desejo de ser outro”, o fato do poeta guardar nos olhos toda a desolação não é motivo para que ele deseje a morte: “Nem morreria diariamente um pouco/ Pelos problemas que não resolvo e guardo nos olhos”. Daí a necessidade do canto, o não emudecimento.

Essa lógica também aparece em “As peras”, de Ferreira Gullar: “Gritar/ para quê? se o canto/ é apenas um arco/efêmero fora do/ coração?// Era preciso que/ o canto não cessasse/ nunca. Não pelo/ canto (canto que os/ homens ouvem) mas/ porque can-/ tando o galo/ é sem moete.”. A alegoria permite ao poeta perseverar através dos seus rastros, suas imagens-palavras.

Na mesma novela, há, inclusive, a descoberta da poesia por uma de suas personagens, Bebel. Três dos capítulos são momentos em que a poesia da personagem desperta. Mayrant Gallo que, segundo Fonseca (2016, p. 51), é “autor de poemas curtos, carregados de sentidos, com reflexões filosóficas sobre a existência em seus despercebidos e surpreendentes detalhes”, partilha banalidades cotidianas através de seu olhar alegórico, do olhar de um sujeito que observa e reflete os fragmentos do mundo.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA VI

Figura 9- Capa de *O ritual no jardim*.



Fonte: GALLO, 1992.

A poesia de Gallo também apresenta um desassossego, amparado nas imagens de um mundo reificado, no qual as relações são desfeitas pelo capital ou pelo tempo. Uma das principais características de sua lírica é a partilha do olhar do sujeito lírico, e a alegoria, como vimos, é uma forma de olhar. Acima, o que parece ser uma família observa o horizonte. “Daqui desta janela tenho contemplado muitas coisas”, confessa o sujeito lírico no primeiro verso do poema “Fora”, do livro *Dia sim e sempre* (2000), de Mayrant Gallo. Contemplar,

segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, assume algumas acepções: 1- fixar o olhar em (alguém, algo ou si mesmo), com encantamento, com admiração; 2- observar atentamente; analisar; 3- levar em consideração; considerar; abranger; 4- aprofundar-se em reflexões; meditar; 5- fazer suposições sobre; imaginar; 6- conceder (algo) a (alguém), como prêmio, prova de consideração etc. (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 816).

Levemos em conta cada um desses sentidos. A princípio, o verso confessional compartilha a ação do sujeito lírico de olhar fixamente as paisagens que se desenham à (sua) janela. Pressupõe-se, portanto, nesse primeiro sentido, um olhar escrutinador e, ao mesmo tempo, emoldurante das muitas coisas vistas, com encantamento, admiração ou outro sentimento, ou ainda o fato do sujeito estar hipnotizado diante do que ou de quem vê. O uso da palavra de sentido genérico “coisas” permite inferir, também, que o sujeito lírico pode estar contemplando a si mesmo, transformado de agente em objeto da própria contemplação, curiosidade, inquietação ou encantamento. O olhar está preso, livre de mobilidade, fixo no tempo e no espaço, provavelmente suspenso diante da contemplação, um “fumo parado [...] para além de sempre”, como diz Pessoa na epígrafe acima.

No segundo sentido, a janela, moldura que pressupõe abertura e/ou vedação de um espaço para visibilidade, iluminação e ventilação, é o canal de enquadramento pelo qual o sujeito lírico recorta, observa e analisa cuidadosamente o que se delineia à sua frente. O sujeito lírico perscruta, verifica e examina empiricamente os objetos de contemplação (“coisas”). Nesse caso, o sujeito produz conhecimento a partir do conteúdo escolhido para contemplação e análise. Vale lembrar que dentre a multiplicidade de imagens, o sujeito não observa aleatoriamente, de forma inocente; ele faz escolhas daquilo que pode produzir uma multiplicidade de sentidos para si.

Ainda podemos pensar, em relação a um terceiro sentido, que o sujeito da poesia considera inúmeras possibilidades (“muitas coisas”) que se delineiam a partir do olhar pela janela, e as torna amplas, abrangentes. Enquanto no primeiro sentido contemplar pressupõe estaticidade, nesse terceiro sentido há o aumento do campo de observação (abrangência do olhar) e é a partir desse movimento que o sujeito ressalta as possibilidades de escolha, dá importância ou não a elas. O sujeito-observador já pondera a contemplação em suas adequações espaço-temporais, afinal não se pode desconsiderar que a percepção humana é modificada historicamente.

Num quarto sentido, o sujeito lírico é o ser que medita, com base nas muitas coisas vistas, sobre si mesmo. Abrir a janela ventila e clareia a consciência. Ele pensa sobre o que vê através da busca de um sentido quase que sagrado, de um sentido que possa ultrapassar a

materialidade do que foi visto e recair sobre si, como ensinamento, engrandecimento, transcendência. O sujeito fica ensimesmado, reúne fragmentos através da rememoração e da análise de si. Ele se observa ao observar a realidade.

No sentido seguinte, o quinto, há uma gradação em relação ao sentido anterior. O sujeito faz suposições a partir do que vê na janela, dando espaço aos apelos sensoriais e imagens mentais. Supor e imaginar ultrapassam as fronteiras do refletir. Aqui o sujeito cria expectativas e formula hipóteses sobre o que vê, conjectura representações que projetam o que foi olhado em outras dimensões e, muitas vezes, foge da representação e flerta com a ilusão. As janelas proporcionam o vislumbre de paisagens que, segundo o poema “Sobre os homens”, do livro *I* (2005), de Gonçalo M. Tavares, “abrem buracos por onde entram/ Homens [...]” (TAVARES, 2005, p. 103). A janela é, então, um meio, uma via que conduz o homem-sujeito à imaginação.

Há ainda um sexto sentido a ser considerado: o de contemplar como recompensa. Ser contemplado é ser premiado, ganhar reconhecimento, recompensa por algo. E a recompensa pode ser o próprio fato de ser escolhido como objeto do olhar, da contemplação.

A ação de contemplar é atividade inerente ao poeta lírico, que concede aos leitores o que projeta ou é projetado a partir do olhar através das janelas – sejam elas reais ou fictícias –, que permitem aos homens entrar em buracos que podem não ter fim. O que o sujeito lírico de “Fora” contempla através da janela são recortes da realidade, imagens às quais o sujeito interpreta, são alegorias. Contemplar, seja para fixar o olhar, analisar as minúcias, considerar aspectos e abrangê-los, refletir sobre o que está diante de si, povoar a imaginação com suposições acerca do que se vê ou premiar, parte do ato de olhar para o outro.

E olhar para o outro pressupõe, igualmente, uma reciprocidade: “aquilo que olhamos também nos olha e esse olhar configura-se como promessa de partilha”, afirma Cantinho (1998, p. 177). É justamente na meditação dessa reciprocidade que a produção estética (poética) torna-se alegórica, pois “na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos” (BENJAMIN, 2013, p. 198). A reciprocidade do olhar empreendido pelo poeta alegorista permite-o desenvolver sua tarefa primordial: recolher os escombros da sociedade. Para tal, ele busca as belezas nas falhas de um mundo que não comparece, com um olhar espesso de temporalidade. Voltemos ao poema “Fora”. É através da janela que se pode contemplar o que está lá “Fora” e inspecionar os fragmentos do mundo.

Daqui desta janela tenho contemplado muitas coisas...
 Os carros que passam vagarosos,
 As estudantes com seus cadernos de molas,
 Os mendigos com seus piolhos que coçam,
 Um passarinho furtivo, uma gota última de chuva que teimou
 [em não mergulhar no abismo, mas enfim o fez, suicida,
 Uma névoa leve, esqualida, que nada oculta e mal umedece as
 [superfícies vítreas,
 O tempo se deslocando nas vidraças, vestido de sol ou de
 [sombra,
 A poeira que cega,
 A alegria que chama, e que é música ou uma cabeleira farta
 Ou uma saia assanhada pela brisa ou o próprio vento, pai
 daquela, Zeus talvez, com sua ferocidade que alveja.
 Tudo isso tenho visto daqui debruçado, esquecido de mim e de
 [meu trabalho.
 Nem mesmo quando minha mulher me chama me desprendo do
 [que olho.
 Respondo-lhe com evasivas breves, o que a entristece.
 E de uns dias para cá mal abandono a janela,
 Nem de noite, quando como uma luz a escuridão me cega,
 Nem com o chegar do sono, este inescrutável estado outro e
 [puro.
 Já percebo que as pessoas que passam, curiosas e sedentas,
 Me olham, paradas um instante, e depois retomam seu caminho,
 [inquietas.
 Ser olhado por tanta gente, depois de ter olhado tanto tempo
 [tanta gente e tantas coisas...
 Nem o regozijo oriundo disso me faz abandonar a janela.
 A ela me entrego como à vida,
 De corpo dado, de alma dada,
 De espírito limpo, de memória limpa.
 Sigo esquecido e esquecendo, vendo apenas e sentindo
 Quão espessa é a tinta com que cobriram a vida,
 Não esta, mas a outra, a esquecida,
 Que estas imagens, tão vistas e tantas vezes vistas,
 Não são capazes de me trazer de volta.
 E me querem longe da janela!
 Longe dela e de tudo aquilo que de plural ela me proporciona...

 - Quererão um dia empurrar-me fora!

(GALLO, 2000, p. 102-103)

Fixar o olhar, observar atentamente, considerar, meditar, imaginar, essas podem ser algumas acepções da palavra “contemplar”, como vimos antes. O sujeito lírico de “Fora” enumera as muitas coisas que contempla através da janela, moldura que recorta e se abre às paisagens do mundo. A janela abre e fecha, expõe o fora, mas também restringe todo o fora possível, une o olhar e o visto, e separa o olhar do não-visto.

Ao contrário do que se presume, os carros não são sinônimo de velocidade. No poema, eles “passam vagarosos”, ou vagarosa é a percepção inicial do sujeito lírico sobre o tempo. Estudantes e mendigos, cadernos, piolhos e passarinhos também são passantes nesta abertura. O sujeito lírico apresenta suas impressões do que observa de forma minimalista, evocando imagens líricas como na descrição do suicídio da última gota de chuva que mergulha no abismo. A névoa escassa e as vidraças, nas quais o tempo começa a mostrar seus efeitos, formam uma ilusão que não consegue mascarar as “superfícies vítreas”, mas que transparecem o tempo – o abstrato concretizando-se nas vidraças e corroborando com o fato de que carros, estudantes, mendigos, passarinho, gota de chuva e névoa são feitos de deslocamentos. A névoa e as vidraças formam uma atmosfera de fantasmagoria, imagens representativas do que poderiam ser e não são. O preceito do capital é o caráter destrutivo. A alegoria comporta-se como a mercadoria, uma vez que consome o que já será perda.

O sujeito está cego da poeira do dia a dia, mas percebe a alegria na música, nos cabelos ou na saia que ganha vida com a brisa ou com o vento. O olhar que transforma os acontecimentos à sua janela intensifica a atmosfera mítica com a observação da presença da ferocidade de Zeus que, nesse caso, atinge uma saia e proporciona contentamento. Todavia, o debruçar-se na janela provoca um fascínio no sujeito lírico de tal maneira que ele passa a esquecer de si e do que está na parte interna da janela - trabalho e mulher. A cegueira de tanto ver prende o sujeito à moldura dos dias e, de forma evasiva, ele responde e contempla a vida. Há uma fusão do sujeito com a janela. À noite, a cegueira proporcionada pela escuridão também não afasta o sujeito da janela. Escuridão e cegueira duplas, pela noite e pela falta de controle de si, por estar entregue ao olhar. Estar na janela pode ser o incompreensível adormecimento ou o despertar do indivíduo.

Em determinado momento, há uma inversão do olhar. O sujeito lírico percebe que “as pessoas que passam, curiosas e sedentas” agora olham para ele e retomam seus caminhos de forma inquieta. Há algo no sujeito da janela que incomoda as pessoas que passam, mas elas retomam seus caminhos, o sujeito lírico não. Benjamin (2013, p. 198) lembra que “na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos”. Os fragmentos vistos da janela agora retribuem o olhar desse *flâneur*, que também se percebe fragmentado, o que se pode notar na assonância (/an/ e /en/) e na aliteração /t/ do verso: “Ser olhado por tanta gente, depois de ter olhado tanto tempo tanta gente e tantas coisas...”. Martelo (2008) fala da legitimidade da alegoria na poesia contemporânea que reúne, “num só movimento uma forma de olhar e o visto” e afirma que:

Muita dessa poesia é então feita de uma *flânerie* desolada; e, de poema para poema, constrói-se a imagem de um sujeito-poeta que se encontra muito perto daqueles que traz para o espaço da escrita, no interior do qual eles são a própria alegoria, isto é, a face visível (o emblema) de uma falta ou de uma falha que se dá a ver em profunda cumplicidade com o olhar que neles a surpreende – e que a exprime. (MARTELO, 2008, p. 300).

A cumplicidade e o prazer do sujeito lírico em observar e ser observado faz com que ele se entregue ao gozo e ao vício, física e transcendentalmente. A repetição do advérbio de negação “nem” – nos versos “Nem mesmo quando minha mulher me chama me desprendo do que olho”, “Nem de noite, quando como uma luz a escuridão me cega,” “Nem com o chegar do sono, este inescrutável estado outro e puro.”, “Nem o regozijo oriundo disso me faz abandonar a janela.” – e um “não” – “Não são capazes de me trazer de volta” – enfatizam a não uma negatividade do sujeito, mas uma espécie de incompatibilidade dele com o mundo, enfatizada na a repetição das partículas de intensidade: “tanto tempo”, “tanta gente”, “tantas coisas”, “tão vistas”, e “tantas vezes vistas”.

Em *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares (2013, p. 365), afirma que “o rosto, quando sabe que está a ser olhado, mascara-se: é o olhar dos outros, a consciência do olhar dos outros, que mascara o nosso próprio rosto”, ou seja, o espírito e a memória do sujeito estão limpos na entrega à janela, porque ele está dissoluto na paisagem e nos outros. Ser olhado cria uma atmosfera de aura. Segundo Benjamin,

É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples aceção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. “A perceptibilidade é uma atenção”, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. (BENJAMIN, 1994, p. 139-140).

No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985), Walter Benjamin analisa que a modificação da natureza da recepção das imagens, tornando-as coletivas, a exemplo do cinema, levou a massa a uma espécie de sono coletivo. A percepção coletiva apropria-se de elementos da percepção individual, cria uma aura em torno de objetos e personagens do imaginário e faz a massa sonhar. Em “Fora” há uma auratização das coisas vistas na janela, e uma consequente perda do indivíduo no sonho.

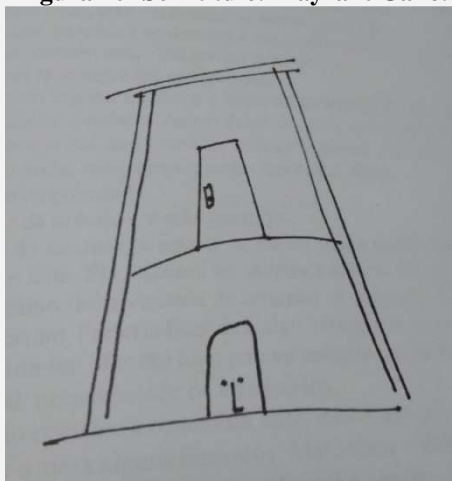
O sujeito lírico, auratizado nessa nova vida, abandona-se e deixa-se levar pela força do olhar – descrita no poema pelo participípio e gerúndio da falha (“esquecido e esquecendo”). Esse sujeito não chega a ser o basbaque (*badaud*), citado por Benjamin (1994, p. 201), o qual se “impressiona até a embriaguez e o êxtase”, dissolvendo-se na multidão e deixando de ser humano, mas é um ser que busca asilo e exílio na janela por ver e sentir que há um simulacro na sua vida – “não esta”, a da janela, mas a “outra, a esquecida”, a vida anterior. Ela foi coberta com uma espessa tinta e o olhar, agora saturado de experiência de imagens “tão vistas e tantas vezes vistas” (intensa e repetidamente), não mais trazem o sujeito de volta.

Ainda em *Atlas do corpo e da imaginação*, Tavares lembra que “o excesso de imagens presentes no mundo contemporâneo pode levar a uma impossibilidade de ver imagens *não presentes*” e que “a saturação do olhar, o seu cansaço, o seu tédio, é uma das preocupações contemporâneas.” (TAVARES, 2013, p. 368). A vida anterior do sujeito lírico, pintada com uma tinta espessa que satura o olhar, dá lugar a uma pluralidade de sujeitos que se torna incômoda a outrens (“E me querem longe da janela!”). Continuando com a interlocução de Tavares (2013, p. 492), “quando a visão deixa de ser neutra e passa a ser uma experiência, nós estamos lá, na nossa visão – o nosso pensamento está lá – ver e pensar misturam-se; como que dois actos que se fazem um único”. Diríamos mais: ver, pensar, ser. Esses são os perigos que o contemplar a vida contemporânea oferece ao sujeito lírico: “Quererão um dia empurrar-me fora!”.

Abaixo, o ritual do olhar do poeta contemporâneo. Em Tavares e em Gallo, há um olhar pela janela que espreita os restos.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA VII

Figura 10- Sem título. Mayrant Gallo.



Fonte: GALLO, 1999, p. 51.

Figura 11- Os Espacialistas no bairro.



Fonte: Os Espacialistas. 2009.

No final, há sempre, pelo menos, um resto.

(TAVARES, 2013, p. 499).

Em Mayrant Gallo, a alegoria pode ser encontrada na releitura dos gêneros, no uso dos poemas em prosa ou prosas poéticas, nas novelas escrita em versos, no discurso poético atravessado pelo discurso cotidiano, na sucessão de imagens que refletem, através de ruínas, questões do homem contemporâneo. Para Lima (2011), a poesia de Mayrant Gallo mantém

talvez apenas o direito sagrado de criticar, indignar-se, espernear antes de entrar na câmara de gás. Se há nessa poesia um travo decadentista, (aqui no sentido de estilo artístico) de fim de uma era, não seria culpa do poeta, mas do mundo impossível. A poesia de Mayrant Gallo não presta contas a um centro, uma autoridade, um estilo, uma poética. Nela se ouve o barulho das ruas, o som dos filmes, o sibilar das notícias entreditas na mídia, o local e o universal (não dá para saber, logo, de onde o autor observa o mundo).

Os títulos dos livros de Gallo *Recordações de andar exausto* (2005), *Nem mesmo os passarinhos tristes* (2010), bem como do blogs, antigo e atual, respectivamente, *Contramão e Não Leia!*, permitem entrever um certo teor cético em relação às coisas, uma reflexão e constatação das ruínas dos percursos, entretanto há a enfática e dupla afirmação do dia, em *Dia sim e sempre* (2000), da esperança em *Três infâncias* (2011), mesmo que marcadas por perdas. Gallo segue ritos e ritmos próprios, como uma espécie de ritual ou inspiração que toma forma, inquieta: “Só escrevo poesia quando tomado por um estado de inquietação, uma espécie de dor existencial. E sendo assim, se naquele momento encontro uma forma de expressar verbalmente, esteticamente, o que estou sentindo, o poema acontece.” (GALLO, 2007). Na poesia de Mayrant Gallo, os jogos de deslocamentos de linguagem operados pelo sujeito lírico enquanto observador da paisagem e constataador de restos proporcionam, como o

verso repetido no poema “Cotidianos crimes” – do livro inédito *Os prazeres e os crimes*, refletir “a vida mesma// a vida mesma”. A poesia de Mayrant Gallo é a da observação, do recorte e posterior ampliação.

2 ALEGORIAS DA CIDADE: OLHARES

Cidades são antessalas das coisas vividas.
(SO, 2011, p. 83)

Como vimos anteriormente, ao estudar as peças teatrais do período barroco, Benjamin percebe a configuração do processo alegórico através do comportamento dos protagonistas do drama trágico, cujo humor melancólico era decorrente das questões que envolviam a corrupção e intriga dos soberanos, dos anseios de redenção e libertação do espírito, da culpa imanente, bem como das ideias de declínio e morte. Na modernidade, ele também enxerga a alegoria como forma de expressão, não mais como estilo de época predominante, mas como estilo individual de Baudelaire. Dessa forma, percebeu novamente o funcionamento da alegoria pela observação dos poemas que transfiguram a experiência do sujeito na cidade moderna.

Na modernidade, a cidade é o meio através do qual o poeta correlaciona a consciência do transitório em meio às ruínas. Para Kátia Muricy (2009, p. 221), se, na modernidade, “ressurgem as condições de articulação do efêmero com o eterno, como no período barroco, há uma nova função da visão alegórica”. Enquanto no período barroco a preocupação centrava-se na busca pela redenção, o que tensiona o efêmero e o eterno, na modernidade, é a relação do sujeito com a cidade e seus modos de produção, circulação, consumo e descarte de mercadorias que proporcionam o olhar alegórico. Baudelaire, ao escrever sobre o pintor Constantin Guys, no texto *O pintor da vida moderna* (1995, p. 859), afirma ser a modernidade “o transitório, o efêmero, o contingente”. Baudelaire observa que, ao tornar os acontecimentos cotidianos objetos de contemplação, o pintor apreende o poético (eterno) em meio aos instantes fugidios (“extrair o eterno do transitório”), fazendo com que a visão alegórica resista e “(re)exista”. Portanto, a observação do homem em sua relação com a cidade, na qual caminha consciente de seus perigos e do caráter provisório das coisas e de si mesmo, retoma a tensão do par transitório/ permanente, advinda do período barroco, e reabilita a alegoria.

Há muito, na literatura, a cidade é ambiente eleito como foco do olhar pelo sujeito lírico. Quando, na epígrafe acima, SO nos apresenta a cidade como “antessalas das coisas vividas”, nos leva a pensar a cidade como um compartimento que precede a experiência a ser compartilhada pelo sujeito lírico. A antessala, que poderia significar proteção e aconchego, é a possibilidade do que pode ocorrer ao sujeito, se considerarmos a casa (da qual a antessala é cômodo) como parte constituinte da identidade desse sujeito. A imagem da antessala, que pressupõe os limites entre o externo e o interno, entre o social e a intimidade, correlacionada à

cidade, também parece nos apresentar a ideia de que a cidade é um complexo agregador de experiências cujas pertencas são múltiplas e estão, a todo o tempo, na iminência de serem compartilhadas.

As construções da cidade geralmente são simbólicas. Dois símbolos são recorrentes nas cidades desde a Antiguidade, a torre e o labirinto, que estão ligados, respectivamente, à tentativa de superação do humano e alcance do divino, e à busca da compreensão de si mesmo. Rocha (2012) analisa como as ruínas perpassam esses símbolos na poesia moderna, uma vez que a velocidade com que se aplicava o ideal de progresso na produção e consumo de mercadorias, bem como das construções, tornava obsoletas as edificações, as máquinas e mesmo os homens, ressaltando o caráter de transitoriedade inerente a eles.

Nas torres das antigas sociedades podia-se ler a obsessão pela grandeza de seu povo. A busca pelo alcance divino, representada na Torre de Babel, evidenciava que “o impulso vertical, postural, indica o ultrapassar dos limites, o erguer-se do pó, desligar-se do barro e colocar-se suspenso no espaço.” (ROCHA, 2012, p. 215). A verticalização das cidades na modernidade, além de seguir o desejo de suplantar limites, como simbolizavam as torres, foi, aos poucos, justificada pela urbanização do espaço e, ao mesmo tempo, pela demonstração do poder arquitetônico, e sobretudo pelo poder do capital.

O outro símbolo, o labirinto, estaria implícito na própria configuração da cidade e sua fragmentação. Percebe-se a relação da cidade com o labirinto mítico, que pressupunha a busca de sentidos pelo sujeito diante de sua desorientação. Na modernidade, “a perplexidade e o assombro, a complicação do plano e a dificuldade do percurso” (GOMES, 2008, p. 67) diante da cidade, colocam o sujeito no plano do labirinto novamente. Para Benjamin (1994, p. 202), “a cidade é a realização do antigo sonho do labirinto”, porque é nela que o *flâneur*, ao estudar a fisionomia e o comportamento das pessoas, perscruta a si mesmo.

Quando Paris passou, na modernidade, pelas transformações advindas do capitalismo, e a cidade foi transformada em um espaço múltiplo que agregou tradições e inovações, Baudelaire teve a sensibilidade de captar os espaços verticais ou labirínticos, e as pessoas, em seus antigos e novos lugares sociais. Muitos de seus poemas refletem as consequências das reformas haussmanianas, as quais destruíram construções para alargar avenidas e erguer bulevares, produzindo progresso, mas também, ruínas. Surgia, então, potencialmente o *flâneur*, com o olhar que se detinha nessas transformações e se assombrava, apesar de se aprazer com esse movimento de olhar, indagando-se sobre o que havia para além do que se estava a ver.

Muito mais do que enxergar os símbolos da transformação de Paris (ruas amplas, vitrines, passagens), Baudelaire viu nos produtos da reconstrução da cidade (os escombros) potencialidades de significações que proporcionaram olhá-los de forma alegórica. Para isso, o olhar partia do que não estava presente, ou melhor, do que emanava presença justamente por estar ausente. A partir das sobras, o autor construiu imagens que remetem à vida pregressa àquele momento de contemplação. Os largos vãos ficaram preenchidos das ausências físicas das antigas edificações e, sobretudo, pelas histórias passadas, ressaltando as alegorias as quais Benjamin irá analisar na obra do poeta francês.

No texto “Nápoles”, em *Imagens do pensamento*, Benjamin, ao descrever a imagem da cidade, compõe o pensamento através da visualidade, recorrendo às alegorias para, a partir daí, desenvolver seu pensamento crítico, consoante com o que afirma Pernisa Júnior e Marisa Landim (2008, p. 30): “Ele nos conta o que vê: crianças, pobreza, costumes, religiosidade, arquitetura e rua - tudo que está ao alcance dos seus olhos transforma-se em tema para mostrar a cidade”, assim como fez Baudelaire nos seus poemas. É preciso lembrar que esse olhar do alegorista não corresponde ao tempo de produção industrial de mercadorias, tampouco de seu consumo e posterior descarte. Difere também da pressa de alargamento das ruas, o que vai no contrafluxo do capital.

A relação do sujeito com o espaço urbano que se constrói na modernidade é complexa porque, diante da impossibilidade de captar a multiplicidade de imagens que a cidade forma, o sujeito busca os fragmentos que se configuram como a única “totalidade” possível de ser apreendida por ele. Mesmo se ele contasse com a ajuda da fotografia, haveria sempre um recorte, algo que lhe escaparia do espaço, mais ainda, em relação ao tempo e sua mobilidade. Para o sujeito, o encontro com a cidade é vertiginoso. O amontoado de construções, os múltiplos caminhos, muitas vezes desconhecidos, a mudança na configuração dos espaços conforme as atividades que ali se desempenham provocam um arrebatamento do olhar. Assim Benjamin descreve ao encontrar com a cidade desconhecida, em “Moscou” (integrante de *Imagens do pensamento*):

Nesses primeiros tempos, a cidade tem ainda centenas de fronteiras. No entanto, um belo dia, o portal, a igreja que eram fronteiras de um lugar, de improviso, são meio. Agora, a cidade se transforma em labirinto para o principiante. Ruas que ele estabeleceu longe umas das outras lhe são arrebatadas por uma esquina, tal qual o punho de um boleieiro arrebatava uma parrelha. Somente um filme, em seu curso totalmente febril, desdobraria a quantidade de armadilhas topográficas de que cai presa: a cidade grande se defende contra ele, se mascara, foge, faz intrigas, seduz, até confundir à exaustão seus círculos. (BENJAMIN, 2011, p. 148).

O alegorista empreende um olhar como se fosse a primeira vez a se defrontar com o espaço urbano, olhar de estranhamento daquele que não reconhece o espaço pelo qual caminha, por isso associando-o à ideia do labirinto, no qual ele precisa encontrar suas verdades, mas também do reconhecimento. Na tentativa de tornar meios o que à primeira vista são fronteiras, ele intenta o reconhecimento das ruínas que se colocam ante seus olhos, nas quais consegue captar histórias. O olhar se espanta com o que vê de transitoriedade nas coisas, nas mudanças das ruas, na sobreposição de histórias e, em especial, há o espanto do encontro com a alteridade.

Podemos pensar a cidade e seus elementos como alegoria por excelência por inúmeros motivos, os quais tentaremos ilustrar mais adiante. De antemão, pensemos nos motivos que nos levam a fazer tal suposição. Primeiro, pelo fato de a cidade ser um modo coletivo de sobrevivência, como define Tavares (2013), e por isso estar ligada à memória, à inscrição temporária no espaço e no tempo. Outro motivo que nos leva a pensar nessa alegoria são as possibilidades que se proporciona ao olhar do *flâneur*, sujeito às experiências de choque. Há, ainda, a fantasmagoria do esplendor das construções, da mercadoria e das vitrines, que suscitam pensar nas ideias de fetiche e aura. Pensemos também que a cidade, contém, ao mesmo tempo, os monumentos de barbárie e os entulhos, escolhos das construções e, de forma ampliada, da história, permitindo visualizar a destruição, as ruínas e a possibilidade de suplementação de sentidos. E, para finalizar, a cidade proporciona a observação da potência que a temporalidade exerce nos corpos em sua designação para a morte.

Desde Baudelaire, a cidade é considerada chão da *flânerie*, do olhar atento que observa o rapaz que entrega jornais, as pessoas que conversam no café, as construções da cidade e suas ruínas, o convívio das pessoas e sua reificação. No entanto, a percepção da cidade foi bastante modificada pelos estímulos oriundos, sobretudo, das novas tecnologias, que proporcionaram sensações efêmeras e, ao mesmo tempo, duradouras. Na modernidade, a luminosidade repentina do *flash* é um bom exemplo dessa efemeridade que, depois, através da revelação da fotografia, se convertia em uma “conservação perene” do instante: “a fotografia permite registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano” (BENJAMIN, 1994, p. 45).

Hoje, raro é o olhar não ser mediado seja pelas lentes de câmeras, pelos aparelhos de TV, pela tela do computador, etc. (que intervêm diretamente na representação). Os instantes são captados e transformados em esquemas numéricos, equações que proporcionam aumento, com “naturalidade”, sem distorção, através da chamada realidade aumentada. Ainda há a

possibilidade de criação de gráficos e impressões em três dimensões, transmutando o instante nesse rastro de cálculos até sua tradução em imagem digital. Todas essas formas de mediação do olhar acabam por promover uma espécie de vertigem no sujeito que não consegue abarcar a imagem da cidade em sua totalidade.

Compreender a cidade implica pensar no sujeito como um agente de força que interfere no ambiente urbano através do uso que faz dele. É perceber também que esse uso é uma forma de atuar criticamente, inclusive transformando o ambiente urbano. No entanto, a cidade contemporânea é multifacetada e complexa. Sua topografia não segue uma lógica de coordenadas geográficas, estas são dadas pelas construções desordenadas, pela vertigem das mais diversas mídias que (re)constroem a cidade, e pelas hierarquizações do espaço. (FERRARA, 1988).

Basta pensar ligeiramente nas atuais Tóquio e Nova York, com seus milhares de painéis luminosos em edifícios suntuosos, para compreender a vertigem da cidade contemporânea, cidades em que “os flashes sucedem-se velozes, quebrando a linearidade lógica e a possibilidade de totalização da cidade” (GOMES, 2008, p. 34). Se pudermos fazer essa associação, é como se o sujeito fosse um personagem de vídeo game, inserido numa multiplicidade de luzes, desviando-se de obstáculos, buscando a sobrevivência, enquanto é guiado inconscientemente pelos mecanismos de controle do estado, até atingir o *game over* ou a fase final.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA VIII

Figura 12- Imagem do centro de Tóquio.



Fonte: <http://www.travelandleisure.com/style/decorate-tokyo-style>

Figura 13- Times Square. Nova York.



Fonte: <http://www.goldwallpapers.com/main/4696-wallpaper-york-landscape.html>

Diante dessa multiplicidade característica da cidade contemporânea, Denilson Lopes, em seu texto “O sublime no banal” nos pergunta: “o que fazer quando nosso cotidiano se transformou em experiência multimidiática?” (LOPES, 2007, p. 32). Em *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares nos diz que “O excesso de imagens do mundo contemporâneo pode levar a uma impossibilidade de ver imagens *não presentes*. [...] A saturação do olhar, o seu cansaço, o seu tédio, é uma das preocupações contemporâneas. Há demasiado para ver.” (TAVARES, 2013, p. 368).

Essa impossibilidade de ver para além das imagens que aparecem aos borbotões na cidade contemporânea não se aplica, porém, ao poeta alegorista. Não que ele seja dotado de alguma especialidade, mas ele é cômico de sua própria contemporaneidade. Aliás, a única aura da que o alegorista é imbuído, é a da distância necessária para perceber seu entorno. Voltando ao que nos diz Giorgio Agamben em “O que é o contemporâneo”, o poeta contemporâneo (alegorista) é aquele que se afasta de seu tempo para percebê-lo e apreendê-lo. Contrário à matéria, as imagens que o alegorista compartilha sobrevivem ao fim das coisas, através de sua narração.

Na cidade contemporânea a abundância de informações deriva também do excesso de inovações, de tecnologias, excentricidades originadas do sobejo experimental da modernidade. Os olhares de fascínio reduziram-se aos olhares para as mercadorias enquanto desejo de consumo e, mais ainda aos apelos midiáticos e imposições tecnológicas (seja da exigência de possuir um e-mail ou um currículo virtual, o cadastro biométrico para votar ou para marcar a entrada e saída do ambiente de trabalho, contabilizando o tempo de produção, é difícil não aderir ao uso ou consumo de aparelhos que realizem tais procedimentos).

Diante desse cenário, o sujeito contemporâneo busca olhar para o mínimo, o descartável, aquilo que sobra, os restos. E é justamente na observação do menor no cotidiano

e dos personagens comuns, não eleitos como ilustres pela sociedade, que o poeta recolhe suas alegorias, consciente da “possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês” ou ainda de “um jogo de tensões entre a contemplação e o olhar distraído, a rapidez e a lentidão” (LOPES, 2007, p. 42-3). Para tal, faz o uso da narratividade, a fim de uma aproximação com a comunicabilidade e da leveza das palavras, além do uso constante da ironia para que se eufemize o peso das coisas.

Essa captação do instante, do banal, pode estar ligada a uma espécie de “realismo afetivo” descrito por Karl Erik Schollhammer (2012). Uma vez que não há mais espaço na literatura contemporânea para a pura representação mimética, o que se chama de realismo hoje está ligado à relação entre a literatura e sua capacidade de intervenção na realidade, seja afetiva, perceptiva ou performaticamente. Em relação ao realismo afetivo, em especial, Schollhammer reflete-o como um evento de trauma, mas em que a potência do acontecimento que envolve o sujeito apresenta decorrências nas suas ações no mundo. Isso ocorre porque o afeto é tido como a reação a uma situação ou acontecimento que se converte em experiência de sensibilidade. Dessa forma, haveria uma espécie de “epifania profana”, que “constrói uma unidade entre beleza sem paz contemplativa, por um lado, e por outro, sublimidade sem transcendência” (SCHOLLHAMMER, 2012, p.139).

Assim, a visão da cidade não pode ser tomada de forma unívoca, tampouco aguardar a idealização do banal. Exige, *a priori*, uma recolha de vestígios para materializar cenas da vida cidadina, que não tem transcendência muito menos beleza monumental, portanto produz sentidos precários diante dos fragmentos os quais se apresentam prenhes de afetos a serem colhidos. Sandra Almeida (2015) vê essa volta para o afetivo implicada em uma política e poética do afeto, que teve como precursoras duas correntes as quais têm sido desenvolvidas nos últimos anos: as teorias de estudo sobre o corpo e as ênfases sobre as emoções, cujos aspectos são observados a partir do pensar espaço urbano como território dos textos literários na contemporaneidade, espaço esse especialmente marcado por contrastes.

Dentro desse raciocínio, a cidade não só possui o aspecto da materialidade, daquilo que é constructo (transformação da natureza pelo homem), e o da sociabilidade, que envolve as relações sociais no espaço, mas também o da sensibilidade que impulsiona a construção de um *ethos* dentro do que se denomina urbano. A cidade torna-se sensível porque os significados do espaço e do tempo são atribuídos na cidade, pela cidade e por causa dela. (PESAVENTO, 2007). Assim podemos visualizar em “Primeiros socorros”, texto de *Rua de mão única*, o sujeito que modifica seu modo de olhar a cidade a partir do momento em que é afetado por algum elemento dela.

Um bairro extremamente confuso, uma rede de ruas, que anos a fio eu evitara, tornou-se para mim, de um só lance, abarcável numa visão de conjunto, quando um dia a pessoa amada se mudou para lá. Era como se em sua janela um projetor estivesse instalado e decompusse a região com feixes de luz. (BENJAMIN, 2011, p. 32).

O aparente labirinto, ao demonstrar possibilidade de vinculação afetiva, torna-se, ao sujeito, familiar. Nesse caso, o percurso a ser traçado pelo sujeito não mais corresponde ao espaço físico, é sentimental. De forma contrária, a lembrança da *Infância em Berlim por volta de 1900*, de reclusão, não possibilitou ao sujeito, na infância, ser afetado pelo espaço e perceber os contrastes sociais: “Nesse bairro de proprietários, permaneci encerrado sem saber da existência dos outros.” (BENJAMIN, 2011, p. 118).

De forma afetiva ou mais distanciada, qualitativa ou geométrica, a cidade aparece como alegoria nos poemas de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares, que nos apresentam um repertório de imagens desse espaço. Seja nos lugares por onde trafegam ou aos quais apenas observam, o primeiro olhar desses poetas em relação à cidade que apresentamos é mais distanciado. Aqui, a cidade é universal e, por vezes, imaginada. No poema “O ilusório”, de Mayrant Gallo, o espaço e o tempo parecem ser inapreensíveis, como numa pintura surrealista.

O ILUSÓRIO

Os viadutos de cimento e ferro
 Entrelaçados – que pensavas? –
 Não levam a nenhum lugar.
 De tédio se projetam no caos: estão perdidos.
 Perdidos estão os automóveis
 E mais perdidas ainda
 As pessoas dentro deles.

(Tudo é solto no ar.)

E se te pergunto agora:
 – Trouxeste o relógio?

Nada respondas.
 Não há relógio, e nem eu estou aqui.

(GALLO, 2000, p. 20)

Em “O ilusório”, o poeta utiliza de componentes da cidade, como o viaduto e os automóveis, para traçar um panorama do caos urbano. Os viadutos, que seriam um caminho, uma forma de conduzir fisicamente as pessoas a outros lugares na cidade, existencialmente não levam a nenhum lugar.

Há uma personificação dos viadutos, que “de tédio se projetam no caos”, como se estivessem prestes a cometer suicídio, lançando-se no ar. Se os viadutos não levam a nenhum lugar, os automóveis, que trafegam sobre eles, também não vão a nenhum lugar, “estão perdidos”. E as pessoas, que conduzem os automóveis, também não sabem para onde vão. O automóvel, que seria aparentemente a maneira mais fácil e confortável de mover-se, torna-se um condutor de angústias. Nota-se a existência de uma gradação de condutores/conduzidos a nenhum lugar: viadutos, automóveis, pessoas, relógio. O sujeito parte de uma alegoria relacionada à ideia de materialidade, concretude (viaduto) até uma alegoria relacionada ao abstrato (o tempo, através da imagem do relógio), lembrando da dissolução de todas as coisas e de todas as relações.

Essa dissolução, atmosfera de perda própria da alegoria, remete ao título do poema – “O ilusório”, que reforça a ideia de que a cidade, para além dos elementos observáveis, encontra-se também na esfera fantasmagórica, porque está prenhe de restos. Para Benjamin (1994, p. 148), “em tais recantos mal se percebe o que está sob construção e o que já entrou em decadência. Pois nada está pronto, nada está concluído”, tudo é ilusório.

Parênteses no poema são postos para afirmar conscientemente que “tudo é solto no ar”, assim como os viadutos, que são suspensos e dão a ideia, vistos ao longe, de que flutuam; assim como o próprio verso, que parece estar solto no poema devido a sua disposição espacial. Outra pausa é dada pelo sujeito lírico ao questionar sobre o relógio, mas, antes da resposta, o próprio sujeito encarrega-se de replicar, dizendo que “não há relógio” e nem ele está ali. Essa revelação de que tudo é ilusório, como antecipa o título do poema, expõe também o caráter efêmero da vida, condição essencial para a alegoria. Na tentativa de burlar essa finitude, o sujeito projeta-se no ar, como o viaduto e como o relógio, ao negar sua presença.

O “eu” que não está “aqui” é também a busca pelo conhecimento de si. Para além do espaço geográfico, há uma reflexão sobre o espaço existencial. O último verso “Não há relógio, e nem eu estou aqui.” é a dissolução de todas as afirmativas anteriores, do espaço e da temporalidade, bem como do sujeito. Sobre esse poema, Fonseca (2004) afirma que Mayrant Gallo projeta:

para além da observação, uma visada perspectiva que se cristaliza de modo crescente, até atingir a indagação quase surreal. No poema “O Ilusório” esta imagem se cria para emoldurar a realidade concreta da metrópole em movimento. O olhar do poeta tudo relativiza na percepção de uma condição que oscila, conforme a perspectiva, entre o ser e o não-ser, naquilo que tem tangência no tempo ou na sua negação. A imagem do relativo atinge maior

densidade exatamente na pergunta/resposta inquiridora; “Trouxeste o relógio?/ Nada respondas./ Não há relógio, e nem eu estou aqui.”.

Se em Gallo, o relógio marca o ritmo da cidade em movimento, em Baudelaire, o relógio é a presença de um “deus sinistro” “que nos aponta o dedo em riste”, obrigando-nos a recordar que o tempo é “um jogador atento/ Que ganha, sem furtar, cada jogada!”. Essa imagem ligada à finitude aparece ainda, no poeta francês, como os olhos do gato nos quais os chineses podem ver as horas e o anúncio da eternidade. Essas imagens não distam do *memento mori* barroco. No poema de Gallo, não há relógio ou, pelo menos, há uma negação deste pelo sujeito. Do *status* de um deus, em Baudelaire, o relógio torna-se virtual, ilusório, tais quais os demais acontecimentos do poema e da cidade contemporânea.

Essa pergunta final assemelha-se à emblemática questão de Drummond, em “Procura da poesia”: “Trouxeste a chave?” (DRUMMOND, 2011a, p. 143). Enquanto em Drummond há o convite ao leitor para se aventurar na descoberta do mundo das palavras, em “O ilusório”, o sujeito ao pressupor indagar ao seu interlocutor “trouxeste o relógio?”, recusa saber da resposta, provavelmente para não ter nada que regule essa cena quase onírica. O tempo do ilusório, do sonho, não é o tempo do relógio. Ferreira Gullar, em “As peras”, também propõe uma pausa desse mecanismo de controle do tempo, que dá a tônica da movimentação na cidade: “Paremos a pêndula [...] / O relógio/ não mede. Trabalha// no vazio: sua voz desliza/ fora dos corpos”. (GULLAR, 1980, p. 38).

A partir da experiência do sujeito em interação com o espaço da cidade, há uma reinvenção de temporalidades. As construções poético-alegóricas transmitem mensagens visuais que identificam as experiências vivenciadas pelos sujeitos. O espaço urbano não é mais apenas figurativo, servindo como plano de fundo para o desenvolvimento de histórias, tampouco é apenas mero reflexo do estado interior do sujeito, é sobretudo um espaço em movimento, composto de mudanças, um espaço que, para o sujeito lírico de Gonçalo M. Tavares, em “Recomendação útil”, diferente do sujeito de Mayrant Gallo, em “O ilusório”, é palpável e frágil, como podemos observar.

Recomendação útil

O espaço tem de ser sob os pés como o objecto frágil nas mãos do bêbado: devemos temer por ele, pela saúde das suas FORMAS.

Cuidado: não partas o ESPAÇO.

Cuidado não inclines demasiado a alma sobre o METRO quadrado do quotidiano.

O espaço tem de ser sob os pés como o objecto Frágil nas mãos do bêbado.

(TAVARES, 2015, p. 127)

A delicadeza do espaço na contemporaneidade, tal qual um “objecto frágil nas mãos do bêbado”, informação reiterada no poema no primeiro e no último verso, pode estar associada à ideia de que é preciso caminhar vagarosa e cuidadosamente, observando cada recôndito frágil, cada metro quadrado do cotidiano, o qual é afetado não apenas por materialidades, mas pela alma que pode partir o espaço – alma como forma de apreensão do espaço urbano pela sensibilidade. O sujeito também constrói e pensa o espaço como um recipiente plurissignificativo e também fluido, modificado a partir da sua percepção, mas também tem consciência de que o espaço oferece risco constante. A relação com o espaço leva à construção de identidades, numa espécie de cartografia afetiva, atribuindo novos sentidos para as perspectivas espaciais.

Tavares pensa a cidade como um espaço em que é possível intervir através do corpo e, principalmente, das palavras. Diz o autor: “Sozinho, tenho um corpo. Na cidade, tenho palavras, linguagem” (2013, p. 83). E essa linguagem é a que proporciona nomear as coisas e interferir nelas. Como vimos, Tavares utiliza em seu livro *Atlas do corpo e da imaginação*, imagens do grupo português Os Espacialistas. É do manifesto contido no *Diário do Espacialista* que conseguimos supor a relação que Tavares estabelece com a ideia do espaço citadino:

[...]

Art. 2º Espacialista é aquele que sai de casa em direção ao espaço com vontade de alteração, manipulação, transformação, construção, composição, experenciação ou confirmação/comprovação das qualidades diversas das situações de espaço que encontra à medida que se movimenta/caminha.

[...]

Art. 4º Espacialista é aquele que sente acima da média o espaço onde habita/vive, e intensifica as qualidades visíveis e invisíveis, conscientes e inconscientes que o caracterizam.

[...]

Art. 24 Espacialista é aquele que altera, temporariamente “in loco” e definitivamente através dos registos realizados, o sentido do espaço que percorre/ por onde passa.

[...]

Art 29 Espacialista é aquele que desenvolve no próprio corpo um novo órgão/ sentido de percepção, de intensificação, de reabilitação, de reprodução e de instinto do espaço quotidiano.

Art. 30 Espacialista é aquele que altera conscientemente a partir do próprio corpo os espaços da vida quotidiana.

Art 31 Espacialista é aquele que desenvolve a vocação especial do próprio corpo a partir do registo fotográfico e fílmico das acções/ transformações que leva a cabo em determinado contexto, com objectivos de usufruto estético, individual e colectivo, e de comunicação/ apresentação programática de outras possibilidades de vida para os espaços por onde passa.

[...]

Art 35 Espacialista é aquele que intensifica a percepção espacial dos sentidos através da imaginação e da conseqüente manipulação/ transformação dos espaços onde se encontra. (ESPACIALISTAS, 2012, p. 3-5).

Podemos perceber que para Os Espacialistas, assim como para Tavares, o espaço não é apenas o ambiente de encontros, mas também de espécies de contatos ébrios, em que a dificuldade de “equilíbrio” do sujeito se dá mediante o torpor do encontro com o espaço e sua modificação. O espaço não pode ser desprezado, como o faz a sociedade virtualizada, mas cuidado como se estivesse adoecido, mesmo que ele já esteja na iminência de se partir.

Em um dos artigos do *Diário do Espacialista*, define-se que o espacialista não chega ao destino porque se detém por quase tudo que encontra no caminho, por quase tudo que está inter-relacionado com o espaço no qual caminha. Por esse motivo, o espacialista, assim como o poeta alegorista, conseguem vislumbrar “outras possibilidades de vida” em sua desintegração, percebendo aquilo que não é visível para os demais habitantes da cidade. Ele enxerga aquilo que o olhar apressado e saturado dos outros não percebe, além de fazer registros, produzir vestígios, sejam eles linguísticos, fotográficos, fílmicos ou apenas memorialísticos. Habitar a cidade, portanto, para Tavares, é deixar rastros, personalizar os espaços e experienciar situações.

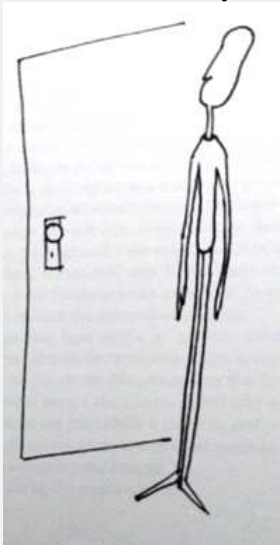
Dessa forma, a cidade é também um texto legível para o poeta, mesmo que sua realidade seja mutável. Renato Cordeiro Gomes (1997, s/p) afirma que mapear a pluralidade de sentidos da cidade e suas polifonias e poligrafias corresponde a uma operação poética que “procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade”. Essa remissão de sentidos é própria do procedimento alegórico.

Dentro da complexidade da cidade contemporânea, cujos limites são reinventados, principalmente por suas coordenadas terem se tornado virtuais, os sujeitos dos poemas de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares atravessam os espaços policêntricos e observam atentamente pequenas histórias, objetos mínimos e pessoas invisibilizadas. A seguir, duas imagens do sujeito em interação com a cidade. Se a janela é a imobilidade do observador e também moldura da imagem que ele constrói, como vimos no capítulo anterior, na primeira imagem, a porta convida o sujeito a imergir no emaranhado de objetos da cidade. Enquanto

isso, na segunda imagem, os sujeitos se colocam como parte da paisagem urbana, buscando observar e interagir com ela.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA IX

Figura 14- Sem título. Mayrant Gallo.



Fonte: GALLO, 1999, p. 19.

Figura 15- Os Espacialistas e uma iniciativa necessária, 2013.



Fonte: Os Espacialistas.

Enveredando pela observação da cidade, Mayrant Gallo escolhe um recôndito urbano para empreender sua leitura alegórica, através do beco, ambiente comum na cidade de

Salvador que sobrevive arruinada às tentativas de modernização e higienização, quando alguns becos e vielas foram transformados em passagens claras e iluminadas artificialmente.

Vejamos o poema:

O beco

Neste beco
Existo bêbado por um tempo

Bêbado do tempo preso aqui dentro

Tempo que entra com o vento
Lambe pessoas e paredes
E sai em silêncio

(GALLO, 2000, p. 13)

Captar os mistérios da vida nos fragmentos do cotidiano revela o olhar do alegorista que arranca do banal a novidade. Em “O beco”, espaço comum à urbe, o poeta utiliza de um local sem saída, em que geralmente o homem se sente acuado, para suscitar a reflexão alegórica. Enquanto na cidade baudelaireana abriam-se galerias com inúmeras vitrines, a fantasmagoria do poema de Gallo está no beco que, segundo Manoel de Barros, no poema “Um filósofo de beco” (2008, p. 81), “é uma instituição que une o escuro do homem/ com a indulgência do lugar”.

O sujeito comporta-se no espaço como se estivesse a seguir a “recomendação útil” do poema de Tavares: “o espaço tem de ser [...] como um objecto frágil nas mãos de um bêbado”. O sujeito está ébrio da temporalidade que se escancara quando ele percebe sua relativa prisão. Sua existência ébria é apenas no beco, o tempo é o beco que acua e consome, cronologicamente, os homens. Simbolicamente, “nas tradições bíblicas, os ventos são o sopro de Deus. O sopro de Deus ordenou o caos primitivo; animou o primeiro homem” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 936). A fugacidade do elemento anímico, no entanto, lembra ao sujeito lírico de sua mortalidade, o tempo “lambe pessoas e paredes” e sai em silêncio, e silenciando revertendo o significado simbólico.

Diante do lugar sem saída aparente, o sujeito percebe que faz parte da cidade contemporânea. O som fechado da vogal “e” proporciona uma assonância em “beco”, “bêbado”, “tempo”, “preso”, “dentro”, “vento”, “silêncio”, o que lembra que as palavras ecoam como uma proliferação de sons e pensamentos no ambiente do beco.

James Hillman (*apud* OLIVEIRA, 2010, p. 20) pensa a cidade associada à ideia da alma humana. Assim, a alma da cidade estaria categorizada em cinco imagens. Uma delas é a que estabelece ligações com a característica da profundidade: “O mistério, o coração da cidade, poderia ser encontrado em pequenas ruas, becos e vielas, ou seja, em suas partes obscuras. A dimensão profunda seria intensificada a partir dessas ruas que se curvam e dobram-se; o que, também, contribuiria para um processo de interiorização”. Dessa maneira, o beco seria uma alegoria também da existência do homem, uma vez que o sujeito se reconhece a partir do que vê no espaço da cidade, consoante com o sujeito lírico de Manuel Bandeira no último verso do “Poema do beco”, que tem vários elementos naturais disponíveis à sua visão, mas seu olhar é atraído para o beco: “o que eu vejo é o beco” (BANDEIRA, 1996, p. 228). Essa ideia remonta mais uma vez à volta para o afetivo, em especial na cidade, na qual os mapas são traçados pelo sujeito lírico pela sua experiência afetiva.

A rede de imagens formada pelo poeta permite-nos várias leituras, entre elas a do beco como elemento físico, rua com apenas uma saída, que é a própria entrada. Outra leitura é a imagem do tempo que rememora o silenciamento inerente aos homens e às coisas, nesse caso, o beco é a rua cuja saída é a entrada, tal como a vida.

O beco é potencialmente alegórico porque é apenas um fragmento da cidade. Nele, o sujeito, bêbado, pressupõe a instabilidade de significados, ao mesmo tempo em que reconhece estar sujeito à temporalidade. O vento que entra no beco e lambe seres (pessoas) e construções (paredes) é, talvez, o anúncio da morte, o prenúncio da ruína, condição fundamental ao funcionamento da alegoria.

Octavio Paz nos fala em uma periculosidade que é condição ontológica da poesia, a revelação do homem como significado último de todos os poemas. Mesmo que não apareça de forma explícita, é o alicerce de todo dizer poético.

Nas imagens e nos ritmos transparece, de maneira mais ou menos nítida, uma revelação que não se refere mais àquilo que as palavras dizem, e sim a algo anterior e em que se apóiam todas as palavras do poema: a condição última do homem, esse movimento que o lança sem cessar para diante, conquistando novos territórios que, mal são tocados, se tornam cinza, num renascer e remorrer e renascer contínuos. (PAZ, 1982, p. 230).

O que é a “condição última” do homem senão uma alegoria (do beco, do viaduto, da cidade, etc.)? Nesse jogo espaço-tempo, de conquista e deterioração de novos territórios, em que o sujeito se vê assimilado, há também uma racionalidade na análise do entorno. Essa racionalidade foi empreendida por Benjamin.

Benjamin observou o quanto as relações da cidade, na modernidade, giravam em torno da produção de mercadorias e da desvalorização dos objetos e das pessoas (a figura da prostituta é um exemplo dessa desvalorização). Ao analisar as passagens construídas em Paris, ele percebeu que a força motriz desses corredores de ferro e vidro eram as mercadorias, “imagens do desejo” nas quais “o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção” (BENJAMIN, 2006, p. 41). Pensando a mercadoria baseada na temporalidade, Benjamin relaciona o caráter transitório da mercadoria à alegoria: “De fato, o significado da mercadoria é seu preço; como mercadoria, ela não possui outro significado. Por isso o alegorista está em seu elemento com a mercadoria” (BENJAMIN, 2006, p. 414).

Em seus poemas, Baudelaire quebra essa falsa ordem harmônica baseada nas relações econômicas e expressa a vulnerabilidade da vida na cidade. Mayrant Gallo retoma esse olhar para as relações da cidade estabelecidas sob uma temporalidade guiada pelo capital. Assim vemos em “Cedo”:

Cedo

O rapaz que entrega os jornais
é o primeiro a se levantar
mas você não sabe.

Noite ainda, sol ou chuva.

É o primeiro e de moto percorre
toda a cidade.

Enquanto você dorme
enquanto você morre.

(GALLO, 2005, p. 85)

Em “Cedo”, o dinheiro é parâmetro para contagem do tempo da cidade. A dimensão funcional da cidade gira em torno do tempo e do capital que se ganha com ele. As notícias chegam à cidade enquanto as pessoas ainda dormem. Benjamin já havia advertido que “a cidade não é visitada, mas comprada” (2011, p. 62), e ainda que o sono é o estágio primário do despertar. O despertar estaria ligado ao confronto do real que, naquele momento, estava imiscuído em uma atmosfera de fantasmagoria promovida pela ideia de progresso e encantamento das mercadorias nas vitrines. Olgária Matos (*apud* Bretas, 2008, p. 31) ratifica: “na imagem do sonho e da vigília Benjamin encontra o núcleo da alegoria”.

Na cidade em que ainda se dorme, a população está imersa nesse sono/sonho coletivo do qual, segundo Benjamin, é preciso despertar. A depender do que e como noticie, os jornais entregues pelo rapaz solitário, que percorre a cidade de moto, poderiam ser o elemento despertador, através das notícias, ou o mantenedor do sono, que se aproxima da morte. Tavares nos diz que “Não há sistemas morais que resistam ao egoísmo da cidade” (TAVARES, 2005a, p. 46). O sono também seria essa espécie de egoísmo. Na cidade onde tudo é comprável, as relações entre os sujeitos baseiam-se na lógica do mercado: “As pessoas se conheciam umas às outras como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados - sobretudo como concorrentes” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Essa visão mercadológica da cidade também está em “Saldo bancário”:

Saldo bancário

Eu tinha muitos compromissos,
Muitos mesmo naquele mês.
Me achava acossado e em perigo,
Como se fosse seis perseguidos
Em seis pontos distintos, a cidade entre eles.
Vi adolescentes, vi crianças, vi homens senis
E mulheres aposentadas que só tinham a obrigação
De fazer um arroz e escrever uma carta
Ao filho distante, numa outra batalha.
Quis ser aquele filho
Quis receber uma carta
De uma mãe, de uma namorada.

(GALLO, 2000, p. 46)

“Saldo bancário” é o que resta do sujeito após observar para além de suas dívidas. A cidade é a distância entre o sujeito partido por suas dívidas e a sensação de perseguição, como se estivéssemos a olhar um hexágono e, no seu centro o perigo dos compromissos financeiros e, em cada extremidade, o sujeito desejando ser vários, mas não ele mesmo. Poderíamos ainda ousar pensar nessa imagem dos seis pontos como a “Estrela de Davi” e sua ideia de proteção. Nesse caso, o poeta estaria alegorizando o símbolo judaico através da sua poesia, o que é, no mínimo, curioso, uma vez que símbolo e alegoria tensionam caminhos divergentes.

Essa cidade que não acolhe o sujeito também está em “Céu baixo”. A luz contrapõe-se à solidão do sujeito e apresenta uma presença sensível que não se quer imediata:

Céu baixo

À noite há cinco milhões de luzes na cidade.

Cinco milhões, distensas, espalhadas.
 Um par de olhos é pouco para suportá-las.
 Bem pouco para achar entre elas uma
 Que nos receba no colo.
 Ainda mais se há dor
 E a infelicidade, que nos penetra como um braço.

(GALLO, 2000, p. 65)

A projeção da luz ofuscante aos olhos do sujeito não é suficiente para marcar uma inscrição no espaço. Há um excesso de luz, o que não conforta o sujeito solitário e infeliz. A noite aguça a solidão do sujeito, que não se sente acolhido por essa cidade, mesmo diante de “cinco milhões de luzes”, que poderiam ser estrelas, talvez mais acolhedoras, no entanto são luzes artificiais, promovendo um céu baixo. Essa vulnerabilidade do sujeito na cidade também aparece no poema “Noite”:

NOITE

Soa na noite o alarme de um carro.
 Noite, desarme de luzes.
 Soa um grito, um tiro...
 Mulher nua, nu lume.

Haverá algum liame
 Entre alarme e grito, entre tiro e noite?
 Nenhum, nenhum homem.
 Noite, punhado de longes.

(GALLO, 2000, p. 84)

Diante da “Noite”, o mistério prevalece, porque “entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 640). A noite pode ser associada ao inconsciente e sua liberação, por isso os acontecimentos são difusos, os ruídos confundem-se, os traçados das ruas e os passos dos transeuntes soam como perigos. O alarme, do carro ou do grito feminino, é paralisante. O que acontece na noite não se refere ao sujeito que apura o ouvido para captar as imagens, de uma possível mulher que, como a luz, está nua, talvez em decorrência do ato que a levou ao grito. Aqui as luzes se desfazem, o que faz com que haja o desmonte também do espaço, uma vez que a noite é o “desarme de luzes” e o “punhado de longes”, o que dialoga com a afirmação de Tavares (2013, p. 249) de que a cidade é o “resultado da medição das distâncias em relação ao perigo e ao amor e da sua aplicação no espaço”. E diante do questionamento do sujeito

sobre a possível ligação entre o alarme, o grito, o tiro e a noite, a resposta entra no campo da negação e, ao mesmo tempo, do indefinível, nenhum liame, nenhum homem, tudo é difuso.

A noite aponta também para a violência, observada em outros poemas, a exemplo de “Fome”: “Multidão/ Num rumo/ E noutra.// Sol posto.// Noite/ Silêncio/ Solidão/ Estupro.// E o homem saciado/ E mudo.” (GALLO, 2005, p. 87) e “Aqui e também na Suécia”: “A cidade ressonava a sesta/ Quando a besta dilacerou a criança/ A golpes de faca.// A cidade ressonando a sesta/ Não assistiu a nada./ A besta de barba e bigode.” (GALLO, 2000, p. 98), e “Crime”: “O som monótono das máquinas em ação na gráfica. O barulho de entulho caindo dentro do caminhão ao lado. O suficiente para abafar os gritos, passos na escada e depois na rua, fugindo...” (GALLO, 2010, p. 40). “Fome”, “Aqui e também na Suécia” e “Crime” possuem em comum a imagem evocada pelo apelo sonoro ou sua ausência. Em “Fome” o silêncio e posterior mudez desenham a cena de violência. “Aqui e também na Suécia” traz o barulho produzido pelo sono como uma espécie de trilha sonora para o infanticídio. E em “Crime”, os sons da cidade abafam os prováveis pedidos de socorro.

Outra visão da cidade se apresenta, no entanto, em Gonçalo M. Tavares. Utilizando uma espécie de procedimento de montagem, Tavares nos apresenta uma cidade em que há uma miscelânea de imagens como uma espécie de sonho em “Sobre os homens” e em “Descrição de uma cidade”

Sobre os homens

Paisagens abrem buracos por onde entram
Homens. E os homens existem. No automóvel
A grande velocidade cada paisagem torna-se
Antiguidade, relíquia de velho avaro.
O medo surge da linguística, no estrangeiro uma
Estranha sintaxe segurando
O punhal feroz; os outros países são sítios onde o
Teu sangue não se sente confortável depois
De seres apunhalado. Mas nunca estamos em casa.
Galinhas nada deslumbrantes têm, apesar de tudo,
Comportamentos, o que para esta espécie animal é
Já progresso.
Mas repara: não tens músculos para abrir
A História. Os factos que aconteceram não dependem da tua
Vontade, o mundo acorreu já
A outros homens, como certos insectos acorrem à tua cabeça.
O planeta é enorme mesmo nos dias em que usas sapatos altos;
As dimensões são imprecisas a nível de
Comprimento concreto, mas em tempo um dia
É exactamente vinte e quatro horas.
Porém quantos metros tem um dia? Porque o espaço
É também uma coisa diária,

Uma medida imprescindível para não ficares louco.
 E repara também nisto: a temperatura da abelha
 Aumenta bruscamente quando ela se prepara
 Para espetar o ferrão. Repara: todos os seres vivos se
 Entusiasmam com a maldade, não é apenas nas abelhas
 Que tal sucede. Já foste a alguma cidade? Conheces os homens?

(TAVARES, 2005a, p. 103)

Com uma multiplicidade de palavras e imagens que formam uma montagem surrealista, Tavares apresenta um espaço confuso, com fronteiras diluídas, espaços geográficos recortados por instantes históricos e imagens oníricas. O autor parte das paisagens, passando pelo estrangeiro, países, sítios, casa, mundo e planeta até concentrar sua ideia do comportamento humano na cidade.

Há uma dificuldade em fixar o olhar diante da cidade caótica, cujos referenciais são instáveis, quando existem. O olhar desnordeado, face à multiplicidade, estabelece significações transitórias ao que vê. O poema traz as paisagens como executoras da ação de abrir buracos por onde entram homens que, geralmente abrem os buracos nas paisagens como passagens. Para Deleuze e Guattari (1992), o homem está inscrito na paisagem, que é anterior ao homem na ausência deste, o que corresponde ao percepto. Mas o sujeito não está no mundo, ele se torna com o mundo, numa espécie de simbiose, o afecto. O fato de os homens existirem desde o segundo verso proporciona todas as invenções e ações que aparecem nos demais versos, até o último verso, quando o sujeito questiona ao leitor sobre a consciência acerca da maldade dos homens da cidade.

Os buracos são provas de que os homens existem e produzem elementos tais como o automóvel, para superar a paisagem, que se torna velha, coisa a ser guardada após suas ruínas, apenas na memória de um velho. O tempo aí se faz presente na modificação da paisagem e do homem que se torna ancião. Neste poema, a cidade é labirinto, amontoado de imagens, uma espécie de Babel bíblica, na qual elementos de espaço (paisagem, países, casa, planeta e cidade) e unidades que se ligam à ideia de tempo (automóvel, velho avarento, História, dia, vinte e quatro horas) confundem-se. Aqui pode-se pensar numa interlocução com os quatro últimos versos do poema “Aula”, de Mayrant Gallo (2000, p. 11), quando o sujeito lírico afirma: “[...] E gosto da paisagem/ De mim na paisagem/ Da paisagem em mim// Das pessoas que pascem.”. Percebe-se que o sujeito integra-se à paisagem e se deixa atravessar por um devir não humano, ao mesmo tempo em que se nutre e deleita-se d(n)ela. O jogo semântico no uso da palavra “passem”, além do sentido de deleite, permite pensar no jogo fonético que faz soar, ao mesmo tempo, o ato de passar como caminhar (por passagem espacial) ou morrer

(passagem temporal). Possibilita, ainda, pensar na hipótese de aglutinação das palavras “paisagem” e “passagem”.

Em “Sobre os homens” há um outro elemento que desenha as paisagens: a linguagem. A linguagem que desperta medo porque apunhala quando não se está em casa. Gonçalo M. Tavares (2013), no seu *Atlas do corpo e da imaginação*, lembrando Nietzsche, diz que a experiência tem que ser digerível pela linguagem, do contrário nunca se está confortável, porque nunca se está em casa. A confusão da língua estranha, que segura um punhal feroz, reforça a ideia da cidade babilônica em Tavares, que rompe com a organização do espaço citadino, e apresenta a incompreensão das línguas e a dificuldade de comunicação. No poema “Sobre os homens”, a própria língua autóctone não dá conta do conforto do lar.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA X

Figura 16- Babel. Bruegel, 1563.



Fonte: <http://virusdaarte.net/pieter-bruegel-o-velho-a-torre-de-babel/>

As imagens do poema, à primeira vista despropositadas, tais quais a Babel de Bruegel, formam alegorias “alucinantes”, como se o sujeito, em um país de língua desconhecida, tivesse vertigem da proliferação de imagens e dispersão dos sentidos. Para Tavares (2013, p. 460), “falar é também cada vez mais, na cidade, definir um espaço à volta do corpo — as palavras são prolongamentos do corpo”, ou seja, se há um caos nessa cidade, ele se dá também, pela dificuldade de interlocução. Fonseca lembra que:

as metrópoles contemporâneas se confundem com a imagem da mítica urbe babilônica. O seu usuário e transeunte têm dificuldade de situar-se nelas, de reconhecê-las, mapeá-las e compreendê-las, tal é o emaranhado de signos que compõem a tessitura de seu território físico e simbólico. (FONSECA, 2009, p. 61).

Nesse emaranhado de signos que compõem a tessitura da urbe, as galinhas aparecem como seres que têm comportamentos, assim como os homens também têm. Apesar de não serem extraordinárias – para lembrar Clarice Lispector – as galinhas têm “duas capacidades: a de apatia e a do sobressalto” (LISPECTOR, 1998, p. 32), o que, em certo ponto, assemelha-se ao *flâneur* caminhando pela cidade, adaptando-se ao caos, alternando entre sobressaltos e movimentos cuidadosos. O sujeito lírico interage com o leitor do poema e cobra atenção para o fato de que esses seres “nada deslumbrantes” não abrem a História. Os homens entram em buracos abertos pela paisagem e têm músculos capazes de abrir e se inscrever na História com velocidade.

Apesar disso, os acontecimentos independem do homem, porque o fluir do tempo é inevitável, mesmo quando aquele usa de artifícios para ser superior – “sapatos altos”. Outros artifícios também são utilizados para tentar controlar o fluxo temporal, no entanto é difícil dimensionar concretamente os dias. Convencionou-se contar o dia em horas, mas o sujeito desafia proporcioná-los em metros. Espaço e tempo como parâmetros que evitam a dispersão e a loucura. Tempo que mede a velocidade do automóvel, do velho, da História e dos dias, que torna contíguo o sujeito e a cidade. O olhar empreende uma percepção espaço-temporal sobre os mecanismos civilizatórios de controle, imbricados nas palavras que pressupõem medidas e representações. Há uma oposição entre elementos desses mecanismos (concreto, exactamente, diária, medida, temperatura, cidade) e noções que estariam na esfera do devir (impreciso, louco, entusiasmo, maldade, homens).

Há, no poema, a reiteração do verbo “reparar”. Em três momentos ele aparece em uma espécie de interlocução, chamando a atenção para o verso que inicia. Para o autor, no *Atlas do corpo e da imaginação* (2013), “[...] o termo *reparar* pode significar *voltar a colocar em funcionamento* ou *dar atenção: voltar a parar à frente de algo: reparar, parar duas vezes, parar muito tempo frente a algo*). Aquilo a que se dá atenção *volta a funcionar*.” (TAVARES, 2013, p. 143; grifos do original). E, dando atenção ao que o sujeito apresenta, outro animal aí aparece em correspondência aos homens. O poeta brinca com um silogismo, o qual analisa que: 1- a abelha sofre aumento de temperatura quando “se prepara/ para espetar o ferrão”; 2- A abelha é um ser vivo; 3- “todos os seres vivos se/ entusiasmam com a maldade”; logo após perguntar ao leitor se este conhece os homens; 4- o homem é um ser vivo. Então, o homem também se torna eufórico na vilania, espeta tal qual as abelhas, por isso Tavares (2013, p. 391) alerta que “Os actos de um Homem são para outro Homem muito mais imprevisíveis que os actos da Natureza. E é esta a tragédia da cidade”.

Além dos planos geográficos, que partem da paisagem (de forma mais ampla) para a cidade, percebemos mais dois planos visuais no poema: um em que estão objetos produzidos industrialmente (automóvel, punhal, sapatos altos) e outro em que figuram os seres vivos (homens, galinhas, abelhas). Os homens que habitam as cidades decifrando seus enigmas para sobreviver gozam de comportamentos que são mosaicos de paisagens, linguagens, história, tempo e maldades. Gonçalo M. Tavares, em entrevista à revista *Máxima*, afirma que o que lhe “interessa sempre é olhar para os comportamentos humanos. Como agem e reagem as pessoas. Como falam e como se calam. Como actua o medo e a violência”.

A leitura dos fragmentos da cidade leva a uma conseqüente escrita visual e o sujeito lírico se percebe parte desse emaranhado o qual lê e é lido, uma vê que olhar para a cidade é voltar o olhar para si mesmo. Em “Sobre os homens” há vários recortes sem uma temporalidade específica (apesar dos mecanismos de controle da cidade) que se dispõem aparentemente de forma aleatória, mas há uma relação entre esses recortes. O poema funciona como montagens de fragmentos e estranhezas que se sobrepõem a uma espécie de organização do olhar, uma aura fantasmagórica das realidades, em que o sujeito imerge e interage. Lion (*apud* BENJAMIN, 1994, p. 208) afirma:

Os elementos temporais mais heterogêneos se encontram, portanto, na cidade, lado a lado [...] numa vertente de tempo [...] Quem entra numa cidade, sente-se como numa tessitura de sonhos, onde o evento de hoje se junta ao mais remoto. Um prédio se associa ao outro, independentes das camadas de tempo às quais pertencem; assim surge uma rua.

As camadas de tempo que promovem essa tessitura de sonhos também figura em “Descrição de uma cidade”. Antes, convém lembrar que as obras de ampliação da cidade de Paris, empreendidas por Haussmann, buscavam um pretense embelezamento e o progresso. As ruas apertadas e de luzes bruxuleantes passam a dar lugar às largas passagens. A abertura dos bulevares, assim como demais transformações, prezavam por uma luminosidade, conseguida também pelo uso do vidro nas construções. Benjamin (1994) discorre como a iluminação à gás promoveu um processo de interiorização das ruas, decorrente da segurança sentida pelas pessoas que trafegavam pela cidade, que comparavam a sensação de segurança das ruas ao interior de suas casas.

Enquanto isso, algumas ruas do subúrbio permaneciam escuras, o que era mais aprazível ao *flâneur* o qual prezava certa atividade noturna, a “grande era do noctambulismo”, como a nomeia Benjamin (1994, p. 47), uma vez que a luz plena era incômoda aos olhos.

As grandes galerias, as vitrines de lojas e a iluminação noturna da cidade, no entanto, criavam uma atmosfera fantasmagórica: “o fenômeno da rua como interior, fenômeno em que se concentra a fantasmagoria do *flâneur*, é difícil de separar da iluminação a gás” (BENJAMIN, 1994, p. 47). A profusão das vitrines ao longo do bulevar também ampliava essa atmosfera, que fascinava a população, mas cuja inacessibilidade aos produtos não correspondia à realidade imaginada por grande parte das pessoas. Borges (2012, p. 153) lembra-nos que “palavra *phantasmagoria* possui sua origem em meados do século XIX. Tratava-se de um espetáculo constituído por projeções no escuro, com uma lanterna mágica móvel, de figuras luminosas que, aumentadas, pareciam ir em direção aos espectadores”. Assim, a fantasmagoria pressupõe uma espécie de desnorreamento, tendo em vista que aquilo que se vê não corresponde à coisa imaginada.

Portanto, a transição entre o antigo e o moderno na cidade baudelaireana desenhava-se sobretudo pelo aspecto da iluminação, que pode ser lida em alguns versos de “O Crepúsculo matinal” (“Cantava a diana pelos pátios das casernas/ E o vento da manhã soprava nas lanternas [...]// E Paris, os sombrios olhos entreabrindo/ Rumo ao trabalho, velho obreiro ia seguindo.”).

Essa contraposição de luz e escuridão também está presente nas cidade descrita por Gonçalo M. Tavares. Para além das simbologias que esse par antitético remete, o que vemos em seu poema não é mais o fascínio diante da luminosidade, uma vez que esse sujeito está mergulhado em um tempo saturado de apelos visuais, sobretudo luminosos.

Contrária à ordenação do caos simbolizada no texto bíblico através da expressão latina *Fiat lux*, a iluminação da cidade em Gonçalo M. Tavares aparece como expressão do caos, como uma espécie de lente de aumento e direcionamento de holofotes para se perceber, de perto, a multiplicidade de elementos que constituem a cidade. Se em Platão, a luz é caminho para atingir a verdade, paradigma do saber, em Tavares o ato de iluminar é a ordenação do caos, como podemos observar em “Descrição de uma cidade”:

Descrição de uma cidade

Não há lado esquerdo na metafísica,
 O que não é uma limitação.
 A produção industrial de problemas
 Solta para o ar nuvens espessas
 Que interferem no aeródromo.
 Aviões cobertos de graffiti não conseguem levantar voo
 Porque, entre os vários desenhos, os miúdos
 Desenharam pedras de granito. A Ideia de granito
 Pesa mais que a existência concreta de um

Balão, o mundo das ideias é estado transitório entre
 O Nada e a montanha. Entretanto, a
 Natação tornou-se importante para a cidade
 Depois do dilúvio ocorrido há três mil anos. O governo
 Oferece inscrições gratuitas e ainda casais de animais
 Bruscos, mas mansos. Os homens andam felizes, e também
 As mulheres, porque todos aprendem a nadar antes dos
 Sessenta. Hoje, neste século, morre-se afogado mais tarde.
 O mundo é perfeito de todos os lados,
 Menos do lado onde estamos: como um sólido geométrico
 Belo que cai em cheio na cabeça desprevenida.
 O mundo é fantástico visto de cima, de helicóptero. A linguagem
 Sobe e interfere em camadas específicas da atmosfera.
 As palavras que usas não são inertes. O inglês, por exemplo,
 É Língua que entra excessivamente nas nuvens. O inglês
 Para a Astronomia é deselegante, e prejudica ligeiramente
 As aves baixas.
 No outro lado do mundo, entretanto, alguém, de grandes dimensões,
 Enfia o aeródromo num saco de plástico. As pulsações
 Da alma medem-se pelos pressentimentos, não por
 Aparelhos medicinais. E não se ilumina a escuridão,
 Ilumina-se algo que já não é escuridão; precisamente porque
 A escuridão é escura, escuríssima segundo dizem.

(TAVARES, 2005, p. 87)

Schollhammer (2002, p. 31) afirma que “a literatura contemporânea se insere na relação conflituosa entre imagem e palavra, entre enunciados e visibilidades, procurando nesta tensão um reencontro com sua realidade própria sem, necessariamente, ser um encontro mimético e representativo”. Justamente por não sucumbir à mimese, tampouco ser de extrema abstratização, mas por criar uma realidade própria, “Descrição de uma cidade” apresenta-nos uma série de alegorias que formam um mosaico no qual os acontecimentos são simultâneos (OLIVEIRA, 2009).

Citando Hannah Arendt, Gonçalo M. Tavares, no *Atlas do corpo e da imaginação* (2013), diz que “só se fazem, vendem e compram coisas *que duram mais do que uma vida humana* porque os homens inventaram uma maneira colectiva de serem imortais, que é a cidade” (TAVARES, 2013, p. 167; grifos do original). E a “Descrição de uma cidade” pelo sujeito lírico apresenta essa forma de burlar a mortalidade evocando múltiplas imagens que suscitam ora elementos abstratos, ora o materialismo produzido pelo capital.

Ao afirmar que “não há lado esquerdo na metafísica”, o sujeito considera o mundo das ideias o único, pois a metafísica não tem lados, “o que não é uma limitação”. Essa afirmação nos remete a Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, quando no poema “Há metafísica bastante em não pensar em nada” ele questiona a existência e não busca

justificativas externas à condição humana para explicá-la, uma vez que nomear é a parte menos importante. Para esse sujeito pessoano, há um excesso de explicações para as coisas que, ao mesmo, são esvaziadas, porque pensar faz com que as coisas deixem de ser o que são, como podemos ver nos versos que seguem.

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
 O único mistério é haver quem pense no mistério.
 Quem está ao sol e fecha os olhos,
 Começa a não saber o que é o sol
 E a pensar muitas cousas cheias de calor.
 Mas abre os olhos e vê o sol,
 E já não pode pensar em nada,
 Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
 De todos os filósofos e de todos os poetas.
 A luz do sol não sabe o que faz
 E por isso não erra e é comum e boa.
 [...]

(PESSOA, 1998, p. 206)

O saber, em Caeiro, está ligado ao sentir. A crítica é feita à intermediação simbólica no encontro do sujeito com as coisas. Em Tavares, a metafísica e a linguagem interferem no devir da cidade, e as ideias pesam mais do que as existências concretas. Oliveira (2009, p. 135) sustenta a ideia de que esse poema “apresenta dois centros de força entre os quais as outras imagens passeiam: o centro metafísico e o físico, o mundo espiritual e o concreto, ou seja o *nada* e a *montanha* mencionados no poema”. Assim, os problemas produzidos em escala industrial, como a poluição, interferem no andamento do progresso das outras produções industriais humanas, como o voo dos aviões.

No entanto, mais forte do que a concreta existência das “nuvens espessas/ que interferem no aeródromo”, é o simulacro deixando de ser essência e interferindo no mundo real quando os desenhos de pedras feitos de “graffiti” pelas crianças nas naves impedem as naves de decolar. Segundo a lógica platônica, o simulacro seria o fosso entre o mundo das ideias e o mundo das cópias autorizadas e utilitárias. Para Platão, o simulacro não deve vigorar, uma vez que se instaura enquanto força, potência questionadora da aura de verdade do mundo das ideias. O simulacro, enquanto puro devir, reordenaria as relações instituídas entre o legitimado e o imiscuído, deslocando a verdade. É o que percebemos no poema de Tavares ao afirmar que “a Ideia de granito/ Pesa mais que a existência concreta de um/ Balão” e que “o mundo das ideias é estado transitório entre/ o Nada e a montanha”.

Dentro desses centros de força, há uma nítida tensão entre a realidade palpável, por vezes manufaturada ou medida, dimensionada cientificamente (indústria, aeródromo, pedra, montanha, lado, geométrico, helicóptero, atmosfera – no sentido científico da palavra, astronomia, aparelhos medicinais, luz – no sentido de eletricidade) e a realidade onírica, imensurável, fantasmagórica (metafísica, nuvens, desenho, balão, nada, linguagem, palavras, alma, pressentimento, e escuridão).

A ironia também se faz presente no poema quando a natação torna-se relevante para a cidade. O sujeito lírico menciona um dilúvio ocorrido há três mil anos e a importância de se aprender a nadar antes dos sessenta para não morrer afogado. A ironia consiste, sobretudo, na analogia com a história bíblica, uma vez que o “governo” oferece, além de inscrições gratuitas para as aulas de natação, casais de animais que paradoxalmente são bruscos, mas mansos. A digressão imagética continua quando o sujeito afirma que o mundo é perfeito de todos os lados, com exceção do lado em que estamos, porque o sólido geométrico, representação literalmente concreta, “cai em cheio na cabeça desprevenida”. O mundo é fantástico visto do helicóptero porque a linguagem interfere na atmosfera. O inglês entra nas nuvens e é deselegante por prejudicar as aves, por ser língua, por definir ideias sobre algo que não é palpável, a atmosfera. As aves são baixas, concretas. No entanto, tudo isso, assim como o aeroporto, pode ser enfiado em um saco plástico, como mercadoria. O sujeito lembra que a ciência não pode medir a metafísica, “as pulsações/ da alma medem-se pelos pressentimentos, não/ por aparelhos medicinais”. E a escuridão, seja da linguagem, seja da ciência, seja do mundo, justamente por ser escura, não pode ser descrita, porque não pode ser iluminada, ao contrário do que ocorreu com os outros elementos da cidade.

A cidade-mosaico de Gonçalo M. Tavares é constituída pelo que Rosa Maria Martelo (2009, p. 17) chama de “integração de fragmentos narrativos, entrecruzados no registo lírico”, por isso o excesso de imagens que aparentemente não se “colam”. Para lembrar a poesia de Carlos Drummond de Andrade, “Cerâmica”, essa poesia alegórica assemelha-se com a xícara quebrada, colada e sem uso que olha para o alegorista: “Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara./ Sem uso,/ Ela nos espia do aparador” (ANDRADE, 2011, p. 105). A cidade caótica e assimétrica reflete o estado de urgência do homem contemporâneo que se apercebe da temporalidade irredimível.

É na tentativa de decifrar o enigma do labirinto, constituído por essa multiplicidade de elementos que formam a cidade, que o poeta contemporâneo procura os vestígios que permitam converter o caos em beleza. Benjamin (1994, p. 202) afirma que “a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue essa

realidade”. O que vemos na “Descrição de uma cidade” é um painel sem uniformidade, uma cidade babélica que, na sua descrição, se torna mundo. A luz em excesso desenvolve um papel contrário, o de ofuscamento pela quantidade de coisas a serem vistas. A disformidade da cidade é eco do mito babélico, pois “O mito de Babel (Cf.: Gen. 11, 1-9) é um acontecimento de disjunção que, em sua estrutura narrativa, é circunstanciado como fenômeno e catástrofe social” (GOMES, 2008, p. 87).

Nesse poema, Tavares utiliza um procedimento de montagem de imagens que se assemelha a atmosfera onírica. Para Nestor García Canclini, “agora a cidade é como um *videoclip*: montagem efervescente de imagens descontínuas (...) saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem.” (CANCLINI *apud* GOMES, 2012, p. 13). Essa ideia está na esteira do procedimento de montagem estabelecido por Walter Benjamin. Para o filósofo alemão, a utilização dos restos e a junção de fragmentos para formar imagens dialéticas consistiam no método da montagem. A contemplação da cidade pelo sujeito histórico coincide, portanto, com a desintegração e a consciência da temporalidade, que faz o sujeito sobrepor imagens. A cidade oferece-se como palimpsesto, as imagens sobrepõem a mensagem. Apesar da ligação proporcionada pelos *enjambements* e elementos coesivos, há um desnorteamento promovido pela intercessão de diversas temporalidades: a produção industrial concorre com a arca que salva os animais do dilúvio. No seu *Atlas*, Tavares adverte que “com demasiada luz não vê da mesma maneira; e demasiada escuridão exige uma forma de andar e um pensamento distintos” (TAVARES, 2013, p. 381), o que nos remete para a função do alegorista contemporâneo, o de iluminar a escuridão, que é “escuríssima segundo dizem”.

2.1 FLÂNERIE CONTEMPORÂNEA

Em Baudelaire, Benjamin capta a figura do *flâneur* em sua plenitude, como vimos no primeiro capítulo. Ao falar dos redatores de folhetim, Benjamin compara-os ao *flâneur*: “Era nos cafés, durante o aperitivo, que se recheava a informação. [...]. A atividade dos cafés treinou os redatores no ritmo do serviço informativo antes mesmo que sua maquinaria estivesse desenvolvida.” (BENJAMIN, 1994, p. 24). Os cafés funcionam como ambiente de segurança para o *flâneur*, que se sente em casa, ao observar as pessoas em seus encontros ou as pessoas que passam pelo outro lado da vitrine.

A *flânerie* também foi praticada, a partir da observação através janela ou da rua, tomadas como pontos de observação para se pensar a vida urbana. A janela passou a ser percebida a partir de *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, e a rua, observada nos

poemas, em especial, de *O spleen de Paris* e *As flores do mal*, de Charles Baudelaire (GOMES, 2012). Ao analisar o conto “A janela de esquina de meu primo”, de E.T.A. Hoffmann, que tem como enredo a troca de informações entre um escritor paralítico (pela força do adoecimento) e seu primo, Renato Cordeiro Gomes observa a dualidade do olhar entre a janela e a rua. O personagem escritor mora em um prédio de esquina e olha o mercado, com acuidade, da sua janela, enquanto o primo tem sua percepção a partir do andar pelo chão, de forma reduzida.

Essa dualidade do olhar é típica da modernidade, mas se estende aos dias contemporâneos: “o contraste entre sua imobilidade contemplativa (a paralisia) e a vida que muda sem cessar (a que se pode relacionar à modernidade captada pelas alegorias urbanas poetizadas por Baudelaire).” (GOMES, 2012, p. 7). A janela é imobilidade e ao mesmo tempo aguçamento do olhar, e propicia a reordenação do espaço urbano através da visibilidade transmitida pelo sujeito observador. O texto então funciona também como moldura através do qual o sujeito partilha suas vivências.

Dessa forma, o sujeito tem sua percepção baseada na temporalidade, tanto por observar os efeitos dela nas construções e nas pessoas da cidade, quanto por registrar e compartilhar a experiência em forma de memória, a fim de que esta não se apague com o tempo. Na cidade, o cruzamento de elementos e experiências diversas concebem um emaranhado de narrativas e aspectos visuais, já que esta é um imbricamento de tempo e espaço: “A cidade é sempre um lugar no tempo, na medida em que é um espaço com reconhecimento e significação estabelecidos na temporalidade; ela é também um momento no espaço, pois expõe um tempo materializado em uma superfície dada” (PESAVENTO, 2007, p. 15).

Os sujeitos das poesias de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares lançam um olhar que retoma, de certa forma, a modernidade: o olhar pela janela ou o olhar enquanto caminha pelas ruas, captando o que se esconde em meio ao trivial. No entanto, o sujeito de “esconderijo”, poema de Gonçalo M. Tavares, elege um ambiente no qual possa olhar a cidade isolado, com certa proteção.

esconderijo

Do teu escondido vê, e no teu escondido constrói,
sai dele apenas quando puderes dar algo aos outros.
Antes, é cedo demais, muito depois, é excessivo egoísmo.
Mas mesmo esta convicção não ajuda, não sei
Como viver, não sei o que é mais moral, mais ético,

Onde intervir, para onde olhar, ouvir o quê?
Há tantas coisas que falam ao mesmo tempo.

(TAVARES, 2005a, p. 166)

Presente na seção “Autobiografia”, o poema expõe o olhar que constrói a realidade a partir do caos da cidade, mas que também se nega a essa construção, por possível medo da precipitação ou egoísmo. O esconderijo é o aparente espaço da imobilidade na urbe que fervilha. O sujeito desnordeado (“Onde intervir, para onde olhar, ouvir o quê?”) está em conflito entre a proteção da edificação e o saber o momento de se expor, olhar, ouvir, quiçá intervir no espaço urbano, uma vez que a cidade é para ele confusa. As múltiplas vozes e as inúmeras imagens não permitem um foco específico desse sujeito que não sabe para onde olha, nem para onde vê, tampouco sabe onde intervir, por isso permanece em seu esconderijo, provavelmente escrevendo, como Tavares nos aponta nos versos de “O idiota”:

[...] Um café, outro,
o caderno preto à minha frente, o tempo,
nada para fazer a não ser por dentro,
os sentimentos tranquilos. [...].
Os empregados de um lado para o outro,
a atender à sede dos outros, aos caprichos.
Ao meu lado direito um vidro: vejo os vivos
em passo apressado
a cumprimentarem-se;
[...] Como aproveitar o esconderijo?
Esconde-te, que o exterior não te descubra: só sabe dar ordens.
E como aproveita o homem escondido a dádiva do esconderijo?
Escreve, o idiota.

(TAVARES, 2005a, p. 36).

Percebemos que o ambiente do café é também o recolhimento para a atividade da observação e da escrita. O sujeito cultua a ociosidade inerente ao *flâneur*, que utiliza seu tempo livre, com “nada para fazer”, para observar o movimento das pessoas dentro e fora do café. No ambiente do café, a satisfação aos desejos que o capital pode pagar. Do lado de fora, através do vidro, o ritmo contrário ao do *flâneur*, um exterior que vive na cadência de ordens e passos apressados. Benjamin entende que o olhar do homem que está no café possui uma certa limitação semelhante ao do olhar da janela, porque está emoldurado. No entanto, “quão penetrante o [olhar] daquele que a fita através das vidraças do café!” (BENJAMIN, 1994, p. 46). Para Benjamin (2011), ao criar espaços em que predominam o aço e o vidro, como as

vitrines, os arquitetos dificultaram a existência de vestígios, porque a transparência apaga os rastros.

No entanto, a transparência não apaga o que o *flâneur* observa e, provavelmente, anota em seu caderno preto como matéria de sua criação poética. No poema “O adultério”, presente na seção “Observações”, o *flâneur* transforma a experiência alheia, na medida em que não só observa, mas permite que sua imaginação interfira na história que nos conta.

O adultério

A mulher hesita entre o adultério e uma conversa.
 Percebo: na mesa fala baixo e sorri muito
 para um homem que não é o seu marido.
 Mas ainda há tempo. Por enquanto nada foi feito.
 Os pensamentos, felizmente, são reversíveis.
 A mulher ao sair do café
 poderá ser atropelada: um embate violento, vamos supor.
 Poderá, então, quem sabe, permanecer seis meses no hospital,
 com o marido ao lado, e revistas;
 todos os dias no horário permitido.
 E, se tal acontecer, esta mulher não será adúltera.

O homem que não é seu marido tem um fato escuro,
 uma gravata cinzenta atravessada por uma sutil linha branca.
 Está contente consigo próprio, é evidente, e com a gravata.
 Vejo-os sair do café. Despedem-se. Faço uma pausa,
 suspendo os meus projectos, e observo-a a
 atravessar a rua para o outro lado.
 Um carro passa a grande velocidade,
 mas ela já se encontra no passeio, protegida.
 Do outro lado diz adeus ao homem de fato escuro,
 sorri muito, abana a mão com um movimento excitado.
 Ela desaparece por um lado, ele pelo outro.
 Encontrar-se-ão de novo: isso é certo. Num outro dia.
 Num sítio menos óbvio.

De regresso a mim penso no que é o destino,
 e no que é o tempo,
 e sei, tenho uma certeza clara: aquela mulher vai sofrer.

(TAVARES, 2005a, p. 31)

O *flâneur*, sentado a uma mesa de café, observa a conversa de um casal e presume ser o princípio de um adultério. Percebe-se que o *flâneur* presta atenção aos mínimos detalhes, como o tom da voz da mulher, o terno escuro e a gravata cinzenta do homem, “atravessada por uma sutil linha branca”, a velocidade do carro que passa lá fora e a excitação do aceno de despedida do homem, bem com seu sorriso abundante. Há uma suspensão na vida imediata do sujeito lírico *flâneur* para imaginar o que vive(rá) essa mulher, cujo limite do possível adultério ainda não foi ultrapassado. A pausa e a suspensão dos projetos desse sujeito que

direciona o olhar para os outros, fazem-no refletir acerca do tempo e do destino e, colocando-se como um mensageiro do destino, conclui pela sua observação que a mulher sofrerá.

Percebe-se que esse sujeito fica tão imerso em olhar para o casal que parece estar fora de si por alguns instantes, como se tivesse ocorrido uma suspensão temporal. Enquanto as pessoas da cidade se encantam com as mercadorias nas vitrines, ou os letreiros luminosos, o *flâneur* fica entorpecido em observar os outros: “tanto a *flânerie* quanto o êxtase da droga cumprem, em última instância, um único propósito: adotar a “errância” como instrumento catalizador de uma certa desordem produtiva, fundamental para uma posterior reorientação espaço-temporal da experiência histórica” (BRETAS, 2008, p. 185-6).

Em outro poema, “A natureza”, mais uma vez o sujeito se encontra no café a observar a vida alheia.

A natureza

As raparigas falam, baixo, sobre a importância dos homens;
São duas, no café, frente a frente.
Aguardam calmas, quase neutras, o desejado alvoroço.
Como são diferentes, em tudo, dos machos.
Na espera os homens tornam-se atletas, deitam óleo nos músculos;
não se envergonham do poder que obrigam a surgir à superfície.
Sem pressa nem exibições, as raparigas esperam.
O primeiro homem delas já veio, certamente; já foi.
Agora são cordiais face a cada novidade.
Não são audazes em demasia; não mostram a ansiedade
(talvez exista, não sei).
O corpo sereno, uma árvore;
a natureza a esperar, delicada,
que as estações decidam o que fazer às folhas.

(TAVARES, 2005a, p. 12)

É no café que o *flâneur* tem à sua disposição os acontecimentos e boatos. Ao observar a conversa entre duas mulheres, mais uma vez projeta a cena vista na imaginação e supõe o que elas sentem, pela forma como se comportam. A aparente tranquilidade, quase neutralidade das moças, contrapõe-se ao comportamento masculino. Elas estão “frente a frente”, e por isso, provavelmente, encarem uma a outra, enquanto aguardam pela ação do tempo na natureza.

Se a *flânerie* é o antídoto contra o tédio, o sujeito excita-se em observar o que depois irá converter em imagens. Em “As duas mulheres” (2005a, p. 14) ele percebe que estas já não possuem mais “a idade dos risos”. No café, encontram-se “frente a frente”, apesar de encararem o vazio ou o tabaco. Ao saírem, sequer estão “lado a lado” ou têm a coragem para

serem efetivamente tristes. Em “As duas velhas”³⁵, as senhoras estão “lado a lado, no café” (2005a, p. 15), a fim de não cruzarem os olhares e reconhecerem, uma na outra, seu reflexo.

Nos versos de “A notícia”, mais uma vez surpreendemos o sujeito de Tavares no ambiente do café.

[...]
Começa a chover.
A cidade é variada: um homem peregrina sentado,
escrevendo.
Quatro homens jogam cartas;
uma mulher profunda, civilizada, esvazia uma garrafa
de vinho; porque está só.
[...]

(TAVARES, 2005a, p. 73)

Através do impulso narrativo, o sujeito não apresenta a toponímica da cidade. No momento em que chove é possível ver o *flâneur* a escrever. O oximoro produzido pelo poeta em relação ao homem que “peregrina sentado” remete-nos, mais uma vez, para os campos de observação da cidade, oriundas da poesia moderna: o desassossego entre a imobilidade e a mobilidade do *flâneur*. Seu passeio é com os olhos. A cidade multiforme volta a ser descrita, com os homens que jogam cartas e a mulher que bebe por estar só, mas principalmente por ser profunda e civilizada. Nelson de Oliveira insere Gonçalo M. Tavares no grupo de poetas que:

revelam o mesmo gosto cosmopolita pela deambulação pela cidade, pelas praças e pelos quintais, por vezes também pela memória, precisamente como em Cesário Verde. Deambulação ou errância que é acompanhada pela linguagem extremamente transparente e até mesmo carregada de simplicidade. (OLIVEIRA, 2009, p. 107).

A errância está no prazer do sujeito em captar informações através do olhar, como se fosse uma espécie de detetive, de abandonar-se à histórias alheias como se estivesse a investigar um crime. Tal como em Edgar Alan Poe, em *O homem da multidão*, o sujeito de Tavares busca nos cafés um refúgio para observar seu entorno. Benjamin vê nessas construções um ótimo ponto de observação da dinâmica da cidade: “Os cafés são verdadeiros laboratórios desse grande processo de interpenetração. Neles a vida não tem tempo de se estabelecer para se estagnar” (BENJAMIN, 2011, p. 144). Em Tavares, os cafés são ambiente

³⁵ Esse poema será analisado no próximo capítulo, sob outra perspectiva.

para observação do comportamento humano, mas, também, proporciona observar a si mesmo, como vemos em “A água”:

A água

No café trazem-me um copo com água
 como se ele resolvesse todos os meus problemas.
 É ridículo – penso – não há saída.
 No entanto, depois de beber a água
 fico sem sede.
 E a sensação exclusiva do organismo
 acalma-se por momentos.
 Como eles sabem de filosofia – penso –
 e regresso, logo a seguir, à angústia.

(TAVARES, 2005a, p. 24)

No café, o corpo físico está presente porque sente necessidade fisiológica. A partir do momento em que a sede é sanada, o sujeito volta a observar e pensar, o que o leva à angústia. Santos (2014, p. 178) analisa a poesia de Tavares: “No espectro de um espaço ideológico, em que o desconforto do homem se faz pensamento, emerge, da escrita tavariana, um estado de urgência como se, no limiar do agora, a possibilidade de encontrar, ou mesmo de desvelar, um caminho, um norte, para o ser, se estivesse a exaurir”. O ambiente do café não é a solução para as angústias do sujeito, sua observação permite depreender mais do sujeito do que do entorno. Aqui, o sujeito assemelha-se ao *flâneur* de Edgar Allan Poe, em *O Homem da multidão*, aquele que prefere observar na segurança da edificação: “com um charuto na boca e um jornal nas mãos, eu tinha me divertido a maior parte da tarde, ora percorrendo anúncios, ora observando o grupo heterogêneo do salão, ora sondando a rua através dos vidros enfumaçados” (POE, *internet*), ao mesmo tempo em que se afasta desse homem da multidão pelo fato de olhar para si próprio.

Enquanto o sujeito de Tavares está de forma recorrente sentado no café, o sujeito de Gallo percorre a cidade e a observa, em especial, na sua precariedade. Em Tavares, o sujeito encontra-se no que Bauman denomina de “templo de consumo bem supervisionado” que,

apropriadamente vigiado e guardado é uma ilha de ordem, livre de mendigos, desocupados, assaltantes e traficantes – pelo menos é o que se espera e supõe. As pessoas não vão para esses templos para conversar ou socializar. Levam com elas qualquer companhia de que queiram gozar (ou tolerem), como caracóis levam suas casas (BAUMAN, 2001, p.114.).

Entretanto, para os caracóis que não possuem casa, a cidade figura não mais como experiência coletiva, memória narrada, mas como experiência vivida de choque. O correspondente aos cafés, em Tavares, são os bares, em Mayrant Gallo. Em “Crônica”, a observação do ambiente do bar aumenta a descrença do sujeito.

CRÔNICA

No bar parado
Baço de cigarros
A vida vinha aos goles...

Uma menina disse, mais tarde:
– Salvem-me...
Mas ninguém entre os homens
Quis salvá-la...

A menina enforcou-se.

Ao saberem, os homens
Foram vê-la pendurada...

(GALLO, 2005, p. 24)

O bar aparece como lócus da cidade, ambiente onde pessoas tentam refugiar-se do dia-a-dia. “A vida vinha aos goles...”, pois não se percebe a passagem do tempo dentro de um bar, estático, enevoado pela fumaça do cigarro, que confere um ar fantasmagórico ao ambiente. Um elemento surge para modificar essa aparente harmonia, porém a indiferença do homem contemporâneo não permite que ele tenha tempo para se dedicar aos outros, por isso “a menina enforcou-se”, sem testemunhas. O sufoco da própria vida enforca os homens. A vida sofre um engasgo. E, “ao saberem” da tragédia “os homens/ foram vê-la pendurada...”, como um bando de moscas, conforme afirma o próprio poeta em outra composição: “a multidão são moscas”; um ser que se alimenta de despojos, restos, nesse caso, humanos. O sujeito lírico também está parado, tal qual os homens a quem a garota pediu socorro. Ele manteve a ociosidade necessária à observação do *flâneur*. O alegorista aqui assemelha-se, ao mesmo tempo, aos homens que foram ver o corpo pendurado e às moscas: é através da observação do cadáver que ele pode captar as potencialidades que ali existiram, ou seja, se alimenta dos restos para construir novas significações e fazer sua crônica.

Benjamin extrai de Edgar Allan Poe essa sensação de excitação perante a observação da vida alheia: “Nunca antes me sentira em condições semelhantes, como àquela hora da tarde; e saboreava a nova excitação, que me sobreviera ante o espetáculo de um oceano de

cabeças, encapelado. Pouco a pouco deixei de observar o que acontecia no recinto onde me achava. Perdi-me na contemplação da cena da rua.” (POE *apud* BENJAMIN, 1994, p. 119).

Em “O milagre dos copos”, de *Nem mesmo os passarinhos tristes*, um texto fronteiro, cuja narratividade predomina, o bar é mais uma vez cenário observado pelo *flâneur*. Na primeira parte, “Tarde da noite, no bar quase vazio, dois amigos conversavam” e um revela ao outro o fato dele e a mulher do amigo se amarem. Na segunda parte, “O garçom a recolher os cacos”. (GALLO, 2010, p. 32), sobras da noite no bar vazio. No poema “Álcool”, uma reflexão a partir do bar que se encontra fechado.

Álcool

Os bares fechados na noite
Os bares fechados na vida
Seguem na noite suas dores
Seguem na vida sua vida.

O homem parte, o bar fica
Portas fechadas, mesas vazias
Lá dentro a noite mais noite
Mais preta a noite vizinha:

A noite que todo bar fecha
A noite que todo bar fica
A noite fechada noite...
A noite fechada vida...

(GALLO, 2000, p. 14)

A noite volta como atmosfera propícia à observação e reflexão do sujeito. O título do poema, “Álcool”, é a “síntese da água e do fogo. [...] É a comunhão da vida e do fogo. [...] O álcool faz convergir mil experiências íntimas” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 28). E são essas experiências observadas pelo sujeito lírico que percebe que o bar é também alegoria da existência, fechados na noite, até que uma noite feche a vida.

Se os bares e cafés, desde a modernidade, são ambientes propícios para o desenvolvimento da *flânerie*, quando o sujeito caminha pela cidade, ele percebe de forma mais aguda a temporalidade presente nas coisas.

2.2 RUÍNAS

Apesar de muitas cidades terem passado pelo processo de “modernização”, o que provocou a destruição de habitações, principalmente as mais pobres, algumas construções

geralmente são preservadas. A auto destruição da cidade, que coincide com seu modo de lidar com o capital, preservou alguns elementos antigos, em especial os símbolos ligados às instituições de poder: igrejas com suas torres, relógios, portais de entradas das cidades, fortalezas, faróis, etc. Benjamin (1987, p. 224), em sua tese de nº 07, afirma que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. Essa afirmação nos lembra que esses monumentos da cidade carregam em si os despojos dos vencidos na história. Ou seja, a preservação de alguns destes emblemas segue a lógica dos instrumentos de poder das classes dominantes, que reverberam a barbárie também no processo de transmissão dessa cultura. Importa pensarmos nesse processo, porque como não há uma destruição/apagamento total de uma cidade, esta sempre será decorrente do processo de acúmulo de elementos de diferentes épocas, incluindo-se aí os monumentos de barbárie.

Assim, percebemos na cidade contemporânea construções que não dialogam entre si, e que se somam a outras com referenciais instáveis, fragmentários. Além disso há os estímulos luminosos alimentados pelo excesso de fios elétricos, cada vez mais embaralhados e expostos para proporcionar o “choque brutal que fez cidades inteiras se acharem de repente sob o brilho da luz elétrica” desde a modernidade (BENJAMIN, 1994, p. 48), o intenso tráfego de veículos e pessoas, e a verticalidade dos edifícios, cada vez mais altos e suntuosos resultando no caos da cidade.

O domínio das imagens na contemporaneidade, e a conseqüente disseminação das realidades virtuais, bem como a superficialidade e virtualidade das relações pessoais provocam “a incerteza sobre a significação de muitos fragmentos simultâneos; a perda por parte de seus habitantes da habilidade em interpretar a si próprios e o entorno; a coexistência de linguagens e das variadas mídias” (GOMES, 2008, p. 85).

O espaço, antes definido categoricamente como material e estrutural, não mais impõe limites à mobilidade. As modificações das noções de tempo e espaço, por conta das múltiplas conexões virtuais, rasgam meridianos e paralelos do globo e a relação do sujeito com a cidade é cada vez mais fluida, implicando em uma ausência do sentimento de pertença do sujeito em relação ao espaço urbano.

Enquanto dispersão de fragmentos, a cidade é, então, o espaço complexo, no qual a descentralização é a ordem. A geografia urbana passa a ser a geografia da experiência e conseqüentemente do afeto. Diante disso, o sujeito que lança o olhar sobre a cidade precisa assumir três acepções do verbo descobrir: 1- desvelar algo que se encontre escondido, 2- encontrar algo até então *totalmente* desconhecido, e 3- usando a partícula reflexiva “se”, empreender o auto conhecimento.

A impossibilidade humana de captar a totalidade que é a constelação cidadina obriga o sujeito a proceder recortes nessa multiplicidade referencial e (des)organizá-los. Em concomitância, ele atribui leituras através da ressignificação de imagens que, por vezes, evocam o passado através das ruínas. Em *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares afirma que “os homens inventaram uma maneira coletiva de serem imortais, que é a cidade” (TAVARES, 2013, p. 167). Essa imortalidade estaria imbricada na ideia das construções (d)e memórias coletivas, memórias de barbáries. No entanto, as construções não deixam de ter o caráter de instabilidade, até porque um outro movimento de barbárie pode destituí-la do *status* de monumento.

Em *As cidades invisíveis* (1994), o personagem de Ítalo Calvino, ao questionar sobre a demora na construção da cidade de Tecla (“Por que demora tanto tempo a construção de Tecla?”), escuta a seguinte resposta dos habitantes: “Para que não comece a destruição.” (CALVINO, 1994, p. 130). Essa resposta representa a liquidez dos espaços e das construções das cidades. O presente, pleno de ruínas, ameaçado pela temporalidade e pelo esquecimento advindo, sobretudo pelo excesso de informações, tem seus rastros resgatados pelo alegorista.

Pensemos nessa ideia de destruição apresentada por Calvino em diálogo com Benjamin, que descreveu *l'esprit du temps* da França baudelairiana: “E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do porvir já não evocam!”, posto que as construções, por mais sólidas que se apresentem também seguem “a lei da inevitável caducidade de todas as coisas humanas” (BENJAMIN, 1994, p. 84). Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares apresentam em seus poemas um olhar escrutinador dessas ruínas da cidade, olhar que “vê tão atentamente que consegue ver o tempo que existe nas coisas. O tempo e seu movimento.” (TAVARES, 2013, p. 365).

Como vimos antes, observar as alegorias da cidade é percebê-la em sua destruição. Benjamin (1994, p. 81) lembra que os “territórios” da condição humana, ao serem olhados e ressignificados pelo *flâneur* alegorista, causam “desolação pelo que foi e desesperança pelo que virá”, uma vez que os elementos da cidade se ligam, inevitavelmente, ao passado. Entre fragmentos e perdas, é no poema que o alegorista revela o homem e o tempo que o silenciará e às coisas.

Dando visualidade às situações, recolhendo restos e os transformando em alegorias, Benjamin nos ensinou uma forma diferente de pensar. Ao analisar a cidade de Nápoles, em *Imagens do pensamento*, ele nos mostra como “Em tais recantos mal se percebe o que está sob construção e o que já entrou em decadência. Pois nada está pronto, nada está concluído” (BENJAMIN, 2011, p. 139), e a esse inacabamento ele chama de porosidade. Essa porosidade

pode ser vista nas alegorias das construções (prédios), cujas arquiteturas não são definidas, mas porosas, fragmentárias, em uma paradoxal construção-destruição. Basta lembrar que as ruínas de algumas cidades destruídas em contexto de guerra eram utilizadas nas construções de outras cidades.

Na busca por espaço ou por uma tentativa de aproximação do superior, o homem difundiu nas cidades as construções verticais, os prédios, que estão ligados ao emblema da torre de Babel, “figura intermediária entre a construção que não se completa e a destruição que não se consuma” (ROCHA, 2002, p. 169). Os prédios, ao mesmo tempo que seriam uma centralização do sujeito, abarcam uma multiplicidade vertiginosa.

A ideia de destruição muitas vezes não se encontra explícita, mas anunciada, como podemos observar no poema “O prédio dos pobres”.

O prédio dos pobres

O cão não urina junto à árvore
 como já vi mulheres de banqueiros fazerem.
 As duas patas de trás paralelas,
 o rabo encostado ao tronco para evitar a queda,
 e depois o mijo: quente, rápido e amarelo
 como a cor dos prédios dos pobres
 assinalados com a sutileza possível
 pelo arquitecto.

(TAVARES, 2005a, p. 138)

Tavares entende as construções como prolongamentos do corpo, por isso fala em “casa orgânica”, ao refletir sobre o quanto a fisiologia interfere na arquitetura: “Se olharmos, de facto, atentamente para uma casa, para a sua constituição, poderemos quase ver o corpo para o qual foi construída. Como se em vez de estarmos a olhar para uma casa estivéssemos a olhar para um mapa da anatomia humana.” (TAVARES, 2013, p. 219). Em “O prédio dos pobres”, o sujeito constrói uma diferença ao perceber a identidade do outro. A arquitetura é sutil como a sinestésica urina do cachorro e das mulheres dos banqueiros (“quente, rápido e amarelo”). Mas o animal é superior à mulher do banqueiro, ele não urina junto à árvore. Há uma animalização da personagem, expondo seu lado fisiológico, que não é salvo pelo dinheiro. Há uma ironia na ideia de que o arquiteto assina a sutileza de um projeto que é comparado a um excremento, aquilo a que se rejeita. A cor dos prédios é o resumo da composição de tudo e dos restos. A aliteração também é mote dessa composição (prédio/ pobres; como/ cor).

Se as construções pressupõem inacabamento e posterior destruição, como anunciou Drummond (2011, p. 161) em “O nome” (“Estão demolindo/ o edifício em que não morei”), é porque o alegorista consegue captar o tempo que existe nas coisas. No poema “Noturno da pequena olaria”, a observação do sujeito se dá de forma nostálgica.

Noturno da pequena olaria

Abandonada ao nada
À beira da estrada
Sob a noite de cada
A pequena fábrica de tijolos sonha
Que um dia foi tamanha.

(GALLO, 2005, p. 38)

A prosopopeia coloca a olaria na condição de um ser que lamenta a passagem do tempo. Talvez não a real, mas a sonhada. A ironia se dá porque essa construção, uma “fábrica de tijolos”, que fornece material para outras construções, é hoje um resto, está abandonada. Significativo é pensar, também, que a olaria está na beira da estrada, o que nos leva a pensar mais uma vez na dualidade entre mobilidade (que a estrada permite) e na falta de movimento do prédio em questão.

As ruínas também aparecem em “Cena”, quando o sujeito percebe a “humana presença outrora” nos restos da demolição: “Descobri hoje que as humildes/ Casas na orla, aquelas, agarradas à escarpa,/ Foram todas derrubadas [...]” (GALLO, 2005, p. 21), em “Cartaz”, quando o sujeito percebe que os cinemas de rua estão fechando e a sobrevivência dos cines sucumbirá, como ele: “[...] Mas já sinto brotar dele/ Um sonoro arroio de tempo que estua.../ Também será ele, mais cedo, portas mudas.// Também serei, como ele, só rugas” (GALLO, 2005, p. 82), e em “Som e sono”, quando um sujeito toca seu bandolim “Na sacada destroçada de uma casa”.

Barros (2002, p. 215) lembra que “a construção marcava este desejo através das estruturas verticais, registrando primitivamente sua capacidade de suplantar os limites”, no entanto, a força histórico-destrutiva está no cerne da alegoria e as construções que almejam, pela verticalização, suplantar os limites humanos também serão transformadas em ruínas. Tavares nos diz: “É impossível a abundância. As construções: vestidos frágeis:/ a terra dura mais que os edifícios.” (TAVARES, 2005a, p. 63), ressaltando essa condição ontológica das construções, as ruínas.

É inerente ao procedimento alegórico o caráter destrutivo. A alegoria precisa das ruínas para existir. No poema “Construção”, Tavares simplifica, em dois versos, esse caráter destrutivo: “A construção metódica de ruínas:/ uma bomba.” (TAVARES, 2005a, p. 74). As ruínas estão ligadas à ideia da temporalidade que apresenta as potências mortíferas, como no poema sem título em que “metade da casa cai em cima da criança” (TAVARES, 2005a, p. 75). Ao falar do caráter destrutivo, Benjamin ressalta:

O caráter destrutivo está sempre trabalhando de ânimo novo. É a natureza que lhe prescreve o ritmo, ao menos indiretamente; pois ele deve se antecipar a ela, senão é ela mesma que vai se encarregar da destruição.

[...]

O caráter destrutivo é o adversário do homem-estojo. O homem-estojo busca sua comodidade, e sua caixa é síntese desta. O interior da caixa é o rasto revestido de veludo que ele imprimiu no mundo. O caráter destrutivo elimina até mesmo os vestígios da destruição.

[...]

O caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de tudo que pode andar mal. Por isso, o caráter destrutivo é a confiança em pessoa.

[...]

Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.

(BENJAMIN, 2011, p. 224-5)

É natural, portanto, tudo estar fadado às ruínas é o caminho trazido pela temporalidade, independente de condições, seja o homem-estojo em sua caixa de veludo ou o palácio de Tavares, o caráter destrutivo converterá em restos. “Amanhã o vento irá encher de rubor o palácio. Toda a construção/ se envergonha perante o mais breve movimento da natureza./ O vento exhibe a viagem que as coisas pesadas não conseguem./ Pleno de segurança, o palácio só deseja cair.” (TAVARES, 2005a, p. 178). A ironia da segurança que se quer transformar em fragilidade está na imagem do palácio que quer ser levado pelo vento, deixando de si apenas vestígios. Esses vestígios, rastros a serem colhidos pelo alegorista estão expostos no poema “energia e ética”: “[...] gosto da ideia de construção/ E o que dela existe nos movimentos normais./ Agrada-me a palavra engenharia e o que ela/ Representa: não saias de um sítio sem deixares algo/ Atrás de ti.” (TAVARES, 2005a, p. 165).

Se o ferro possibilitou, na modernidade, a ideia de algo concreto, e o vidro trouxe a potência das possibilidades, os destroços ressaltaram a mortalidade. Essas ruínas não se resumem apenas às construções, mas também às pessoas.

2.3 FIGURAS ALEGÓRICAS

Uma vez que a cidade é resultado da “tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (CORDEIRO, 2008, p. 23), é preciso olhar para os habitantes da cidade.

Se, na Antiguidade, as torres e os labirintos eram símbolos das cidades, na Paris baudelaireana, as passagens são alegorias que pressupõe mobilidade e transição. Transição que se dá também pelas mudanças em que o sujeito vivencia suas experiências. O alegorista retira as coisas de seu contexto habitual e as imbuí também da capacidade de olhar. Benjamin vê nisso a aura. A aura está vinculada à perda, por isso também se vincula à alegoria, como vimos no capítulo anterior. De outro modo, a aura também é uma percepção, cujo poder de encantamento levou a arte, por muito tempo a uma espécie de culto.

Na modernidade, com a retomada do trivial e o registro memorialista do cotidiano, a condição aurática da poesia e do sujeito desfaz-se, principalmente porque o valor de culto se perde diante do capital. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985, p. 170), Benjamin conceitua a aura como “a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”, definição relacionada à transcendência e ao sentido religioso da arte. Com a modernidade e as técnicas de reprodução, a imagem, singular por sua unidade e durabilidade, passa a ser captada pela transitoriedade e repetição, o que desfaz seu invólucro e destrói a aura. Ferreira Gullar assinala uma nova perda da aura, nesse caso do poeta contemporâneo, ao afirmar que “a linguagem da poesia confunde-se então com a da prosa, do mesmo modo que o poeta confunde-se com o homem da rua e já não pode nem quer reivindicar para si a condição de eleito dos deuses” (GULLAR, 1989, p. 14). Essa queda, tal qual a do anjo alegórico³⁶ que ri irônica e melancolicamente de sua condição, pode ser percebida nos versos de “As panelas”, poema integrante do livro *I* de Gonçalo M. Tavares.

³⁶ Na tese nove de “Sobre o conceito da História” (1994), Walter Benjamin, ao analisar o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, observa um anjo cujo rosto, segundo ele, dirige-se para o passado, mesmo sendo puxado de costas para o futuro. O anjo, segundo Benjamin, mostra que a história não pode ser compreendida como uma marcha em direção ao futuro, mas como uma narrativa circular. Diante das ruínas, é preciso buscar significações para a história. Em *Origem do drama trágico alemão* (2013), Benjamin já havia trazido a figura do anjo, como o ser caído, que não mais retorna, e ri, melancolicamente, da sua consciência e condição de não mais voltar à sua origem. O sujeito lírico na modernidade, tal qual o anjo caído, é impotente diante de sua situação. Diante da catástrofe, ele sente-se impotente, não consegue proporcionar a redenção, que é frustrada. A alegoria, enquanto rememoração (não linear), circularidade, intempetividade, permite a redenção passageira (o belo está nos restos aos quais o anjo fixa o olhar enquanto é impulsionado para a frente). A redenção é o resgate das ruínas, o significado delas. Para Jeanne Marie Gagnebin (*apud* BRETAS, 2008, p. 91), os anjos em Walter Benjamin são reflexos dos “desamparos do mundo profano”.

As panelas

— Não é só Deus que se encontra entre as panelas,
também a sujidade faz aí seu ninho.
São palavras irônicas, de racionalista,
que até posso ser eu em certos dias.
Porém hoje chove: não para de chover.
Receio voltar a casa e não encontrar
o que lá deixei.
Mexo nos livros, os livros sempre.

Apesar desse medo decido voltar.
É uma hipótese como as outras.
Não para de chover.
Atravesso correndo as ruas
e tropeço: caio na calçada.
Levanto, chego a casa.
A minha mulher me diz:
— Estás sujo.
Eu respondo:
— De Deus.

(TAVARES, 2005a, p. 25)

Em “As panelas”, o sujeito lírico parte de um objeto comum, diríamos até mesmo banal, para a construção de seu quadro alegórico. A afirmação inicial de que a onipresença divina divide espaço com a sujeira das panelas é autorreflexão sobre a própria ironia e o racionalismo que o sujeito lírico diz possuir apenas em alguns dias, porém, “hoje” é um desses dias, porque chove, e a chuva submete o sujeito ao estado contemplativo – não é à toa que o poema se encontra na seção do livro intitulada “Observações”. O racionalismo dá lugar ao receio de que aquilo que o sujeito deixou em casa não esteja mais lá, quando ele voltar. O que se teme perder não é dito, mas o medo de não encontrar esse indefinido dá coragem ao sujeito para voltar a sua casa. Sobrevém, no entanto, o tropeço e a respectiva queda, a qual é apenas informada, contrariamente à reflexão anterior do sujeito.

Há uma interrupção abrupta dos pensamentos acerca do que se esperava encontrar em casa. O sujeito que cai não é o mesmo que consegue erguer-se. É agora um sujeito outro, sujo de lama, sujo de Deus, consciente da irreversibilidade desse acontecimento e das possíveis consequências dele. Há uma espécie de perda da aura, uma conformidade com a queda do anjo. Deus também perde seu estatuto. Ele está entre as panelas e também na lama. E se a lama pode ser simbolicamente o lodo primordial que deu vida aos homens, alegórica e ironicamente é ingrediente posto na panela que prepara algo inesperado para o sujeito lírico. Não se sabe se o que o ser receava não encontrar está ainda em casa. O sujeito está sujo,

perdeu sua “pureza”. Podemos pensar em uma leitura dessa sujeira como o inesperado, aquilo que escapa ao sujeito, aos seus pensamentos racionais, calculados.

Em seu anseio por não perder algo, perdeu-se e encontrou-se. A chuva é a mola propulsora de uma sequência de ações que permeiam o poema – rezear, mexer, decidir, atravessar, correr, tropeçar, levantar, chegar, responder – e culminam com a resposta final, o estar sujo de Deus. Nelson de Oliveira (2009) chama a atenção para a posição privilegiada da palavra “Deus” neste poema (início e fim), e para o fato de que “ao tropeçar, o homem mistura-se com o barro de que é feito. Na lama, na chuva e no homem está a divindade invisível, o deus do cotidiano – a poesia –, articulando as causas e os efeitos” (OLIVEIRA, 2009, p. 132). Se Deus abre e fecha esse ciclo, observemos que os livros estão no meio do poema, “os livros sempre”, além do receio, do medo, da sujeira, de Deus. O som da chuva está na profusão das consoantes ou encontros consonantais j, ch, x e ç.

É possível pensarmos a leitura do poema “As panelas” em diálogo com a perda da aura descrita por Baudelaire:

Ainda há pouco, quando atravessava a toda pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo! (BAUDELAIRE, 1980, p. 112).

A pressa, ritmo imposto a partir da cidade na modernidade, é, tanto em “As panelas” quanto no texto de Baudelaire, uma das responsáveis pela ruína do esplendor. Na cidade moderna há a necessidade de acompanhar, vivenciar uma nova temporalidade, um novo ritmo, uma vez que os espaços construídos, as formas de relacionamento e trabalho, bem como os deslocamentos modificam a experiência do sujeito.

Pode-se pensar também no Deus que suja o sujeito, no acaso da chuva e da lama, que também está presente como elemento crucial para a tessitura do que vem após a queda. É preciso seguir. O sujeito lírico baudelaireano não apanha a aura que cai, por ter ficado tão suja quanto Deus e quanto as panelas. A tessitura pós-queda constitui um novo sujeito. Há aí uma transformação do sujeito pelo caos, pelo tempo, pelo inesperado. O “bebedor de quintessências” e “comedor de ambrosias” (BAUDELAIRE, 1980, p. 112) está agora incógnito, é um simples mortal, igual aos outros, “sujos” e que podem praticar ações vis. Mais

uma vez o imprevisto dita um novo caminho para o sujeito lírico que caminha nas ruas da cidade. Em *Um homem, Klaus Klump*, o narrador de Tavares afirma:

Agora, quando falamos de sujidade rimo-nos – disse –, porque a única higiene que nos importa é sobreviver. E para sobreviver fazemos o que for necessário, excepto começar a limpar.

Ninguém se vai salvar assim. Aperfeiçoámos certos gestos como se faz no trabalho. E aperfeiçoámos principalmente algo a que não sei se chame gesto, que é sobreviver. Não é tanto um gesto, mas um plano, um sistema de gestos: sobreviver, sobreviver, sobreviver. (TAVARES, 2007, p.80).

O sujeito “desaturatizado”, cuja única higiene importante é sobreviver, não se esforça por limpar o que já se encontra sujo. Então a sujeira, seja ela qual for, é também uma questão de sobrevivência tal qual a higiene.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA XI

Figura 17- Tomar banho na terra onde nascemos faz bem à memória.



Fonte: Os Espacialistas

**Por vezes a terra é aquilo que vem de cima.
(Os Espacialistas; TAVARES, 2013, p. 462)**

Assim como a terra pode vir de cima, a sujeira que pode ser o lado ambivalente da aura, à qual Benjamin (1994) diz ser aquilo em que se pode investir o poder de revidar o olhar. Alguns gestos de “higienização” foram a justificativa para Haussman demolir casebres e dar lugar aos bulevares na Paris do século XIX. Assim também ocorreu no Brasil no início do século XX. No Rio de Janeiro, em 1904, o Brasil estava sob o governo de Rodrigues

Alves, que, inspirado no continente europeu, empreende obras de saneamento pela cidade, além de instituir a lei que obrigava a população a tomar a vacina contra a varíola.

O Rio de Janeiro vivia um período de intensas comoções sanitárias, agravadas pela postura do presidente Rodrigues Alves, que, ao assumir o cargo, declarou: “Meu programa de governo vai ser muito simples. Vou limitar-me quase exclusivamente ao saneamento e melhoramento do porto do Rio de Janeiro”. Assim, o presidente demonstrou qual seria o foco de sua campanha, influenciada ainda pelo fato de muitos navios estrangeiros se recusarem a atracar no porto carioca [...] O prefeito Pereira Passos, do Rio de Janeiro, pôs em prática o chamado “bota-abaixo”, promovendo a derrubada de casarões e cortiços que, supostamente, eram os principais focos de infecção. (CRESCÊNCIO, 2008).

Em meio a questões políticas, a caça aos ratos, o controle sanitário, a derrubada de casas e cortiços para construção de avenidas largas, militares contrários ao governo, em conjunto com uma pequena parte da população, emergem a chamada Revolta da Vacina.

A transformação da cidade em ruínas, para dar lugar ao “progresso”, aconteceu de forma semelhante na Bahia, em Salvador. Medidas e reformas empreendidas por J.J. Seabra incluíram a derrubada da Igreja da Sé para construir o fim de linha dos bondes. Por aqui, a ordem era desafrikanizar as ruas, acabando com o comércio empreendido pelos negros e com os costumes e práticas africanas nas ruas, particularmente com os terreiros de candomblé. Além disso, a prática médica-social de combate aos focos de doenças fazia parte de um

ambicioso projeto médico [que] previa uma reordenação radical do espaço urbano no tocante à remodelação de ruas, ao esgotamento sanitário, a novas concepções de hospitais, cemitérios, escolas, quartéis, bordéis e fábricas adentrando por hábitos culturais arraigados, atingindo o interior das famílias nas suas tradicionais formas de inter-relação doméstica. (FERREIRA FILHO, 2003, p. 64).

Nesse momento, surgem as avenidas Oceânica e Sete de Setembro, com prédios ora cortados, ora completamente destruídos: “Os bondes e os automóveis circulavam por entre os transtornos das construções públicas ou nas amigas e estreitas ruas, atropelando pedestres ainda não acostumados com os novos hábitos urbanos” (FERREIRA FILHO, 2003, p. 66). Esses exemplos, de Paris, Rio de Janeiro e Salvador, ligados à sobrevivência da qual Tavares fala, preservando-se em meio a essa sujidade (“a única higiene que nos importa é sobreviver”), podem ser associados ao que Foucault chama de biopoder, que implica numa biopolítica.

Foucault pensa em três manifestações do poder, o soberano (cujos princípios baseiam-se no poder absoluto e na política do terror), o disciplinar (cujas técnicas de vigilância são direcionadas para extrair o máximo de produtividade dos corpos, voltados para a produção do capital) e o biopoder (que soma aos dispositivos do disciplinar a investida sobre o ser humano enquanto espécie). Esta última manifestação, que observa a saúde e a vida biológica enquanto questões relativas ao poder, permitem, segundo ele, que ocorra “uma espécie de animalização do homem posta em prática através das mais sofisticadas técnicas políticas. Surgem então na história seja o difundir-se das possibilidades das ciências humanas e sociais, seja a simultânea possibilidade de proteger a vida e de autorizar seu holocausto.” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2002, p. 11).

Ao pensarmos a sociedade como um corpo, corpo não mais social, mas corpo biológico, e observarmos como a máquina do estado atua, muitas vezes de forma violenta, seja através dos mecanismos de disciplina e controle territorial da cidade, seja pelo controle de saúde, de doenças, da natalidade e mortalidade, estamos pensando nas relações de poder e seus efeitos sobre os indivíduos enquanto corpos vivos que formam a população. Isso nos leva a pensar que os mecanismos de higienização da cidade justificados pelo discurso da modernização (o próprio macadame da rua atravessada pelo sujeito de Baudelaire é resultado das transformações da cidade) obrigam o sujeito a olhar essas ditas novidades de outra maneira. E em vez de se distrair com as vitrines, o poeta alegorista tem seu olhar atraído pelos rastros. Essa ideia de progresso pela limpeza contrasta com a “sujidade” observada pelos poetas e remete para o limite máximo de degradação que Agamben vê na figura do muçulmano, em sua vida nua, nos campos de concentração.

Essa associação nos leva a questionar: uma vez que a “a alegorização da *physis* só pode consumir-se em toda a sua energia no cadáver” (BENJAMIN, 2013, p. 235), as imagens da alegoria não seriam também a capacidade do sujeito de observar essas formas de cesura, de ocorrência do biopoder? A observação dessas condutas pelo poeta alegorista, muitas vezes “naturalizadas” na sociedade, não seriam, também, uma denúncia das formas críticas do funcionamento dessa biopolítica que leva ao extremo da higienização?

Manuel Bandeira, em “Nova Poética”, chama-nos a atenção para essa “sujidade” essencial na poesia moderna. É a teoria do “poeta sórdido”, provavelmente também a do alegorista: “Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida”, o sujeito sai de casa com a calça de brim branco engomada, que é logo salpicada de lama na primeira esquina, quando passa um caminhão. Para Bandeira, a nódoa de lama é a vida que precisa ser lembrada, e “O poema deve ser como a nódoa no brim:/ Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.”

(BANDEIRA, 1973, p. 201). Percebe-se que o jogo sintático efetuado pelo autor, no uso do pronome reflexivo “si”, em vez da grafia “se”, permite-nos entender o poema como a possibilidade de satisfação do leitor que leva ao desespero ou satisfação em se desesperar. Em ambas as possibilidades, o desespero é a proposição final.

A sensibilidade que emana da deambulação do sujeito lírico, ao atravessar o caos e submeter-se às adaptações modernas, no sujeito baudelaireano, e às afeições contemporâneas, nos sujeitos de Gonçalo M. Tavares e Mayrant Gallo, permite entrever a “sujidade” da condição humana. Assim diz Tavares em uma entrevista: “Acho que tentarmos observar os comportamentos humanos não é uma descrença. Se nós virmos um organismo ao microscópio e virmos aquelas células, a sujidade do que compõe o corpo... O corpo mais belo é composto pela sujidade” (TAVARES, 2011), ratificando a ideia dessa “sujidade” como condição humana.

Há uma sobrevivência dessa temática na poesia contemporânea, que retoma o olhar a cidade com o fascínio pela minúcia, pelas perspectivas dos mínimos acontecimentos, pelos recortes, não só das transformações físicas da cidade, mas dos diversos eventos em seus mais variados ângulos. Como veremos mais adiante, ao falar sobre as figuras alegóricas que permeiam os olhares desses sujeitos, voltaremos a pensar nessa “sujidade” a que as reformas das cidades modernas queriam higienizar.

Apesar da cidade ser considerada um espaço comum, de socialização, as experiências não o são, e as técnicas de limpeza, por vezes, conjecturam também o silenciamento e apagamento dos rastros. Por isso, a observação do poeta alegorista possui a sensibilidade de transferir o olhar para o que está a ser olhado, em uma leitura mútua, que transforma o sujeito.

Em “Um encontro”, de Mayrant Gallo, o entrecruzamento de olhares promove, no sujeito, a persistência de uma reflexão, resto desse encontro.

Um encontro

Um menininho me olhou certa vez,
E eu a ele, na rua, quando passou,
E eu passei, ambos sem pressa.

Mesmo depois de anos, tantos anos,
Ainda o vejo, e ele talvez a mim,
Na perfeita tarde daquele dia...

Na perfeita ilusão daquela vida,
Que me modificou e também a ele,
Que me tornou velho e a ele vil.

(GALLO, 2005, p. 50)

O poema aborda o acaso de um encontro que ressignifica os personagens envolvidos. O sujeito lírico tem que se resignar à transitoriedade da tarde e da vida, perfeitas um dia, até que um encontro, tão simples quanto as palavras e a estrutura do poema, promoveu a desestruturação dos dois personagens e o aflorar de uma consciência dolorosa. Não foi o lodo, nem a lama, mas um encontro numa “perfeita tarde” que “suja” os sujeitos, lembrando-os das suas condições humanas. O diminutivo “menininho” não minimiza o impacto do encontro que modifica a ilusão da vida, perfeita como a tarde em que eles se encontram. Aqui, a rua é o lugar do encontro³⁷.

A impossibilidade do retorno ao tempo, em que ambos caminhavam sem pressa, decorre do fato de o passado não se repetir tal como foi (“ainda o vejo”), mas repetir-se em falha. O tom memorialista enfatiza a noção de perda, ideia que está atrelada à alegoria. Ao falar de alegoria, é preciso lembrar que “às portas do presente batem as portas do passado, e este ingressa no presente, arrastando-o para o pretérito (mas os dois constroem juntos a aura de sua transcendência)” (KOTHE, 1986, p. 61). O passado constrói-se no presente através da percepção das imagens, pois a alegoria relaciona-se com a potência do olhar que, anos depois, ainda reverbera melancolicamente no sujeito lírico: restaram os escombros do encontro. Esses escombros são a presença do passado no presente, a possibilidade de visualizar o que já passou.

A constatação da mudança, pelo sujeito lírico, emerge do lamento reminiscente, produtor de um autoconhecimento doloroso, pois a lembrança do encontro assoma ao presente e escancara o passado destruído. Não há, explicitamente, nenhum halo que se perde nesse encontro, mas o furtivo é, novamente, fonte da conjunção do sujeito com seu outro, seja o outro um Deus, um simples mortal “igualzinho a você”, um menininho vil, ou ainda, para lembrar as palavras de Octavio Paz (1982, p. 138), simplesmente a imagem do homem: “ele mesmo e aquele outro”, sem auras, o “perpétuo chegar a ser”. Há o reconhecimento da transitoriedade, da incapacidade do sujeito de apreender o que quer que seja, a não ser pelo

³⁷ A rua como lugar do encontro é pano de fundo do famoso poema “A uma passante”, de Baudelaire: “A rua em torno era um frenético alarido./ Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,/ Uma mulher passou, com sua mão suntuosa/ Erguendo e sacudindo a barra do vestido. [...]”, que é relido no “A moça de preto”, de Mayrant Gallo (2008): “A moça de preto que lancha na lanchonete/ É magra e tem pernas de graveto./ O salto muito alto e as roupas justas deixam-na ainda mais magra. [...] Qual o seu segredo quando solta aqueles cabelos?/ São mais – ou menos – felizes os que a viram por inteiro?/ É com este mistério que a deixo...”, e no poema de número 15, de *O homem ou é tonto ou é mulher*, de Gonçalo M. Tavares (2005b, p. 30-1), nos versos “É muito difícil ser inteligente com tanta moça bonita/ a passar./ É pedir muito./ O desejo não se desliga como a luz do quarto./ Era bom era, mas não é assim./ [...]// Depois as mulheres sempre a passar, as mulheres!”.

olhar e, posteriormente, pela memória, através da narração de sua experiência. A experiência exige tempo para reflexão, o que não se pode conciliar com o ritmo industrial de produção que trabalha contra o tempo, por isso o encontro só pode ser lembrado pelos rastros que deixou.

Richard Sennet (*apud* BAUMAN, 2001, p. 111), afirmou que uma cidade é “um assentamento humano em que estranhos têm chance de se encontrar”. Tal afirmação nos leva a pensar nos vários anonimatos da cidade multifacetada, uma vez que o protagonismo é conferido ao que tem o “poder” de fala, enquanto os “estranhos” são narrados por esses. O olhar dos sujeitos poéticos que mapeiam a cidade e buscam não mais ruas e avenidas, mas pequenos detalhes, muitas vezes naquilo que é descartável ao sistema capitalista, incluindo aí a alteridade. Para Alves (2010, p. 8),

No tecido literário contemporâneo, tão marcado pela visualidade, a presença ou ausência da paisagem revela fortemente leituras críticas do mundo, da linguagem e do sujeito, e os estudos decorrentes buscam examinar a relação complexa entre natureza e cultura, expondo experiências de perda, de deslocamento ou, por outro, de reconhecimentos de singularidades culturais num tempo de massificação e indiferenciação identitárias.

O excesso de elementos na paisagem citadina, compreendendo também as pessoas que compõem essa paisagem, e suas figurações nos poemas, expõe o gritante contraste social dos grandes centros, duelando a individualidade com a presença de sujeitos alheios. No *Atlas do corpo e da imaginação* (2013), Tavares reflete que “A cidade existe porque um homem abdica de ser *completamente* individual. Decide entender-se com outros.” (p. 338). E esse entendimento não necessariamente passa pela con-vivência, mas pela vivência individual do olhar. O sujeito constrói a sua palavra poética a partir do seu olhar que recolhe vestígios banais, os quais servirão de matéria-prima para a edificação da poesia.

Se em Baudelaire temos alguns sujeitos bem marcados, os quais Walter Benjamin analisa em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, a exemplo do *flâneur*, da prostituta, do jogador e do trapeiro, observamos em Gonçalo M. Tavares e Mayrant Gallo figuras alegóricas³⁸ que dialogam com o poeta moderno. Na poesia de Tavares não há especificamente um personagem em destaque, com exceção dos “velhos”, aos quais daremos atenção no próximo capítulo, visto que são personagens através dos quais se promove a

³⁸ Deleuze e Guatarri (1992) falam em “figuras estéticas” e as definem como “potências de afectos e perceptos”, uma vez que produzem afectos capazes de ampliar as percepções ordinárias. Se pensamos a cidade como uma cartografia que afeta o sujeito, este aqui assemelha-se às figuras alegóricas dos poemas em estudo.

reflexão acerca do final da vida. Em Gallo, ao contrário, há uma recorrência do mendigo enquanto esse sujeito apreendido pelo olhar do poeta para refletir a sociedade como um todo e o próprio sujeito. O que se destaca dos poemas de Tavares é a observação minuciosa do sujeito que frequenta os cafés e que supõe o teor das conversas e os prováveis acontecimentos, como vimos.

O choque, agora, não se dá com o novo, como era na modernidade com as novas avenidas, os bulevares, as vitrines, as grandes exposições. O choque decorre agora de conseguir enxergar em meio à escuridão da contemporaneidade e do turbilhão de informações do cotidiano citadino, aspectos considerados banais, tão comuns que sofreram processo de invisibilização no contínuo da história. Benjamin, no livro das *Passagens* (2006, p. 476), assume a postura que reflete também suas proposições enquanto historiador: “Não vou roubar nada precioso, nem me apropriar de fórmulas espirituais. Mas dos trapos, do lixo”. Essa apropriação aparece com insistência nos poemas de Mayrant Gallo, através do olhar do sujeito que deambula pela cidade.

Essa deambulação, própria da figura do trapeiro baudelairiano, aparece em sua versão contemporânea no mendigo. Tavares (2013, p. 449) alerta para o fato de que “aquilo a que nos habituámos (e por isso esquecemos de por em causa, *de pensar sobre*) é por vezes o mais estranho”. E é através da experiência cotidiana, que Mayrant traz à mostra um sujeito lírico que observa a cidade e faz o registro verbal dela com um olhar desbravador, de quem detém um veio minimalista e enxerga a sujeira da unha do mendigo. É o que se pode perceber através da leitura de “Frio”.

FRIO

Os carregadores de refrigerante e cerveja
Agradecem aos céus a chuva que aumenta.

No bar, de bancos e mesas, o café espuma.

Trabalhadores e estudantes ganham
E alimentam seu tempo com a chuva,

Que na rua alveja um mendigo, seu físico,
Seu íntimo, mas não o sujo de suas unhas.

(GALLO, 2005, p. 18)

Em “Frio”, a desumanização, comum à poesia contemporânea, está presente na alegoria do mendigo, que aparece como representante do isolamento e da angústia na cidade.

Paradoxalmente, “os carregadores de refrigerante e cerveja/ agradecem aos céus a chuva que aumenta”. Geralmente, no frio, não se consomem muito essas bebidas geladas. O que, talvez, os carregadores agradeçam seja o descanso proporcionado pela chuva, pois além de carregar o peso da própria vida, ainda trabalham carregando outros pesos que irão, possivelmente, tornar mais leve a vida de outros.

“No bar, de bancos e mesas, o café espuma” convidando as pessoas a esquentarem o corpo e o espírito. O poeta apresenta três esferas diferentes da sociedade diante da chuva: o trabalhador, o estudante e o mendigo. “Trabalhadores e estudantes” se protegem nos bares, consomem e ganham tempo para si, para um momento de introspecção ao contemplar a chuva.

Essa mesma chuva que permite certo alívio às pessoas, e uma pausa na máquina do tempo, molha o mendigo que não tem onde se abrigar e nem pode fazê-lo no bar, como os outros, pois é um ser indesejado na sociedade. Dessa forma, é banhado fisicamente, mas existencialmente continua a ser mendigo, a ser excluído, sobra das demolições humanas e, nem ao menos, tem um café para entreter-se. O antropólogo Levi-Strauss, no livro *Tristes trópicos* (1981) pensa nossa sociedade como executora de uma atitude antropológica justamente porque expulsa os “seres temíveis” do corpo social, isolando e exilando-os dentro da própria cidade, destinando-os a espaços inóspitos.

A chuva, que em muitas culturas, é símbolo de fecundidade, aparentemente não é produtiva para o mendigo. Ela promove reflexão para o sujeito lírico, pausa para os trabalhadores e os estudantes, e garante o banho do mendigo, mas suas unhas sujas denunciam a precariedade de seu ser, a sujidade de seu íntimo, restos da indiferença social. E o frio, sugerido pelo título do poema, que vem com a chuva, é o frio interior, a inércia e a indiferença do homem frente a si mesmo, diante do outro. O sujeito lírico torna-se espectador de si através da observação do outro. “Frio” é a concretização/ edificação da consciência poética por meio de um lirismo cidadão que enxerga um ser que acena timidamente para o mundo, mas o poeta, que caminha como *flâneur*, é quem vê os ascos detalhes aos quais o restante da sociedade, propositalmente, desvia o olhar.

A “sujeira” da unha do mendigo apresenta-se como sobrevivência inclusive dessa poesia alegórica que sobrevive dos restos. Mais uma vez, o poeta se assemelha ao trapeiro:

O trapeiro é resultante do processo de crescimento da cidade, que lança na periferia uma multidão de homens que são obrigados a viver em permanente estado de miséria, sendo obrigados a exercer qualquer atividade laboral para sobreviver. O trapeiro é o homem encarregado de apanhar tudo o que a

grande cidade rejeitou. Tudo o que ela desdenhou. Tudo o que ela quebrou ele cataloga e coleciona. Ele opera a escolha inteligente dos objetos como o homem avaro cuida do tesouro. Desse modo, as imundícies da cidade recuperam seu valor de troca e de uso. (SANTOS NETO, 2007, p. 66)

O que é considerado imundície, sujidade, é ressignificado pelo poeta-alegorista-trapeiro. A sobrevivência do trapeiro em meio às sobras, ao transitório, e a invisibilidade a qual a cidade lhe imputa, empurra-o para uma vida sem direitos, a não ser os do recolhimento, da apanha dos restos.

Agamben reflete que a vida na cidade contemporânea tem como paradigma o campo de concentração, porque os habitantes, como os mendigos, são desprovidos de seu estatuto político, de seus direitos. A cidade assemelha-se a essa espécie de campo de concentração, porque o campo é potencialmente a indiscernibilidade de fato e do direito, da exceção e da regra, bem como da norma e da aplicação desta que incide sobre os sujeitos.

Assim, para Agamben (2007, p. 181) “nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica”, como é o caso das cidades. O campo é o resíduo onde se encontra a vida nua, onde se opera a biopolítica a qual o alegorista denuncia por uma chamada “poética da precariedade”.

Ao relacionar os processos artísticos que são perpassados pelas transformações sociais, Cury define a poética da precariedade através dos textos que

tematizam a precariedade, a pobreza e que, em muitas de suas realizações, literalmente se servem de restos como material, ao mesmo tempo que, conceitualmente, colocam a perturbadora questão ética de conservação e resistência da memória dos excluídos do sistema. (CURY, 2013, p. 36).

Para além da poética da precariedade, o mendigo como alegoria não é só subversão da lógica do sistema capitalista, mas a potência da imagem do homem em suas possibilidades de abjeção. O mendigo, que muitas vezes passa pelo processo de não reconhecimento da sociedade, é o que atrai o olhar do alegorista, justamente movido pelo poder de repulsão que foi construído sobre ele. Ao definir o abjeto, Greiner alerta para o fato de que “o mais grave não é a morte, mas a desumanização” e o exemplifica com “o legado do muçulmano em Auschwitz, dos famintos da Etiópia, das crianças viciadas em *crack* e abandonadas nas ruas de São Paulo” (2010, p. 67).

Gallo observa essa precariedade também no poema “Mendigos”, no qual o próprio título já provoca inquietação. Hal Foster (2005) fala em um dispositivo de super-realidade da

arte que serve como um engodo do olhar, que embalsama o real em suas aparências. Mas a poesia de Mayrant Gallo macula essa aparência e apresenta-se traumática aos olhos acostumados ao filtro de realidade, evidenciando a cidade que escapa intencionalmente ao olhar, forçando o leitor ao encontro com o seu entorno, com os elementos cotidianos tão presentes para eles apenas nas páginas dos jornais em uma espécie de ficção.

Para o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, mendigo é “aquele que pede esmola para viver”, um “pedinte”, um “indigente”. Mayrant Gallo escolhe falar desse ser próprio da cidade, produto de uma sociedade que finge não ver ou prefere fingir sua não-existência. Sobre sua poesia, afirma Luciano Lima:

Não lhes soa como o vozerio desencontrado do mundo super-populoso e poluído de hoje? Não nos remete ao sem-sentido da vida sem reflexão? Ao sem saída do impasse ecológico? Ao labirinto do destino? Mas a poesia de Mayrant não poupa ninguém, nem a própria poesia, nem a linguagem. (LIMA, 2011).

Mayrant Gallo apresenta o homem no limite de seu estatuto de representação. O mendigo é aquele ser à margem, que poderia ter qualquer outro destino, porém, também parte de um sistema, ficou como figurante, ou ainda como um objeto sem valor e sem foco em cena. Em “Mendigos”, o que espanta o sujeito lírico não é a presentificação do mendigo diante do olhar, mas a projeção de possibilidades do homem desde a infância até a velhice.

MENDIGOS

O que me assombra
Nos mendigos
Não é o que eles são
Mas o que foram
E o que não serão.

Foram crianças um dia
Serão velhos um dia
E o dia de hoje, não...

Como casas em ruínas
Também estão em ruínas
Até que se façam chão.

(GALLO, 2000, p. 72)

Os mendigos foram crianças um dia, como qualquer ser humano, porém não terão sonhos concretizados, pois, nem ao certo, têm certeza de um futuro. O seu presente é sempre

negação de si e negação do mundo sobre si: “o dia de hoje [é um] não...”. Mas o sujeito lírico lembra que todos estão sujeitos a serem mendigos, e é isso que o assombra. Mendigo não necessariamente das ruas, mas do travo e do amargor da própria condição humana, como afirmou Lima (2011). A reflexão do sujeito passa pelo fato de ele se colocar também nessa condição – a de estar submetido às possibilidades da cidade contemporânea, à possibilidade da produção do excesso de sentidos ou, simplesmente, sua negação – ser um dia não.

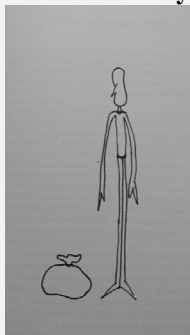
No verso, “E o dia de hoje, não...”; há a negação do próprio ser-mendigo. Como o mendigo não tem bens, conquanto casa, ele é seu próprio abrigo, sua própria habitação e, “Como casas em ruínas/ Também estão em ruínas”, até o derradeiro dia – que não distingue mendigos de poetas – “[todos] se façam chão”. O “chão” apresenta-se mais agradável do que o “não”. A presença do espaço e do ser urbano na poesia é um recurso para ressaltar a existência desse real que se escancara ante a palavra poética, um “mal-estar sem remissão”, conforme afirmou Fonseca (2009, p. 62).

E por não haver remissão, o tom prosaico e o vocabulário aparentemente simples da poesia de Mayrant Gallo figuram como registro narrativo de uma experiência e apresentam a cidade sobre outro olhar, crítico sobre o óbvio que se quer refutar. Alva Martinez Teixeira, ao analisar a produção ficcional de alguns autores brasileiros, põe em evidência o fato de que as obras literárias que refletem a condição urbana contemporânea “deixam manifesto algo mais do que uma perspectiva pessimista e purgativa sobre a realidade, pois aproximam uma nova visão artística do sofrimento e da miséria através da aguda sensibilidade para o terror e o espanto” (TEIXEIRO, 2013, p. 62). Nessa perspectiva, a poesia, igualmente, traz o real como trauma aos olhos, acostumados à delicadeza apolínea do verso. Se não há efetiva afetividade no olhar, há, minimamente o espanto pelo reconhecimento de si.

Em Gallo, o mendigo assemelha-se ao trapeiro e ao alegorista, ser que recolhe restos desprezados pela sociedade do capital. O que a cidade e seus habitantes rejeitam, o mendigo e o alegorista apanham e colecionam, seja para dar-lhes utilidade, seja para não deixar que as histórias morram. O sujeito que pratica as montagens não busca inventariar os farrapos, “e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2006, p. 502).

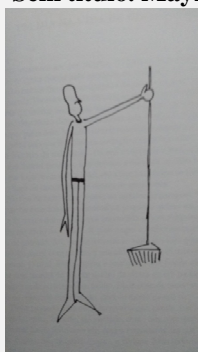
MATERIALIDADE ALEGÓRICA XII

Figura 18- Sem título. Mayrant Gallo.



Fonte: GALLO, 1999, p. 9.

Figura 19- Sem título. Mayrant Gallo.



Fonte: GALLO, 1999, p. 61.

Podemos pensar que em uma das imagens, o sujeito recolhe, em um saco, os restos da sociedade. Na outra, observa o que se parece com uma vassoura, objeto utilizado para a limpeza e a junção dos restos (recolhimento daquilo que foi considerado inútil pela sociedade), mas que pode deixar rastros, conforme descreveu Baudelaire (*apud* Benjamin, 1994, p. 78):

Aqui temos um homem - ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis.

Giorgio Agamben nos conta sobre o livro do Rilke que traz a história do jovem poeta Malte e seu encontro com os vagabundos das ruas de Paris, e a conseqüente vergonha em ter mantido decência e dignidade, quando é, mesmo com colarinho limpo, reconhecido por todos como um deles. Para o filósofo, talvez essa tenha sido a narrativa mais eficaz sobre o “naufrágio da dignidade” antes de Auschwitz. Em determinado momento do relato, o sujeito de Rilke afirma: “Pois compreendi bem que esses são os marginalizados, não apenas os

mendigos; não, na verdade não são mendigos, é preciso estabelecer diferenças. São lixos, cascas de homens que o destino cuspiu fora. Úmidos do cuspe do destino, grudam numa parede, num lampião de rua, num poste de cartaz, escorrem lentamente rua abaixo deixando um rastro escuro e sujo.” (RILKE *apud* AGAMBEN, 2008, p. 68). Agamben reflete que diante dos desgraçados a dignidade é inútil e o Malte é a alegoria da “consciência de ter abandonado qualquer reconhecível figura do humano e a tentativa de encontrar, a qualquer preço, uma saída dessa condição” (AGAMBEN, 2008, p. 69).

Assim, a vergonha sentida pelo poeta diante do que ele foi um dia é uma espécie de leitura profética da “grande e inaudita vergonha dos sobreviventes diante dos submersos.” (AGAMBEN, 2008, p. 70). Nestes termos, é difícil pensar em limites do humano, porque os limites são criados e impostos pelos próprios homens, o que perpassa uma questão ética. Referindo-se ao muçulmano³⁹, Agamben afirma que nenhuma ética pode desconsiderar uma parte do humano, por mais difícil que seja a sua contemplação, tarefa a qual Mayrant Gallo não se furta a fazer, através de uma sensibilidade crítica, como podemos conferir no poema “Dia sim e sempre”

DIA SIM E SEMPRE

De manhã cedo,
Quando desço à estação da Lapa,
Os indigentes ainda dormem
Sob as marquises, nas calçadas,
As asas fechadas, recolhidas às casas.
Só adiante se levantarão ou serão postos para fora
Sob a chuva ou contra o sol de chapa.
Só adiante, com as pulgas longas dos guardas.

Apesar de tudo não tenho pena deles,
Não tenho pena,
Não.
Lamento sim o país que os faz, cria e alimenta.
Lamento sim essa sentença,
Essa simplificação.

³⁹ Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben define o que seria o muçulmano: “Uma vez dentro do campo, ou por causa da sua intrínseca incapacidade, ou por azar, ou por um banal acidente qualquer, eles foram esmagados antes de conseguir adaptar-se; ficaram para trás, nem começaram a aprender o alemão e a perceber alguma coisa no emaranhado infernal de leis e proibições, a não ser quando seu corpo já desmoronava e nada mais poderia salvá-los da seleção ou da morte por esgotamento. A sua vida é curta, mas o seu número é imenso; são eles, os “muçulmanos”, os submersos, são eles a força do campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não homens que marcharam e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar “morte” à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la.” (AGAMBEN, 2008, p.51-52) .

(GALLO, 2000, p. 68)

Em “Dia sim e sempre”, poema integrante do livro homônimo, publicado em 2000, Gallo quebra a aparência ilusionista ao olhar para além da superfície ao mesmo tempo em que retrata a blindagem que a sociedade desenvolve para garantir sua sobrevivência, alheia a tudo que é abjeto, ameaçador de uma realidade que se quer bloqueada.

O poema começa com dois índices de referencialidade: um temporal e outro espacial. É de manhã, quando o sujeito lírico se dirige à estação da Lapa, maior terminal rodoviário urbano de Salvador, local por onde trafegam inúmeras pessoas por dia, e percebe outra presença física que não a sua: os indigentes, seres torpes, retrato do que não se deve ser socialmente. O primeiro aspecto a ser alegorizado no poema é a percepção de que as casas dos mendigos são seus próprios corpos, de “asas fechadas”, “recolhidas”. Casas-corpos das quais serão despejados de si mesmo a fim de “limpar” a realidade alheia (levantarão ou serão postos para fora de si).

O segundo e mais impactante descobrimento apresenta-se na segunda estrofe, quando o sentimento do sujeito lírico, reiterado na repetição do “não”, inverte o papel do olhar. O que a princípio configura-se como pena, na descrição dos indigentes, culmina com a aparente frieza do sujeito ao julgar os indigentes como parte de um corpo maior, o social, do qual o sujeito lírico também faz parte, uma realidade à qual o ele compartilha para que o leitor apresente seu ponto de vista ou se omita.

Os mendigos que figuram alegoricamente na poesia de Mayrant Gallo reforçam um tom retórico das perguntas empreendidas anteriormente no início do capítulo, as quais retomamos: as imagens da alegoria não seriam também a capacidade do sujeito de observar as formas de ocorrência do biopoder? E isto não seria uma forma crítica do funcionamento dessa biopolítica que leva ao extremo pensar no humano?

3 PASSAGENS DO TEMPO, IMAGENS DO FIM: ALEGORIAS DO CORPO E DA MORTE

*Costuma-se chamar tempo ao correr dos dias.
Mas tempo é palavra imprecisa.
Chamemos a tudo vida — o antes, o depois e o agora.
E fiquemos à espera, no entrepalavras,
Do que nos reserva a sintaxe da História.
(GALLO, 2011).*

Ao afirmar que “tempo é palavra imprecisa” na epígrafe acima, o sujeito de Gallo desloca nosso olhar para uma espécie de entre-lugar que abarca várias temporalidades — “o antes, o depois e o agora” —, o “entrepalavras” ao qual ele prefere denominar vida, provavelmente por não poder nada esperar a não ser a própria espera. Refletindo sobre o tempo, o sujeito lírico não mais se esforça por construir redes de sentidos relacionadas à sua história, aguarda, apenas, “o correr dos dias”.

Assim, podemos visualizar nesses versos de Gallo um sujeito à espera do fluxo dos acontecimentos, dos fatos que o encaminhem ou não a algum lugar. Há, nesses versos, como em todo o poema do qual eles fazem parte — “Bastou que o telefone tocasse” — uma meditação sobre a finitude, quando poeta passa “meses sendo qualquer coisa/ Entre a certeza e a vida, que são coisas/ Que evitam a poesia e não exigem rima.” (GALLO, 2011). A lufada de consciência que atinge o sujeito lírico diante da passagem do tempo faz emergir de um estado de sono para um despertar doloroso e consciente da efemeridade, estratégia típica da construção alegórica.

Conforme vimos, a alegoria pressupõe uma escrita visual, cujas imagens, ressaltam “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade” (BENJAMIN, 2013, p. 246). Nos estudos que dedica à alegoria, Walter Benjamin resalta essa figura de pensamento também como estratégia de enunciação, estratégia essa que se desenvolve através das imagens que nos põem em contato com questões significativas, quase sempre desprezadas pela História. O uso, então, dessa imagem de pensamento permite ao sujeito de Gallo, ao conjecturar sobre as intempéries de sua vida, inúmeras possibilidades de leituras de outras vidas, “Que só agora a física explica”, diante do fim, “E a poesia sempre susteve”, como veremos mais à frente.

Uma vez que a figura alegórica está no cerne da luta entre a necessidade de preservar-se (“suster”) na temporalidade e ao mesmo tempo possuir significações transitórias, porque é constituída de ruínas, do lamento ou ressignificação diante dos escombros — “O futuro é, o

passado será e o presente foi./ Tudo já aconteceu e ainda acontece e acontecerá” —, empreendemos questionar, neste capítulo, como o tempo é representado nos poemas de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares. Na alegoria, o tempo é expresso através dos escombros, desarticulando o movimento de uma história linear. A efemeridade exposta através da alegoria evidencia a contradição em se observar a potencialidade que reside nos restos. Por isso, o tempo da alegoria é o tempo da cesura, da descontinuidade, o que se aproxima da intempestividade característica da poesia contemporânea, como pudemos ver. Por esse motivo Benjamin liga a alegoria à melancolia e à ruína, a partir das reflexões sobre o tempo e suas representações:

Não é que o passado lançou a sua luz sobre o presente, ou o presente a sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo que foi unido fulminantemente com o agora em uma *constelação*. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Porque, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação entre aquilo que foi e o agora é dialética: não é um curso, mas uma imagem descontínua, a saltos. — Apenas as imagens dialéticas são autênticas imagens (isto é, não arcaicas); e o lugar nas quais elas se encontram é a linguagem (BENJAMIN, 2007, p. 517; grifo nosso).

A imagem da constelação, frequente em Benjamin, pressupõe justamente esse conjunto heterogêneo, ou melhor, essa multiplicidade de perspectivas que brilham, como as estrelas, iluminando um só ponto, mesmo que de forma descontínua, formando um mosaico. Por isso as imagens, para Benjamin são dialéticas, porque pressupõem uma instantaneidade do conhecimento do que se foi e do que é, através da atenção aos detalhes. E esses detalhes concentram-se na “composição visual” que a linguagem possibilita.

A alegoria reúne, a um só tempo, o passado e o presente, numa relação em que a destituição do fragmento de um todo totalizante desconfigura-o e, por consequência, cria uma nova história, de deslocamentos, de descontinuidades que são operadas através da linguagem. A linguagem verte em imagens essa extração das ruínas de seus contextos, de um *continuum* histórico, e lhe confere outra visibilidade, “a saltos”, em que os tempos se confundem, como no já citado verso de Mayrant Gallo “O futuro é, o passado será e o presente foi”. Ou seja, no presente, deve-se reconhecer as possibilidades do passado, ao passo que o passado só tem sentido e só ocorre no presente, no agora.

BASTOU QUE O TELEFONE TOCASSE

Passei meses sem ser mais poeta.

Passei meses sendo qualquer coisa
 Entre a certeza e a vida, que são coisas
 Que evitam a poesia e não exigem rima.

Mas bastou que o telefone tocasse,
 Que a voz do outro lado dissesse
 “Se prepare, você precisa ser forte”,
 Para que eu soubesse o que sempre soube:
 Que o que acontece já aconteceu.

De fato, minha mãe já havia morrido,
 E eu já fora seu filho, em todo o sempre
 Que só agora a física explica
 E a poesia sempre susteve.

O futuro é, o passado será e o presente foi.
 Tudo já aconteceu e ainda acontece e acontecerá.

Minha mãe, portanto, está nascendo, neste momento,
 E também está sonhando, seu rosto lindo e adolescente,
 Com seu amado, de quem nascerei em breve.

E é inevitável que eu pense, como Wislawa Szymborska,
 Que, tão logo começa a ser pronunciada,
 A palavra futuro torna-se passado.

Tão logo se morre, começa-se a nascer, por analogia.

E, assim, em algum lugar minha mãe está à minha espera.
 E, assim, em algum momento eu saio de suas entranhas.
 Noutro, meu pai me faz,
 E seus olhos e os dela são os mais felizes.
 Noutro — ainda mais puro —, ela me acaricia,
 Me põe para dormir,
 Me faz tomar o remédio, o banho, e comer e rir
 E pronunciar as primeiras sílabas.

Noutro ainda, e não mais importante,
 Ela me ensina a ler, a escrever,
 A combinar as palavras.
 Estas, com sua falta, sua imensa presença — incorpórea.

Muitas pessoas confundem humor e sarcasmo com ironia.
 Ironia é isto:
 Em setembro, levei minha mãe ao aeroporto,
 Para passar um mês em São Paulo com meu irmão.
 Em novembro, fui buscá-la, no mesmo aeroporto,
 E ela estava dentro de um caixão.
 Mas nem mesmo isto é novo nem será,
 Pois já aconteceu, está acontecendo e acontecerá.

Tatibitateio minhas primeiras sílabas num futuro passado,
 E meu pai e minha mãe riem.
 Acabaram de se conhecer, de se amar,
 E já me viram nascer

E já se separaram
 E já de volta de novo, olhos nos olhos,
 Lábios que se tocam.

Costuma-se chamar tempo ao correr dos dias.
 Mas tempo é palavra imprecisa.
 Chamemos a tudo vida — o antes, o depois e o agora.
 E fiquemos à espera, no entrepalavras,
 Do que nos reserva a sintaxe da História.

(GALLO, 2011)

Reconhecer o passado no momento presente é uma ideia que remonta à tese de número 05, na qual Benjamin reflete que a imagem autêntica do passado sempre escapa, “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1987, p. 224). E o instante da cognoscibilidade aparece nos versos “Para que eu soubesse o que sempre soube:/ Que o que acontece já aconteceu.”. A rememoração do sujeito acerca dos fatos os quais ele mesmo não vivenciou, a exemplo da juventude materna, é o reconhecimento dos significados os quais o sujeito teme o esvanecimento, por isso evoca as imagens.

O poema, mais narrativo, apresenta uma temporalidade que se funde diante da notícia que o sujeito recebe. Há a nítida formação de quadros imagéticos, como na constelação proposta por Benjamin. Ademais, as palavras, dialéticas, “com sua falta, sua imensa presença incorpórea” auxiliam na configuração dessa constelação na qual o tempo que não mais pode se redimir, a não ser pelos lampejos – uma vez que o tempo não é progressão linear, geométrica, “natural”, mas impreciso, à espera dos olhares daqueles que farão a leitura, no “entrepalavras”, do que o sujeito propõe chamar vida.

E é dentro dessa visão em que se extrai do *continuum* cronológico uma constelação de imagens que optamos por pensar em duas linhas de força sobre o tempo as quais as alegorias operam nas poesias de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares – o corpo e a morte. Para tanto, partiremos, prioritariamente, das discussões empreendidas por Gonçalo M. Tavares, no seu *Atlas do corpo e da imaginação* (2013), além, obviamente, das reflexões sobre a alegoria feitas por Walter Benjamin.

É preciso lembrar que as alegorias são “imagens dialéticas”, nas quais passado e presente projetam “o encontro do Outrora e do Agora”, suspendendo a continuidade temporal e constituindo uma paralisação através da linguagem – “o espaço desta imobilização é a

linguagem – o *médium das imagens dialéticas*.”⁴⁰ (MURICY, 2009, p. 234-7). Ainda, o envelhecimento e a perecibilidade das coisas, inerentes à cadeia de produção moderna, cujo ciclo é curto, quiçá com fim programado, reverberam na contemporaneidade e reforçam a função alegórica de resgatar as coisas da força imensurável da natureza e salvá-las para a eternidade. O progresso trouxe, segundo Benjamin, a ideia de uma imagem de tempo linear, regida pela produção, pelo consumo, pelo posterior descarte, e pelo lucro.

Para a alegoria, interessa-nos o tempo como rompimento da temporalidade, o descontínuo, a imagem dialética através da qual o passado inacabado, sem paradigmas da progressão temporal contínua, deve ser colhido do instante para se apresentar num tempo em construção, ou, como prefere Benjamin, num tempo em revolução. A possível totalidade do tempo só pode ser expressa, em sua multiplicidade de imagens, através do pormenor, do fragmento, de uma imagem de tempo.

Gonçalo M. Tavares (2013) reflete sobre essas questões ao mencionar que em uma sociedade em que se busca a durabilidade das coisas, projetando-se aí uma procura pela durabilidade máxima (a imortalidade), deve-se “concentrar a existência num passeio: *existir é como passear ao acaso* que se vai transformando num tempo – os anos de vida – e nesse passeio o indivíduo aproxima-se do que lhe agrada e afasta-se do que lhe desagradada. Eis, mais ou menos, o que é estar vivo. Quando se consegue.” (TAVARES, 2013, p. 125). Os movimentos empreendidos nesse passeio refletem no corpo, que não pode ser separado de sua história.

Esse passeio que se transforma até o destino final pode ser visto em Mayrant Gallo através da lamentação do passado, dos lampejos da memória, e da constatação da efemeridade, ideias expressas através de pensamentos cíclicos, como podemos observar num certo passeio “Noturno”:

⁴⁰ Alguns estudiosos da obra de Walter Benjamin diferenciam “imagens alegóricas” de “imagens dialéticas”, a exemplo de Anderson Borges (2012), o qual apesar de entender que essas “noções” nada convencionais de Benjamin dialogam, percebe algumas diferenças entre elas (o que não é nosso objeto de estudo aqui). Assim, para Borges, “de um lado, a alegoria constitui a destruição do orgânico e do vivente, bem como através de um arbitrário deslocamento das coisas efetiva a construção de uma determinada imagem, as imagens dialéticas, por sua vez, surgem do confronto de dois objetos ou de duas imagens, incitando, assim, o exercício do pensamento a partir da tensão entre duas imagens. A primeira é subjetiva e de natureza melancólica, ao passo que a última é objetiva e está ‘carregada de um poder histórico-messiânico capaz de estilhaçar a fantasmagoria da modernidade capitalista’.” (BORGES, 2012, p. 152). Aqui, ficamos com a definição adotada por Kátia Muricy, para a qual “as alegorias de Benjamin são *imagens dialéticas*, onde passado e presente fulguram simultaneamente em um conhecimento instantâneo de ambos.” (MURICY, 2009, p. 234; grifos do original)

NOTURNO

A jovem mãe embala o neném
E o empurra para além, no sono.

Passo admirado...
E de súbito nostálgico

De quando também era embalado,
De quando também tinha sono.

(GALLO, 2005, p. 13)

O passeio pode refletir o período da noite que, em muitas representações significa o sono ou a morte, ou marcar o fato do sujeito estar taciturno, ou ainda a própria condição de estar no período noturno da existência (enquanto o neném está na aurora), bem como pode se referir ao fato de ser uma composição de caráter melancólico. O ciclo do tempo está aí marcado pela contraposição da vida adulta e da infância, bem como do sono infantil antagonizando a insônia da maturidade, não como pontos de uma mesma reta, mas como momentos que se podem extrair desse quadro imagético.

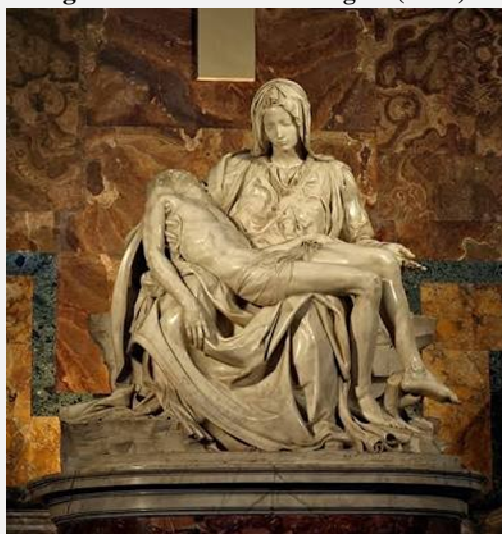
O sujeito contempla um instante que apresenta um indício de ruína, ao menos o ruir do tempo e do corpo, uma vez que este já não mais encontra um repouso ou alento junto ao colo materno que o permita dormir, a não ser o sono irreversível. Em passagem de *Haxixe*, Benjamin, ao pensar nos surrealistas, observa: “era como se a vida houvesse sido posta em conserva num pote fechado. O sono era o líquido que a conservava e que agora se despejava na pia, repleto de todos os seus odores.” (BENJAMIN *apud* BRETAS, 2008, p. 18). Dentro dessa perspectiva de leitura, o acordar é retirar o líquido conservante e liquefazer os sonhos, putrefazer os dias.

Essa perda da conservação se dá em uma espécie de entrada em estado de vigília do sujeito lírico, que “passa” com admiração diante de uma cena tão comum, mas cuja observação traz a consciência e a leitura crítica (“e de súbito nostálgico”), como se esse encontro fosse o despertar em relação a si mesmo e em relação ao tempo que age sobre si, o que provoca desolação. Esse sujeito que diante do encontro lampeja na memória toda sua vida até aquele momento. A desolação intensifica porque o sujeito passa a ressignificar os momentos anteriores. Tavares aponta como uma das variantes da felicidade a nostalgia, que “poderá exprimir-se desta forma: *eu já fui mais feliz na minha cabeça*; ou: a minha cabeça concebe possibilidades de alegria mais amplas do que aquelas que objectivamente o mundo me dá neste momento. *Nostalgia das possibilidades*, nostalgia de uma imagem.” (TAVARES,

2013, p. 393; grifos do original). E a alegoria, no poema “Noturno”, também aparece como a “nostalgia das possibilidades”. A palavra nostalgia é composta pelo grego “Nostos”, que significa “volta para casa”, e “algos”, que significa “dor”. “Noturno” é a imagem dessa volta dolorosa.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA XIII

Figura 20- Pietà. Michelângelo (1499).



Fonte: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=289>

A leitura de “Noturno” pode dialogar com a escultura Pietà, de Michelângelo. Para além do corpo de Jesus acolhido silenciosamente no colo materno de Maria, Pietà pode ser o apogeu da physis, o cadáver. A alegoria, nesse caso, apresenta o esvaziamento do que há de humano, uma vez que prescinde da morte, mas permite, ao mesmo tempo, o preenchimento do despojo com várias possibilidades do humano.

Essa nostálgica percepção também se apresenta no poema “Os anos”, outro poema em que Mayrant Gallo capta uma imagem de tempo:

Os anos

Só sempre, recortado,
Vi muitas vezes
A noite escoar-se.

Ignorava as horas
E o tempo a roê-las.

Nas estrelas, os passos,
Sem firmá-los.
Nunca fui longe.

Ainda estou aqui
E ainda aqui sonho-me.

(GALLO, 2005, p. 43)

O sujeito reflete sobre seu recorte/fragmento a partir da fluidez do tempo noite que escoo, expressa na contraposição dos verbos no passado nas três primeiras estrofes, e dos verbos no presente na última estrofe. A atenção que primeiramente o sujeito não dá às horas, tão sólidas que podem ser roídas pelo tempo, vem à medida dos anos, quando mesmo assim o sujeito continua em sonho, não tão consciente de sua fluidez. Como afirma Benjamin, em *Passagens*, “Nós nos tornamos muito pobres em experiências de limiares. O ‘adormecer’ é talvez a única que nos restou.” (BENJAMIN *apud* BRETAS, 2008, p. 27). Quando o sujeito ainda está a sonhar-se, ele transita em sua própria construção. Os estudos sobre os sonhos em Benjamin aproximam as imagens que surgem da dialética sonho-vigília ao cerne alegórico, visto que em nenhuma das duas categorias há totalidade, tampouco tempo contínuo, o que, inclusive, apresenta a possibilidade de múltiplas significações, a depender do intérprete do sonho ou do alegorista (BRETAS, 2008). De forma semelhante, o tempo é marcado em “Ciclo”. Tal qual Benjamin afirma ser a temporalidade inerente ao alegórico, a faca é alegoria do tempo, que remete à repartição cronológica.

Ciclo

O tempo nos mata,
Tal faca que nos corta.
Já nem tenho nome,
Já nem tenho alma...

E não posso voltar atrás,
Não posso tornar a nada:
Mais cedo serei pó,
Mais tarde, água.

(GALLO, 2005, p. 90)

Aqui, o sujeito não é mais unidade, mas um mosaico cuja identidade é composta de partículas ou restos que se espalham pelo ar ou se tornam líquidas, permitindo o escoamento de sua interioridade, pelo ralo, como em “Os anos”. Os dois primeiros versos do poema trazem um símile lapidar que se inicia com a primeira pessoa do plural. Tal verificação é convertida para a primeira pessoa do singular nos demais versos, num recorte de uma única temporalidade. Se em “Os anos”, a percepção do tempo é mitigada pelo sonho, em “Ciclo”, o

sujeito, desperto, põe à disposição uma imagem de um tempo ativo, que sujeita o indivíduo às intempéries dos instantes aos quais ele não pode controlar a perda de sua materialidade, daí tornar-se um sujeito permeável, sem nome, nem alma. Essa série de acontecimentos do “Ciclo” deve ser observada como uma temporalidade finita, mas incompleta, porque “ao contrário do tempo individual da tragédia, do tempo vazio dos relógios e do tempo pleno da teologia, Benjamin mostra que o tempo do *Trauerspiel* é o da repetição.” (BRETAS, 2008, p. 47), o que coaduna com o título do poema. O sujeito está voltado para o passado, e não mais pode voltar atrás, a não ser pela recolha dos escombros.

O processo de vislumbre da imagem de tempo em “Ciclo” pode ser lido também pela ideia da imaginação como aquilo que corta, que inquieta, devido às constatações da finitude. A imaginação é tarefa nata do alegorista que precisa projetar os processos anteriores daquilo que recortou, do fragmento. Nesse sentido, Tavares (2013) nos diz que:

a imaginação resgata a faca que corta e separa as coisas do mundo; resgata-a num primeiro impulso e assume-se depois como *o talhante inaugural*, o *portador do primeiro golpe*, aquele que vai decidir onde se separam duas coisas do mundo, aquele que, por via da lâmina individual, traçará um *percurso na carne do mundo*, um *percurso de corte*, um *percurso de separação*, único, individual. (TAVARES, 2013, p. 394; grifos do original).

O talho inaugural, fragmentador, também se apresenta como crença do sujeito acerca do tempo, no poema “Doutrina”.

Doutrina

Creio no tempo,
Pois sinto-o.

E até vejo-o:

No limo,
Num grito,
Num seio.

Creio-o máquina
De um deus...

Creio-o marcas
De sucessivos céus.

(GALLO, 2005, p. 51)

Para o sujeito, o tempo é um princípio no qual ele acredita pela sensação (provavelmente pelo que vê da projeção do tempo no seu corpo), bem como pelas imagens recolhidas nos fragmentos que formam esse “todo” chamado tempo, como a do limo, que aparece de forma determinada, ou o grito e o seio, que se apresentam de forma indeterminada.

A imagem de tempo enquanto máquina operada por um deus permite pensar, dentro da lógica da produção e do capital, que o tempo é o meio através do qual se fabricam os escombros e os cadáveres. A possível ordenação desse tempo (“sucessivos céus”) ou sua ideia de continuidade demonstra a defasagem do sujeito em relação às marcas que o tempo imprime e o reconhecimento da incapacidade do sujeito de lidar com essas sucessões.

As duas últimas estrofes podem ser lidas também através do mito de Chronos. Chronos, o mais novo dos seis primeiros titãs, filho de Urano e Gaia, após tornar seu pai infecundo, castrando-o, passou a governar. Entretanto, com receio de que a profecia de seu pai, de que um dos filhos de Chronos o destronaria, passa a devorar seus filhos assim que eles nasciam. Sua esposa e irmã Réia, no entanto, o engana e foge para Creta, a fim de trazer Zeus ao mundo. No lugar de Zeus, dá à Chronos uma pedra para comer, e esconde a criança em uma rocha, sob o cuidado das ninfas. Quando Zeus se torna adulto, faz o pai expelir seus irmãos, acorrenta-o e o corta em inúmeros pedaços, destinando-o ao tártaro e adquirindo para si e seus irmãos a imortalidade, uma vez que eles derrotaram o tempo, dando início à geração dos deuses subsequente. Chronos possui as características aniquiladoras do tempo, aquelas que demonstram apenas as forças destrutivas, por isso não consegue lidar com a ideia de sucessão. E é talvez nessa doutrina que o sujeito lírico de Gallo acredite, não em um tempo com caráter soteriológico, mas como ausência de amparo metafísico diante da efemeridade, o que só pode ser resgatado pelo vislumbre dos restos.

3.1 O TREM

Dentre as imagens alegóricas relativas ao tempo, uma que se mostra relevante na poesia de Mayrant Gallo é a do trem. No livro *Três infâncias* (2011), essa recorrência da imagem do trem figura nas novelas “O ritual no jardim (manchas)” e “Dias de garoto”. No primeiro capítulo desta tese discutimos o fato de um livro de novelas aparecer como *corpus* de um trabalho sobre poesia. Enquanto “O ritual no jardim” é composto de capítulos altamente poéticos, alguns mesmo em forma de poema, “Dias de garoto” é escrito totalmente em versos.

Poderíamos falar em rituais no jardim, no plural, uma vez que os acontecimentos da família de Bebel são pequenos rituais, que podem ser lidos em capítulos que parecem ser independentes. Rituais observados pelos olhos das crianças. Entre as pequenas descobertas estão as constatações infantis, do observar a mulher que se desespera ao perceber a chuva e sua roupa secando no varal, à notícia da morte do irmão e à imaginação de que as borboletas da coleção de seu avô ganham vida e voam. Perpassando esses pequenos rituais, o trem, cuja ferrovia fica ao fundo da casa, é convocado com imagem que monta inúmeros quadros na história dessa família.

Em “O ritual no jardim”, no capítulo 15, “O trenzinho”, o diminutivo antecipa que o trem pode ser o início da curta vida de Dudu. A locomotiva é o avô que “dorme, resfolegando, resfolegando, como um trem a vapor, o jornal de ontem aberto sobre os joelhos. Dudu alinha mais três cadeiras e dá a partida ao trenzinho. Vovô é a máquina [...]. E o comboio dispara sonho adentro” (GALLO, 2011, p. 78). Aqui, o trem parte da estação da infância rumo à constelação dos sonhos do pequeno Dudu.

No trigésimo primeiro capítulo, “Vovô”, não é exatamente o trem, mas sua ausência que aparece no choro do vovô no dia de seu aniversário, um choro “em silêncio de gare”. A estação (“gare”), antes ponto de partida, aqui é ponto de reflexão do homem que “chorava pelas crianças, que também envelheciam” (GALLO, 2011, p. 83), que partiam da estação sem volta.

Mais adiante, no capítulo 34, “Embaló”, o ritmo do trem marca o alvorecer do dia (“Passa o trem das cinco, o das seis-e-trinta-e-seis”) e o acelerar da vida. A sonoridade presente nesse último horário também estabelece a cadência da vida dos personagens. Em “Domingo e rádio”, capítulo 36, os sons da canção no aparelho de rádio, das brigas na vizinhança e das brincadeiras das crianças saúdam “a passagem do trem”, enquanto a vida transpõe, num contexto de guerra, em pleno domingo.

“Corte”, capítulo 52, coincide com o período da explosão da bomba atômica (“Rebenta longe o cogumelo oriental”), e a imagem do trem aparece de forma sombria (“trens lotados rompem a bruma noturna”), como se a espessura do nevoeiro fosse resistente para a travessia (física ou não) de todos os personagens (GALLO, 2011, p. 89).

Transpassada a bruma, o verão traz o “primeiro trem Rio - São Paulo da noite...”, contemplado do muro de casa, no capítulo 57, “O trem”. Mas quando Dudu some no “O armário”, capítulo 77, o trem também não aparece, não apresenta vestígios de seu tráfego, apenas “nos fundos, os trilhos da ferrovia reverberam inteiriços e sem manchas” e sem indícios do menino, achado no final do dia, dentro do armário (GALLO, 2011, p. 99). O trem

costura toda a história de “O ritual no jardim”. Os trilhos, sempre os mesmos, no mesmo local, e suas locomotivas ajudam a montar o painel alegórico da história.

Na novela seguinte, “Dias de garoto”, mais uma vez o trem aparece como alegoria. O garoto, quando criança, “olhava os trens ao longe,/ Olhava também a chuva” (GALLO, 2011, p. 107). Ao final de uma vida de desejos não realizados, frustrações e descobertas, ainda ao longe, os trens continuam seus caminhos, como se nada mudasse para eles (“O sol pálido lá fora./ A chuva./ A gente que passava, os trens ao longe.”), mas para o garoto os trilhos já não são os mesmos, apesar dele ainda querer “que tudo fosse diferente” (GALLO, 2011, p. 110).

No livro *Nem mesmo os passarinhos tristes* (2010), “A gare perdida” é, mais uma vez, aporte para a imagem do trem na poesia de Mayrant Gallo. O sujeito que observa o trem passar e não emitir barulhos hesita em saber sobre o quê ou quem está morto ou vivo, incluindo aí a si mesmo. Provavelmente por isso a estação é perdida, não há anúncios de partidas, tampouco de chegadas de viajantes ou de vidas.

A gare perdida

Viu o trem vindo.
Passou direto,
Sem ruído.

Qual o morto?
Qual o vivo?

(GALLO, 2010, p. 145)

É preciso lembrar que quando o trem se move, o sujeito está inerte e, ao mesmo tempo, movendo-se. O corpo em movimento é poesia em consonância com aquilo a que não se pode nomear. Gonçalo M. Tavares (2013) nos fala em uma possibilidade da “fusão corpo-máquina, por via do movimento: como se o comboio⁴¹, devido à velocidade, deixasse de estar afastado do corpo”. Nesse caso, o corpo também se move pelo menos em relação ao tempo. Tavares continua seu pensamento acerca dessa fusão corpo-máquina, citando a história do personagem Godziemba, em *O demônio do movimento*, de Stefan Grabinski: “Mas para todo este excesso havia a contrapartida infalível: as paragens. Toda a sua coragem e energia desapareciam no momento em que o comboio parava. Esta personagem alimentava-se de movimento, ficava forte com o movimento.” (TAVARES, 2013, p. 264-5).

⁴¹ É válido informar que comboio é o “Conjunto de vagões ou carruagens engatadas umas nas outras e puxadas por uma locomotiva. Equivalente no português do Brasil: trem”. “comboio”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.

Se o trem passa, silencioso, nessa gare que pode ser a imagem da vida, sua sonoridade trágica rememora o sujeito de “Volta”. O trem aparece novamente como elemento que anuncia o fim da vida, através do corpo do pai esmagado nos trilhos, do barulho cotidiano do trem que celebra o trauma por repetição.

VOLTA

Sempre me lembro do trem.

O trem somente, indovindo,
E eu seguindo a ouvi-lo...

Desde ali, meio mundo tenho visto.
Já li meio mundo visto...

A dor em meu pai,
Esmagado nos trilhos.

(GALLO, 2005, p. 53)

Extremamente sonoro, como o apito do trem expresso pelo som da vogal / i / espelhada por todo o texto, o poema ironicamente brinca com a junção das palavras “indo” e “vindo”, não só para descrever ou sonorizar o movimento, mas para inventar um mundo no qual a linguagem, através do som, se torna, assim como o tempo, impiedosa. Impiedosa por lembrar ao sujeito o corpo do pai esmagado nos trilhos. As palavras justapostas (“indovindo”) podem ser lidas como o comboio (o trem e seus vagões). Aqui, a memória do pai é a representação da passagem incontrolável do tempo e ao mesmo tempo do seu retorno, que se perpetua no ouvido do sujeito lírico e evoca a memória da dor, de um corpo destruído que não mais volta, mas volta pelo advento do trauma. O apito do trem, que vai embora junto com a sonoridade do poema, nos últimos versos, traz à tona a imagem de choque.

Para o sujeito de “Volta”, o trem é, de forma concomitante, tempo e morte (se é que podemos nos permitir a essa redundância). O desejo de redimir o corpo do pai também é esmagado pelo retorno do trem, pelo apito que anuncia modernidade e também tragédia. Modernidade que atropela e esmaga os homens.

Seguindo o trilho da imagem de tempo em Mayrant Gallo, o trem aparece novamente em “Soneto precoce”.

Soneto precoce

mãe

pai
bolo
bola

céu
sol
boi
trem

vai
vem
vai

vem
vai
vem

(GALLO, 2005, p. 62)

Nesse poema, Gallo brinca com a forma fixa do soneto, e com apenas uma palavra por verso, monossílabas ou dissílabas, construindo um ciclo que começa na infância, com os vínculos familiares, as brincadeiras e sabores, passa pelos elementos da natureza inalcançáveis (céu e sol), os naturais que estão ao seu alcance (boi) e, enfim, pelo constructo da civilização (o trem) que dita o ritmo do poema (vai/ vem/ vai// vem/ vai/ vem), como o seguir da vida. O desaparecimento dos trens é tópica do poema “Fantasmas”.

Fantasmas

Não há mais trens, ao menos para mim.
Não há. Não adianta procurar.
As linhas estão vazias.
As noites correm sem eles.
Adelice fala de um trem que ela jamais avistou.
Eu, de um que vi e que passou...
É o que pode haver de pior: desaparecer.
Primeiro os trens, depois eu, você.

(GALLO, 2005, p. 98)

A ausência dos trens faz com que o sujeito invoque a presença deles na noite e na imaginação de Adelice. Adelice Souza, escritora baiana, leu os versos de Mayrant e interpretou como se fosse referência ao seu nome. Sobre os trens a autora escreveu em seu blog:

dodes'ka-den

Uma vez visitei um cemitério de trens. E é de uma tristeza apavorante. Trilhos e trilhos de história inutilizada. Sinto falta dos trens na minha vida. Dos sons, da estação primeira que eu conheci e que já era, naquela época, uma ruína. Um amigo escritor, Mayrant Gallo, no seu livro *Dizer adeus*, cita o meu nome num poema sobre trens. Um poema que encerra o livro e eu entro no vagão. E ainda há o trenzinho caipira do Villa Lobos. *E o trem de ferro que quando vem de Pernambuco vai fazendo fuco fuco até chegar no Ceará*. E o trem do Manoel Bandeira com o seu *café-com-pão, café-com-pão*. Tudo ali também é música. Ai, *que vontade de cantar*. E o *Trem a las nubes*, que negou o seu passeio para mim. E os inúmeros trens fantasmas que me arrepiaram mais do que os atores que fizeram o pai do Hamlet. E o trem do Zé Olímpio, guardado numa caixa, para quando o seu neto nascer (porque menina catarina gosta mesmo é de boneca e lagartixa...). Ai, os caminhos dos trens... Um trem é uma ciranda. (SOUZA, 2007; *grifos do original*).

O título da postagem de Adelize Souza, *Dodeskaden*, parece referir-se a um filme japonês de 1970, dirigido por Akira Kurosawa, cujo título no Brasil ficou conhecido como *Dodeskaden - O caminho da vida*. Neste longa metragem, um dos personagens finge ser o maquinista de um trem imaginário, cujo som sobre os trilhos é o “Dodes’ka-Den”, e sua trajetória é pautada justamente pela força do imaginário.

Trens aparecem como vestígios, sejam da imaginação ou da memória, daí talvez a denominação do poema “Fantasmas”. Agora os trens são espectros, como na imaginação do personagem do filme, ou na de Adelize, ou ainda na imagem que o sujeito lírico deteve. Agora, diante dos trilhos e das trilhas que também são rastros dos trens, o passado faz sentido para o sujeito: o tempo dos trens findou, assim como o do sujeito também está a passar. O espectro da existência dos trens é a constatação de que há/haverá uma ida sem volta, seja do trem, do sujeito lírico, de Adelize, ou do leitor. Mesmo afastados do trem, ainda prevalece algum tipo de ligação, em especial a ressignificação do que sobra deles, como nos ensina Tavares, em *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)* (2010):

As coisas aproximam-se. E mesmo: as coisas afastam-se. Porque o afastar é ainda um movimento de ligação, movimento que prova a existência de ligações com o outro; se me afasto é porque existe algo de que me afasto. Estou vivo porque me ligo e estou vivo porque me afasto.
(TAVARES, 2010c, p. 32; *grifos do original*).

Por manter uma ligação, mesmo diante do desaparecimento dos trens, possivelmente anterior a essa constatação, o trem aparece como uma extensão do sujeito em construção no poema “O trem”. O comboio avistado na infância é projeção do sujeito. A “carga humana” (“O bonde passa cheio de pernas”, para lembrar Drummond) transfigura-se, sem que o sujeito

perceba, nele mesmo. A metonímia “Eu estava no trem” dá lugar à metáfora “Eu era o trem”. Mais uma vez a sonoridade é marca de rememoração. Em “Volta”, o apito do trem faz o sujeito rememorar a morte do pai. Em “O trem”, o som emitido por esse veículo não é sinal de trauma, mas de identificação, do movimento de partida empreendido pelo sujeito.

O trem

Quando criança,
Ao ouvir o apito do trem,
Eu corria, corria para vê-lo deslizando,
Partindo pro mundo
Com sua carga humana.

E de repente, sem me notar,
Eu estava no trem.
Eu era o trem
Suavemente nos trilhos
Partindo pro mundo.

(GALLO, 2000, p. 31)

Através da alegoria do trem, pudemos perceber em Mayrant Gallo uma imagem de tempo que comporta uma interessante dialética. Por um lado, em “O trem”, “Soneto precoce”, “Dias de garoto” e “O ritual no jardim (manchas)”, o trem traça as rotas na vida do sujeito, desenha rumos ou encontra-se em imobilidade, aparentemente tranquilas. Por outro lado, “Fantasmas”, “A gare perdida” e “Volta” associam-se a um movimento doloroso de perda. Tavares (2013), ao refletir sobre a relação entre movimento e pensamento, aponta-nos: “O movimento pode ser visto, assim, como uma novidade, por um lado, e uma *libertação do passado*, por outro. (TAVARES, 2013, p. 243; grifo do original). Quando o sujeito percebe no trem a imagem do tempo provavelmente está a fugir de algo anterior. Quando o trem aparece em sua imobilidade, há um excesso de rememorações e pensamentos sobre tempos que se guardam ou não na memória.

3.2 DANÇA

Se em Mayrant Gallo a persistência dos trens nos dá possibilidades de perceber como o tempo é visto pelo autor, nos poemas de Gonçalo M. Tavares uma alegoria que se apresenta de forma contínua é o ato de dançar. A leitura de seus poemas permite depreender uma

imagem de tempo pautada na confluência das medidas de tempo e de espaço, através da dança.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA XIV

Figura 21- Instrumento de med(i)ação do tempo



Fonte: Os Espacialistas.

Figura 22- Instrumento de med(i)ação do tempo.



Fonte: Os Espacialistas.

Acertar o relógio. Quantos centímetros tem um minuto? (TAVARES, 2013, p. 275)

Como podemos ver pelas imagens do grupo *Os Especialistas* e pela legenda de Tavares, o questionamento acerca do tempo é feito empreendendo a contabilização do espaço e da presença e do movimento desse corpo nesse espaço. Tal confluência é perceptível no poema “Salvação”:

Salvação

Quanto tempo dura o Espaço?
o corpo que dança é a perfeita duração
do Espaço
Dançar não é durar (demorar) no
espaço, não é sobreviver no Espaço?
dançar é durar o Espaço,
é fazer sobreviver o Espaço,
é salvá-lo.
Libertar o Espaço da Monotonia.
Tempo com ossos e órgãos.
Tempo com imaginação.
Salvação do espaço.
(O Meteoro não atravessa o Espaço
o corpo Meteoro leva atrás o Espaço)

(TAVARES, 2015, p.49)

“Salvação” apresenta o movimento da dança como se ela suspendesse o tempo, ao passo em que torna o espaço útil. Resgata o espaço da morbidade, da imobilidade, dando vida, com ossos, órgãos e imaginação, mesmo que esses findem em algum momento, assim como os movimentos da dança. Nesse caso, o “Espaço” não seria destruído (“O Meteoro não atravessa o Espaço”), mas aglutinado ao corpo (“o corpo Meteoro leva atrás o Espaço”). Essa ideia também é defendida pelo coletivo *Os Espacialistas*, em sua publicação *Diário do Especialista*: “O espaço é o corpo em movimento. O corpo é o tempo em movimento. O tempo é o espaço em movimento. Deixemos o corpo aparecer. Deixemos aparecer o Renascimento do Corpo.” (ESPACIALISTAS, 2012.).

O espaço só ganha vida enquanto há movimentos do bailarino, em um tempo específico, que não é o tempo cronológico do progresso. O imbricamento espaço-tempo-corpo através da dança está claro na citação dos *Espacialistas*, e funciona, numa espécie de circularidade que dura enquanto dura a dança (DANÇA = CORPO-ESPAÇO-TEMPO-ESPAÇO).

A partir daí iremos encontrar inúmeros poemas em que a dança ora é imagem de tempo e espaço, ora junto com o tempo e com o espaço são elementos que animam (de ânima)

o corpo. Esses poemas estão, em sua maior concentração, no *Livro da dança* (2015), no qual o autor, segundo Studart (2010), faz uma espécie de associação

entre corpo e espaço, este devir espaço do bailarino que faz com que o movimento, a dança, seja precisamente a duração do espaço e não a duração (a demora) no espaço, [...], numa estreita combinação do corpo que é constituído de matéria especial e que tem a propriedade do devir espaço para poder ser, então, texturas variadas. (STUDART, 2010, p. 56).

A princípio é necessário pensar que o corpo em sua anatomia e o corpo vivo que atua no mundo são inseparáveis. Dessa forma, tanto o espaço (ambiente) quanto o corpo estão sempre em construção conjunta. No ato da dança, há uma produção de espaço própria do corpo, em uma temporalidade própria que não coincide com o tempo da realidade. Nesse caso, a dança teria uma espécie de caráter divino, visto que se desenvolve em espaço e tempo singulares (GREINER, 2005; GIL, 1997). Tal qual a escrita, a dança é potencialidade dionisíaca, porque é corpo em movimento, como se fosse uma celebração. Assim vemos no poema “Planeamento e milagre”, do *Livro da dança*, quando Tavares (2015, p. 122) nos fala em “Colaborar com deus na coreografia”, e ainda em “Ser Profundo nos ENSAIOS e mostrá-lo depois à superfície”. Essa profundidade está relacionada ao corpo e suas potencialidades.

Dessa forma, a dança não se submete a sentidos, mas os potencializa, como nos ensina José Gil: “os gestos do dançarino não traçam no espaço representações, estas nascem da potência mimética do corpo” (GIL, 1997, p. 67). Esta potência do corpo está expressa no poema “Invenção”:

inventar o Repouso.
No meio do movimento o Repouso.
Não é interrupção. Não é paragem. É continuidade.
O Movimento continua para o Repouso que continua para o Movimento que continua para o Repouso que continua para o Movimento.
inventar o movimento no repouso, inventar o repouso no movimento.

(TAVARES, 2015, p. 54)

Mais uma vez a dialética movimento/repouso aparece a fim de “inventar”, como sugere o próprio Tavares, um tempo diverso do cronológico e um espaço alheio ao geográfico, com trajetória e deslocamento definidos por movimentos que dão continuidade a esse estado inebriante, tão inebriante quanto as remissões do poema e repetições das palavras “movimento” e “repouso”. Tal repouso parece referir-se a um estado de contemplação diferente da estaticidade, ao contrário, uma contemplação inaugural que abarca no pormenor

uma totalidade, uma espécie de equilíbrio durante a coreografia da vida. Além disso, na dança, o repouso e o movimento não possuem referenciais físicos externos, o referencial é o próprio corpo.

É preciso lembrar que, como vimos no primeiro capítulo, o subtítulo do *Livro da dança* é “projecto para uma poética do movimento” Assim, os poemas desse livro apresentam uma espécie de corpo espacial, que influencia e é influenciado pelo espaço, mas também temporal, uma vez que, como Tavares afirma em seu *Atlas do corpo e da imaginação* (2013, p. 189), “está no tempo e tem também tempo antes e depois: memória e projecção”, mais ainda “volume de tempo”.

No *Livro da dança* a maioria dos poemas começa com verbos no infinitivo, em tom imperativo (alguns verbos estão mesmo no imperativo), como se o dançarino estivesse a ensinar os passos de uma coreografia, e o esteio semântico dos verbos aparenta essa conotação, como podemos verificar: “confirmar”, “tornar”, “não se deixar”, “de qualquer modo dança”, “contar”, “hesitar”, “dominar”, “meter”, “fecundar”, “deixar”, “executar”, “treinar”, “transformar”, “inventar”, “substituir”, “evitar”, “não repetir”, “contribuir”, “entretar”, “perceber”, “explorar”, “dizer”, “validar”, “dobrar-se”, “interditar”, “ter”, “brincar”, “cobrir”, “dançar”, “planear”, “alimentar”, “massajar”, “tocar”, “falar”, “contar”⁴².

É preciso entender o movimento não só com conexão essencial à vida, mas com forma de apreender conhecimentos, uma forma de adquirir vivências. Assim, a vida é a possibilidade de dar sentido às experiências do corpo (GREINER, 2010). No poema “Conselhos inúteis”, do livro *I*, o sujeito lírico de Tavares, em certo verso fala dessa possibilidade de acrescentamento ao espaço-tempo, bem como às experiências do corpo: “Move-te, sim, mas acrescentando/ coisas e assuntos à paisagem onde entras. Eis só.” (TAVARES, 2005, p. 143).

A dança, no momento de sua execução, é descontínua, entra na saturação dos agoras, aos quais Benjamin se refere, porque é um tempo qualitativo e experienciado, suspensão e posterior superação do tempo “homogêneo e vazio”, com podemos ver no poema “Pássaros e dança”:

A história da dança não é não pode ser o Percurso dos Movimentos Traçado no chão.

É (tem de ser) o Percurso dos Movimentos Traçado no ar.

Acreditar que os Pássaros são restos de COREOGRAFIAS. Imagens do corpo que ficaram atrás, suspensas.

⁴² Respeitamos, na transcrição, a grafia da edição bilíngue Espanhol-Português, que faz uso do português europeu. Assim, “planear” e “massajar”, correspondem, respectivamente, a “planejar” e “massagear”.

(As nuvens ainda, tudo o que é alto, o céu.)
Os pássaros são restos de COREOGRAFIAS.

(TAVARES, 2015, p. 34)

A imagem de tempo contida nesse poema nos remete para a fundação de uma nova temporalidade, que supera o físico, quiçá o metafísico, uma vez que a dança, ao ser “o percurso dos movimentos traçados no ar” possui a leveza e a liberdade dos pássaros, e seus movimentos misturam espontaneidade, ritmo e combinação. Ainda assim, Tavares também apresenta os pássaros como restos de coreografias, cintilações dos movimentos da dança que ficaram suspensas, registradas apenas através da rememoração, porque mesmo pressupondo leveza, a dança também possui profundidade, tem força e, ao mesmo tempo, maleabilidade, possui identidade, mas aglutina volatilidade, é um controle do próprio corpo, mas também êxtase e vertigem. Na dança, Tavares prefere capturar o que sobra, e assim nos apresenta uma imagem de tempo específica, como no poema “Sobre o osso”:

Sobre o osso

Quando o Movimento acaba o osso sobrevive.
O movimento da dança, o poético no oxigênio deve MOSTRAR que o osso SOBREVIVE, o osso permanece quando acaba o Movimento.

(TAVARES, 2015, p. 72)

A alegoria pressupõe essa sobrevivência, o resgate dos ossos (a parte mais profunda), do mínimo, do que resta quando o movimento perece. É essa permanência para a qual Tavares também chama a atenção em *Atlas do corpo e da imaginação*, ao afirmar que qualquer movimento humano nunca ocorre de forma plena, “há sempre um resto, e um resto perigoso” (TAVARES, 2013, p. 109). O momento da dança aproxima-se, portanto, da imperecibilidade, posto que consegue subtrair o corpo da continuidade temporal, ao menos por instantes, através dos movimentos que deixam o corpo suspenso no ar, sem contato com o chão ou qualquer outra forma de apoio. Como se não existisse gravidade, muitas vezes em rotação que desafia a velocidade de qualquer ponteiro do relógio, tendo como eixo o próprio corpo. Em seu *Atlas* Tavares (2013, p. 270) nos diz que “nem sequer a morte, no limite dos limites, provoca atrito; só se morre porque se pára de dançar e quem morre enquanto dança prova que dançava mal ou erradamente”, sem leveza. Contudo, essa suspensão que também afronta o ritmo imposto pela sociedade de consumo, finda e devolve o corpo ao chão e ao tempo, em

seus restos. Esse movimento está ilustrado nos versos de “Rapazes e raparigas dentro do corpo”:

[...]
 Festa em silêncio PURO: dança onde se festeja e ao mesmo tempo se recordam os ossos, o túmulo.
 Festejar o Osso.
 Festejar o que nos vai sobreviver, o que vai sobreviver ao Movimento.
 Festejar o Osso.
 [...]

(TAVARES, 2015, p. 71)

Na celebração do que sobra, do “osso”, o alegorista consegue capturar o que há de ausente, trabalhando sobre as faltas, por isso a dança ocorre no mesmo lugar onde se recordam os ossos, reabilitando a ideia de morte diante da impossibilidade do eterno. Diante dessa constatação, o sujeito percebe a necessidade de perseverar, e apela para que se perceba o que há de resgatável, mesmo que a atribuição seja de sentidos efêmeros.

Perceber no corpo
 as maneiras ETERNAS
 Perceber no corpo as maneiras ETERNAS

(TAVARES, 2015, p. 89)

O apelo do sujeito é para a eternização (sacralização) dos instantes fugidios diante da constatação da precariedade do corpo. O sujeito utiliza o verbo no infinitivo como uma tentativa de ensinamento a fim de que se perceba o que há de inexorável no corpo, um filamento ou ao menos um gesto. O gesto, que pode ser a dança, traz à tona a construção de significados de forma anterior à palavra, mediando as relações entre o sujeito e o mundo (GREINER, 2005).

Tavares (2013), seguindo o pensamento de José Gil (1977), pensa a dança também como alegoria do processo de escrita, considerando o dançarino aquele que inscreve seu corpo, concomitantemente, como papel, a própria escrita e a caneta. Na dança, como na escrita, os momentos são únicos e irrepetíveis, por mais que a coreografia seja repetida, ou o texto seja copiado, há um corpo que difere ao menos internamente em algum aspecto. A intensidade da dança e da escrita é diferente em cada instante porque o corpo, orgânico, por mais invisível que pareça durante a coreografia, existe, e é fundo, como nos fala Tavares, um

ponto de incertezas. A imagem de tempo, em Tavares, também pode ser vista no poema “Dançarino subtil”:

Dançarino subtil

O corpo não pode interromper o espaço.

CORPO - inlocalizável insituável

O corpo não pode interromper o tempo.

CORPO - INEXINSTANTE

(Mais magro que o instante mais mínimo)

Corpo - inexistente

e INSITUÁVEL

Não interrompe os Velhos.

(Má educação: interromper os Velhos)

Dançarino Subtil: mais Magro que o instante mais mínimo.

(TAVARES, 2015, p. 47).

Por um caminho um tanto quanto diferente dos poemas anteriores, neste, Tavares afirma que o corpo não possui o poder de sustentar tempo e espaço, porque não existe em determinado momento, nem pode ser situado. É sutil, escorregadio, não se deixa definir, tampouco apreender por ser “mais Magro que o instante mais mínimo”. No entanto, quando se observa o instante, esse corpo “inexistente” coincide com o corpo do dançarino:

Dançar é interferir não apenas na força da gravidade comum, mas em todas as forças que puxam para baixo; o leve é aquilo que se afasta da terra, das leis habituais, da monotonia obediente; dançar não elimina definitivamente as leis, é claro, mas como que as elimina *temporariamente*. A Física esconde-se; e atiradas certas leis pesadas para debaixo do tapete, eis que o Homem pode dançar: pode ser leve.

(TAVARES, 2013, p. 267; grifo do original).

A dança, escapando do fluxo cronológico, instaura uma experiência que é também uma experiência daquilo que falta, da consciência do posterior retorno ao movimento, por isso Tavares aconselha no seu poema “Tarefa complexa” “[...] o corpo tem ainda de comer todo o Espaço; todo o tempo [...]”, para ser superior às leis, para ser leve.

Deslizando nos trilhos do trem de Mayrant Gallo ou traçando movimentos de uma coreografia que pressupõe leveza na dança de Gonçalo M. Tavares, as imagens de tempos nesses dois autores possuem em comum a contemplação de instantes que são desconectados pelos sujeitos do contínuo cronológico, apesar desses recortes estarem piores da ideia de

morte, de fim, no anseio vão de resgatá-los para a perenidade, o que só ocorre em suas poesias.

3.3 PASSAGENS DO TEMPO: ALEGORIAS DO CORPO

O corpo está demasiado próximo do quotidiano, há que instaurar entre eles uma abertura, alguns centímetros de intensa liberdade. (NAVA, 2002, p. 191).

Ao pensarmos nas imagens de tempo que aparecem nas poesias de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares, percebemos o quão ligadas elas estão ao elemento corpo. Assemelhando-se ao trem, que segue trilhos, apitos, e um dia desaparece, ou sendo a série de rodopios, movimentos e ritmos que a dança proporciona, o tempo está impresso, para esses autores, também na ideia de corpo. É preciso, portanto, fazer o movimento proposto por Nava na epígrafe acima, o de afastar o corpo do cotidiano, permitir-lhe uma liberdade, a fim de que se possa também pensar sobre a presença do corpo nas poesias desses autores.

O corpo não aparece apenas enquanto materialidade do indivíduo, constituição biológica, mas é o retrato da percepção do mundo. Em alguns poemas, o corpo é a própria alegoria do mundo, e por isso também adoece. Patrícia Antonio ratifica essa ideia ao afirmar que:

A lírica emerge/imerge no cenário literário tanto quanto o corpo no cenário da sociedade/subjetividade/coletividade – ambos com o dever de assumir posições, de ler e dar sentido à realidade. O corpo dá a medida do espaço em que se inscrevem (ou sentem) as questões capitais do homem. (ANTONIO, 2011, p. 17).

Nas poesias de Tavares e Gallo, percebemos a inscrição do corpo na escrita poética, refletindo o tempo e o espaço, seja este físico ou o espaço do próprio corpo. No circuito de produção de mercadorias, a relação com o corpo também se modifica, conseqüentemente a sociedade pós-industrialização e o fenômeno do cosmopolitismo desenvolveram novas geopolíticas, o que implicou, inclusive, na disposição e no comportamento dos corpos no tempo e nos espaços. Partindo de ideias de Foucault em *Microfísica do poder*, Tavares (2013) analisa o corpo construído por regimes e pensa o tempo como dimensão que se abre para potencialidades, mesmo aquelas consideradas no Ocidente como negativas, a exemplo da morte.

Para Tavares, o corpo é composto pela parte fisiológica (carne) e pelo chamado “incorpo”, que seria a parte constituída pelas “ligações (affectos negativos ou positivos) que estabelece com o Mundo (pessoas, objetos, animais, lugares, acções-hábitos)” (TAVARES,

2013, p. 131). Nessa lógica, quanto menor o número de afetos, ligações com o mundo, mais o corpo poderia ter a ideia de sacrificável, uma vez que é só carne e, por isso mesmo, não teria a parte profunda, o osso. O osso aqui como alegoria daquilo que não está presente, do que está além do que se vê, das vivências que outrora habitaram essa parte profunda. A ideia de sacrificável pode parecer absurda, mas quando não se tem experiências que dão sentido ao corpo, se está morto-vivo, conforme nos aponta Greiner:

A vida humana poderia ser entendida como a arte de dar significado a nossas experiências corporais. Se isto não nos garante a permanência diante da alta taxa de mortalidade dos sistemas simbólicos, ao menos poderia nos habilitar a evitar a condição de muçulmanos exauridos pela antecipação da morte em vida. (GREINER, 2010, p. 92).

Como vimos, os muçulmanos eram prisioneiros dos campos de concentração nazistas que já não possuíam espontaneidade, ou esboço de qualquer reação àquela condição que lhes fora imposta, de degradação extrema da vida humana, tanto que já não se pode falar em morte, mas em “fabricação de cadáveres”. Para Tavares (2013), então, quando não se pode “ler o menor pensamento”, quando apenas se acompanha “a descida até o fim, como os arroios que vão para o mar”, quando se está tão vazio que “nem podem realmente sofrer”, quando se está esgotado demais para compreender a própria morte — para usar as palavras de Primo Levi, em *É isto um homem* (1988), o corpo é só carne.

Tavares atribui, então, as primeiras ligações do corpo com o mundo, ou seja, da carne com o incorpo, aos afetos. O autor utiliza a terminologia suscitada por Deleuze e Guatarri para pensar os afetos. Para esses autores, o homem está inscrito na paisagem como um composto de sensações. Portanto, os perceptos são paisagens anteriores ao homem, na ausência dele, “independem do estado daqueles que os experimentam”, são “paisagens não humanas da natureza” que tornam sensíveis as forças insensíveis do mundo que nos afetam e nos fazem devir. Já os afetos dizem respeito ao que se torna junto com o mundo, “transbordam a força daqueles que são atravessados por eles”, apresentam a zona limite, o devir não humano, a passagem de um estado a outro (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p. 220), o que Bernardo Soares, em seu *Livro do desassossego* resume na frase “faço paisagens com o que sinto” (PESSOA, 2011, p. 57).

Para Tavares, a anatomia não determina a individualidade porque não é a fisiologia que define o corpo, mas aquilo do que ele é capaz. Um corpo é definido pelos afetos de que são capazes. É preciso ultrapassar a estrutura física para entrar na existência, ou melhor, ver um corpo como algo “que é urgente *reparar*” (TAVARES, 2013, p. 143). Tavares estabelece

os afetos como devires porque enfraquecem, ao reduzir nossa potência de ação, desfazendo as relações (ligados à tristeza), ou porque fortalecem, ao elevar a nossa potência e trazer certa superioridade (ligados à alegria) para o sujeito. Assim, a tristeza e a alegria estariam ligadas ao aumento ou diminuição da capacidade de agir, de colocar o corpo em movimento. Daí pensar as poesias de Gallo e Tavares como tensionadoras da alegria, mesmo em se tratando de assuntos hostis, porque são poesias que se movimentam, dançam e reparam: “os afectos não são sensações paradas, são sensações que se movem, aliás, são movimentos que sentem; eis talvez a formulação mais próxima da realidade: *os afectos são movimentos que sentem; movimentos: isto é, alterações corporais, modificações do corpo no espaço.*” (TAVARES, 2013, p. 156).

As modificações do corpo no espaço são possíveis diante do olhar perscrutador do poeta alegorista, que extrai da obviedade imóvel lampejos de imagens que nos proporcionam a visão de vários instantes.

O corpo

a proporção é morta.
 a geometria tem tristeza.
 a matemática é impossível
 a confirmação é a insistência do impossível
 a prova é morder o fantástico e dar importância aos dentes
 a proporção é MORTA.
 Os ossos têm Cérebro e apaixonam-se.
 a geometria tem tristeza
 todo o conceito tem buracos por onde se escapa o vinho e o INSÓLITO.
 a proporção é MORTA
 o corpo é a biografia das últimas horas da CARNE à frente da técnica
 É o dia depois da geometria (a dança).
 últimas horas da carne à frente da técnica.

(TAVARES, 2015, p. 58).

Há a insistência diante da impossibilidade de confirmação do que quer que seja em relação ao corpo. Aqui, o vinho é sugerido como sangue ou carne, seguindo uma linha de pensamento da concepção cristã, a qual diz que “Não apenas a carne é incapaz de abrir-se aos valores espirituais, como também inclina-se ao pecado.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 187). A carne não se abre aos valores espirituais, mas, como o vinho, escapa pelos orifícios. O poema nos mostra o dia depois da dança, que é geométrica, possivelmente pelos desenhos que traça no espaço, ou pelo espaço próprio que produz durante os movimentos.

Uma dança triste, porque utiliza uma proporção do humano que fenece, o corpo. A carne, de caráter frágil e transitório confirma que o corpo é também ruína.

No entanto, os futuros vestígios, os ossos, têm cérebro e se apaixonam, possuem desejos. Tavares (2013, p. 2017) afirma que “As grandes abstrações mentais são expressas, no último momento, por um conjunto mínimo de contracções musculares”. Ainda, “O esquecimento dos ossos deve-se precisamente à ilusão de que a vida se passa no exterior, cá fora” (TAVARES, 2013, p. 315). Há vida também na parte mais profunda do corpo.

A matemática, a prova, a confirmação aparecem como ciência, técnica. Se a técnica transforma o modo como o homem se relaciona com a natureza, como vimos no primeiro capítulo, inclusive modificando o ritmo com que as vivências acontecem, Tavares utiliza da ironia para ressignificar a palavra “técnica”, que parece assumir dois planos no poema, um diz respeito ao procedimento científico que observa a proporção e a geometria do corpo, outro na conotação do que vem depois da carne, na metafísica. Há nitidamente a contraposição da materialidade do corpo, da carne, dos ossos, dos dentes, com a inconsistência do impossível, do fantástico, da paixão, da tristeza, do insólito.

Se o corpo é “as últimas horas da carne à frente da técnica”, no poema “A técnica”, o sujeito lírico aconselha aos “homens utilizar a alma como a ÚNICA TÉCNICA./ A alma é a técnica” (TAVARES, 2015, p. 35), ou ainda, no poema “Projecto” objetiva-se aumentar a técnica (leia-se alma) sem morrer, uma vez que “A morte aumenta a alma.” (TAVARES, 2015, p. 44). É possível ainda observar essa parte mais profunda do corpo quando o poeta define em “Medidas do corpo” que “a poética dos ossos e dos Mortos é igual: CARNE” (TAVARES, 2015, p. 42). Há uma insistência em mostrar o que Tavares chama de corpo profundo, não como proposta de deter o tempo, antes como observação atenta às mudanças que ocorrem no corpo, expondo sua face de decomposição, como em “Descida rápida”:

Descida rápida

Portanto, em conclusão: primeiro objectivo do corpo que se exhibe: mostrar que a metafísica é transversal: ela Atravessa todo o interior do Corpo e prova que o Ausente é o MESMO para todos os órgãos.

Todo o ausente é igual.

O ausente é o Divino.

O visível é Lixo.

Desce até a Provocação e PROVOCA.

(TAVARES, 2015, p 126)

Propondo uma “descida rápida” ao interior do corpo, Tavares aponta para o invisível, aquilo que não está sobre o espaço bailando. E, no íntimo, o que há é o arrefecer dos órgãos, a percepção do que falta, a divindade, o poder de ser mais que corpo, mais que resto, mais que lixo (o corpo descartável, que perece a cada instante). O sujeito que sabe do corpo frágil e por isso descreve a perecibilidade do corpo, sabe também que há algo que proporciona os movimentos desse corpo, a possibilidade de provocá-lo e a potência que ele tem para a provocação, que aí pode ter o sentido de tentação, desejo. Já que o corpo é lixo e não há presença divina (na verdade, o divino encontra-se presente em sua ausência), o sujeito sugere intentar o desejo nesse corpo. Há uma diferença entre o corpo que se mostra, e por isso pode ser provocado, e o corpo atravessado pelas ausências. Júlia Studart afirma que em Tavares há um “corpo trágico e profundo, paradoxal, fragmentado, livre e que dança *soberano*, que ensaia para ser FUNDO.” (STUDART, 2012, p. 123), corpo que é atravessado pelos vazios, sendo lixo, mas quando provocado pode chegar a algo que assemelhe-se ao divino.

Ainda observando a parte fisiológica, Tavares mostra o homem que não sabe lidar com o próprio corpo em “Os braços”:

OS BRAÇOS

Como viver? Não há outra pergunta séria.
Um velho com o braço direito partido
folheia o jornal com a mão esquerda.
Penso: assim seria mais fácil.
O corpo a decidir por nós.
Olho para mim: os dois braços intactos.
Que fazer?

(TAVARES, 2005, p. 11)

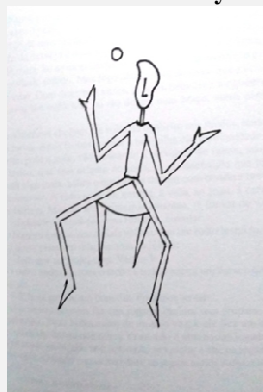
O questionamento inicial do poema parece ser talvez a questão da contemporaneidade (“Como viver?”) sabendo-se que o mundo é hostil e viver é trágico, pois já se sabe previamente do fim. O sujeito lírico observa um velho, ser no fim da vida, privado de uma das partes de seu corpo, mas compensando essa perda com outras partes. A observação se faz intrigante, pois o sujeito conclui que se o seu corpo agisse independente dos questionamentos da mente, tudo seria mais fácil, pois seu corpo, provavelmente jovem ainda, está intacto, mas não há perspectivas, não sabe o que fazer consigo e com seus braços, porque ironicamente ele tem opção. Se não tivesse, como o velho, não teria possibilidade de escolha. E aí reside a insatisfação do sujeito a qual Tavares bem define: “E possivelmente não haverá melhor definição da insatisfação humana: este *ter tudo, incluindo a falta*; falta-me a posse de algo,

mas essa falta torna-se consciente, conheço-a, vejo-a, portanto é minha” (TAVARES, 2013, p. 198-9).

A consciência que permite apossar-se inclusive da falta também está presente no livro *A máquina de Joseph Walser* (2010). O personagem principal perde um dedo em uma máquina que opera no trabalho, o que faz com que a mudança no seu corpo, diante de sua perda, modifique também sua forma de pensar. Studart chama a atenção para o fato de que Tavares se utiliza na escrita de uma concepção de “corpo alterado”, de “corpos que sugerem outros apontamentos e um afastamento do corpo-forma, dos corpos-sólidos, para tentar inscrever um corpo mais gasoso, vaporoso, deformado” (STUDART, 2012, p. 25).

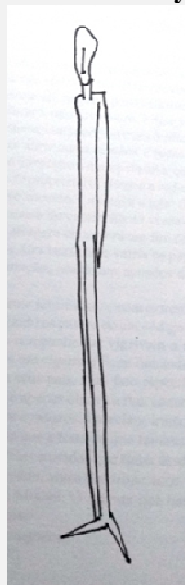
MATERIALIDADE ALEGÓRICA XV

Figura 23- Sem título. Mayrant Gallo.



Fonte: GALLO, 1999, p. 27.

Figura 24- Sem título. Mayrant Gallo.



Fonte: GALLO, 1999, p. 95.

Nas imagens acima, o corpo. Na primeira, o sujeito parece perguntar-se sobre o que fazer com os dois braços. Pode-se pensar que ele está jogando bola, mas lembrando que está apoiado na cadeira, retomando a ambiguidade de estar parado e em movimento. Na segunda, o corpo esguio parece aguardar algo enquanto olha para a frente. A percepção do corpo muda conforme a situação, por isso deve-se considerar também que existe uma anatomia do corpo que é exterior, visual, baseada nos olhos que desenham, mapeiam e fotografam, localizando os pontos e distâncias do corpo (TAVARES, 2013).

Justamente por sugerir outros apontamentos, que divergem de corpos modelos, é que Tavares apresenta, em seus poemas a imagem do corpo fisiológico, por vezes escatológico, com mais força, ressaltando a condição de que somos carne, inclusive para os deuses.

O ombro

O ombro tem dentro um OMBRO Profundo.
 As palavras têm dentro um corpo Profundo.
 O estômago tem dentro 1 estômago Profundo.
 Esqueleto, Fezes e Filosofia. A vida Profunda é simples.
 Esqueleto, Fezes e Filosofia.
 Mostrar a Filosofia com o Corpo mesmo quando o corpo só Mostra os dejectos.
 EVITAR a camuflagem:
 o corpo Profundo é o corpo entre as fezes e a beleza.
 Máscara Profunda.
 Aparição súbita de deus no OMBRO.
 Máscara Profunda.
 Não é o OMBRO. É deus.

(TAVARES, 2015, p. 30)

O sujeito nos apresenta o corpo em declínio também como possibilidade de experiências metafísicas. O que fundamenta o corpo é essa profundidade escondida pelas palavras. Não é só o esqueleto que sustenta, a máscara que camufla e expõe beleza, é necessário, segundo Tavares, pensar o corpo por ele mesmo, inclusive pelos seus dejectos. Para isso observa-se a parte do corpo que aparentemente demonstra sustento e equilíbrio, mas que simbolicamente também proporciona fazer gesto de indiferença (dar de ombros). Para lembrar Drummond, no poema “Os ombros suportam o mundo”: “Teu ombros suportam o mundo/ e ele não pesa mais que a mão de uma criança.”, nesse caso, ele suporta o peso de um deus que também estava mascarado nesse corpo. A vida profunda, segundo Tavares, se resume a “Esqueleto, Fezes e Filosofia”, o que fica de vestígio físico, o produzido e posteriormente

excretado, e ainda o imaginado. Em resumo, restos que atestam, conforme Drummond, que “a vida é uma ordem./ A vida apenas, sem mistificação.” (DRUMMOND, 2011, p. 99).

O sujeito defende a vida sem mistificação, porque recorda a todo instante que as leis orgânicas impõem limites ao corpo, indistintamente. Daí a bailarina ser colocada também como imagem dessa contraposição da leveza e do corpo profundo em “Não ter vergonha”:

Não ter vergonha

uma parte do movimento é excremento.

a outra é desejo.

Caem Fezes; atravessam o ar, roubam o AROMA escondido do invisível e FAZEM-NO aparecer de modo FEIO, CLARO, MORTAL.

uma parte do movimento é esse excremento.

a outra é desejo.

Caem dos Pés da bailarina que é delicada e é bailarina.

Não pode ter vergonha das fezes, a bailarina.

Se o Mortal tem medo da Morte tem medo de si do corpo do Ego da consciência de pensar, tem medo do corpo, Medo da Morte e do corpo e de tudo.

Não pode ter vergonha das fezes, a bailarina.

(TAVARES, 2015, p. 90)

As imagens que se desenham no poema aparecem em dois planos do movimento: o desejo e o excremento. O desejo estaria no plano da dança leve da bailarina, que atravessa delicadamente o espaço e o ar com seus movimentos. O excremento é outro tipo de dança, que cai e faz o ar, sinestesticamente, ficar visível pelo aroma. Não há delicadeza nessa última queda, o peso das fezes que caem lembram à bailarina que ela é mortal, ou como instiga Tavares, obriga-a a pensar que “*não sou tão livre que não tenha corpo*” (TAVARES, 2015, p. 317). Os *enjambements* ao longo do poema, seguidos do penúltimo verso, longo, com pouca pontuação, proporcionam uma imagem como se a bailarina estivesse a rodopiar no espaço enquanto adquire consciência de que sua delicadeza não a impede de ser excretada, porque ela é mortal.

No poema de número 15, do livro *O homem ou é tonto ou é mulher*, essa percepção escatológica do corpo também é evidenciada:

[...]

E depois há mais coisas.

O corpo é um reservatório sem fundo.

Tudo o que é mundo vai lá parar.

Temos o corpo muito cheio.

A movimentação lá dentro torna-se complicada.

Depois há ainda as outras necessidades básicas. Vejamos:

um – urina
dois – fezes.

Estou a dizer, é claro, os efeitos visíveis das necessidades.

três – alimento
quatro – esperma

Estou a embaralhar tudo!

cinco – bebida
seis – saliva
sete – álcool. E do oito já não me recordo.

Enfim, a agitação dentro do corpo é enorme.

Há coisas querendo sair
e há coisas querendo entrar.

Isto nunca pára.

[...]

(TAVARES, 2005, p. 30-1)

Para além de enumerar o orgânico, nesse poema, o sujeito incomoda-se com a multiplicidade de recepções a que o corpo está sujeito. Tavares pensa no corpo como possuidor de inúmeras localizações que permitem diversas possibilidades de dor ou prazer: “o nosso corpo não é, nunca consegue ser, uma sala única que recebe; o corpo *são* várias salas, com autonomia, tanto para a sensação de prazer como para o sofrimento” (TAVARES, 2013, p. 226). Por não possuir a autonomia de escolher esse movimento interior, o sujeito pensa na dificuldade em administrar seu próprio corpo, poço sem fundo de desejos e excrementos, como também reflete nos percalços da interseção com outros corpos. As necessidades enumeradas são interrompidas pelo efeito do álcool (necessidade sete), o que nos remete para o intertexto com Drummond, em “Poema de sete faces”, que na sua sétima estrofe, revela-nos: “Eu não devia te dizer/ mas essa lua/ mas esse conhaque/ botam a gente comovido como o diabo.” (DRUMMOND, 2011, p. 10).

Esse “corpo das excitações e das necessidades” (TAVARES, 2013, p. 217) também se oferece como imagem à Mayrant Gallo, no entanto esse corpo aparece de forma mais externa, como se Gonçalo M. Tavares expusesse os ossos e Mayrant Gallo mostrasse que o “quotidiano humano, o dia vulgar, não é mais do que uma existência de pele, de pele contra pele, de pele com pele.” (TAVARES, 2013, p. 315), como podemos observar no poema “A garota do andar de cima”:

A garota do andar de cima

Sua calça jeans estalava
Quando ela se sentava.

Resultado da dilatação
De suas formas
No espaço curvo.

Sua voz também era um fenômeno,
Bem como seus olhos.

Até seus pés impressionavam,
Embora fossem a última glória
Dos fracos.

Um dia dois caras brigaram
Por causa de suas axilas...

Eles estão mortos.
Ela viva.

(GALLO, 2005, p. 95)

Mayrant Gallo utiliza da ironia para projetar a imagem desse corpo feminino, em seus pormenores. A garota está no andar de cima possivelmente não só em relação ao espaço, mas em relação ao próprio corpo, geométrico, que dilata tanto quanto a calça jeans, e em relação aos rapazes que brigam e morrem por causa da cavidade entre seu braço e seu tronco. Para além de ser uma cena aparentemente trivial, é o corpo quem determina os movimentos dos sujeitos desse poema. Em “Lição definitiva”, Gallo traz esse corpo que precisa enxergar com outros órgãos.

Lição definitiva

Ver com os olhos não basta.
Olhos são espelhos a absorverem realidades.
É preciso enxergar com peito, pernas,
Sangue, mãos, estômago e traqueia.
Enxergar de corpo inteiro
Para morrer em visão.

(GALLO, 2000, p. 38)

Mayrant Gallo não se aproxima tanto da ideia de corpo profundo difundida por Tavares em seus poemas, mas nos traz um corpo vigilante em todas as suas partes. Contrariando os princípios da física, os espelhos aos quais os olhos são comparados, no

poema, não refletem, mas absorvem realidades. Por isso percebemos que há, para o sujeito, a necessidade de dispor o corpo totalmente, incluindo-se aí a parte mais funda, como aludido por Gonçalo M. Tavares. Tal percepção traz também a consciência da finitude. Tavares afirma que:

O que se sente pode ser entendido como fazendo parte dos efeitos da relação corpo-mundo, e esses efeitos podem ser vários simultaneamente. Isto é: o mundo não nos *diz* (ou *faz* sentir) apenas uma sensação de cada vez, o mundo *diz-nos* (diz ao nosso corpo) várias *frases* ao mesmo tempo (utilizemos esta imagem).
(TAVARES, 2013, p. 226; grifos do original)

Essa relação corpo-mundo, na poesia de Gallo, em que podem ser sentidas várias frases ao mesmo tempo, permite pensar também no corpo como uma unidade fragmentada, que pode ouvir dois ou mais sons ao mesmo tempo e distingui-los, que pode sentir o quente em uma das mãos, enquanto a outra percebe o frio, ao passo em que se visualiza um mosaico multicolorido, por exemplo. No entanto, a visão ainda fecha o ciclo daquele que vai “morrer em visão”. Nesse poema, apesar da múltipla sensibilidade proposta pelo sujeito, predomina a ideia de que a existência do corpo, muitas vezes, “é alicerçada *no que eu vejo e no que os outros veem*” (TAVARES, 2013, p. 228; grifos do original).

O homem como ser de desejos, tanto os desejos que os fazem produzir coisas materiais, quanto os desejos sexuais, é personagem de “Febre”:

FEBRE

Queria comer-se.

Por lábios
E sexualmente...

Só assim
Se justificar

Se escapar
De ser gente.

(GALLO, 2005, p. 75)

Resistindo à sua transitoriedade, o sujeito intenta, através do ato canibalesco ou sexual, uma espécie de autofagia. Aqui, febre pode ter a acepção de temperatura elevada por doença ou mesmo desejo ardente de nutrir a si mesmo com suas próprias entranhas,

ressignificando-se. O corpo, em Gallo, apresenta-se como potência que pode funcionar como insatisfação ou ponto de equilíbrio, como em “Elegia”.

Elegia

Teu rosto posto no meu...

Que incrível sonho o teu,
Fundi-los.

Que incrível!

Agora que te foste,
E só eu vivo, sinto-o...

(GALLO, 2005, p. 07)

Só o distanciamento permite sentir o rosto do outro. O sonho, geralmente difuso, e fragmentário, só é entendido pelo sujeito que fica, desperto. A ausência do outro corpo, o que sonhou, proporciona sua presença, e a construção desse corpo fundido se dá pela perda.

As imagens do corpo que mais chamam atenção, tanto em Mayrant Gallo quanto em Gonçalo M. Tavares, são aquelas em que o tempo se imprime no corpo, mostrando sua transformação. Nos dois autores os “velhos” aparecem como personagens em que se vislumbram essa passagem do tempo. A problematização do *status* corporal por esses autores permite uma releitura do corpo enquanto reconhecimento de si mesmo, da alteridade, da condição do estar no mundo e uma reflexão sobre o próprio homem, que é limitado por esse corpo e tenta desdobrá-lo em corpos sociais e institucionais, mas reconhece de forma frustrante que esse corpo adoece, envelhece e morre.

O poema “Álbum de família” não traz ainda a imagem do tempo através dos velhos, mas apresenta a passagem do tempo na vida de uma menina de forma singular.

ÁLBUM DE FAMÍLIA

Aos oito anos, ela pediu ao pai
Livros. E nem sabia ler ainda.

Aos doze, chorava pelos cantos,
Envolta num lençol encardido.

Aos quinze, discutiram muito:
Forte sério violento,
Como num acidente de trânsito.

Aos dezesseis, descobriu fotografias
De uma mulher que não sua mãe
E jurou ferrar o pai...

Aos dezoito,
Era ela quem estava na cama,
No lugar da mãe.

(GALLO, 2005, p. 96)

O álbum pressupõe a coleção dos registros, nesse caso, da vida de uma família. O poema é apresentado dentro de uma linha temporal (dos oito aos dezoito anos da menina), através de fragmentos que exibem imagens de como esses corpos se transformam.

A primeira estrofe permite-nos estabelecer uma relação intertextual com o poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, quando o sujeito está na “aurora da minha vida”, na “infância querida/ que os anos não trazem mais”, no “despontar da existência”. A segunda estrofe pode ser lida como a “saudade ingrata” dos doze anos cantados por Chico Buarque. Mas é no debutar da existência, na terceira estrofe, que a vida dessa menina começa a se modificar. Podemos trazer para o diálogo os “Quinze anos”, de Machado de Assis, quando “[...] a pobre ainda dormia/ Naquele mudo segredo/ Que só abre o seio um dia/ Para dar entrada a amor”.

O transmutar do tempo é decisivo para o corpo da menina-personagem, que na infância pede livros ao pai mesmo não sabendo ler. Ao discutir com o pai, aos quinze anos, seu corpo é exposto a um acidente “Forte sério violento”, assim como é forte, séria e violenta a revelação de que o corpo da menina retorna alegoricamente ao corpo da mãe, não para o aconchego do colo ou abrigo, mas como vivência às avessas, corpo que se faz presente em substituição a seu corpo-origem, em ligação com seu corpo-paternal: “Aos dezoito,/ Era ela quem, estava na cama,/ No lugar da mãe”.

Não só a menina descobre fotografias, mas o poema revela cada estrofe como se fossem fotografias desse álbum, que conta histórias de corpos e como eles se relacionam. O olhar do poeta alegorista recolhe esses instantes para apresentar a finitude dos corpos também em “Fechadas fachadas”.

Fechadas fachadas

A vida escorre nos dedos,
Enquanto o olhar decifra a rua.
Jamais há sentido no tempo,
Nunca houve verdade duas.

O mato concebe o vento,
 O mar o empurra pra longe,
 Céu violáceo lento
 De possibilidades onde.

Veios e rugas por toda parte,
 De extremidades a cantos.
 O corpo é velho e arde
 Do fundo ao raso mais amplo.

O corpo é velho e sabe
 Ter sido espuma de sonho.

(GALLO, 2000, p. 49)

A começar pelo jogo sonoro estabelecido no título, com a troca de uma única vogal para apresentar sentidos diferentes, Mayrant Gallo traz no poema a observação do sujeito que permite inferir a transitoriedade. Essa percepção se dá através da observação da natureza e sua previsibilidade. As estrofes apresentam-se como uma montagem de fragmentos imagéticos, como colagem de sonhos.

O poema apresenta nas três primeiras estrofes quartetos, e na última estrofe, um dístico, como um corte do sonho, como se constatar a finitude fosse uma simplificação. As marcas da natureza e do corpo, que ainda arde, cuja chama da vida ainda se encontra acesa, demonstram-se através dos veios e rugas. O sujeito é cômico da miséria que é o corpo humano, e de que ele não passa de uma substância quase impalpável de uma atmosfera onírica, no entanto, envelhecer está na ordem das coisas, e o sujeito sabe que “o perigo não é mais do que o imprevisto [...]: envelhecer, por exemplo, não é um perigo, não é uma ameaça, tal como o por do sol não o é.” (TAVARES, 2013, p. 177). O por do sol no “céu violáceo lento” suscita a imagem de tempo nesse corpo.

A imagem de tempo inscrita no corpo está exposta no poema “Velhice”, quando o vigor de Eros, da juventude, dá lugar às transformações do corpo.

VELHICE

Entre pernas, subindo,
 Vejo uma mancha branca
 De macio e quente tecido,
 Tecida agora na lembrança.

Houve o primeiro seio visto,
 Houve o primeiro amigo.
 Há agora esta mancha...

(GALLO, 2005, p. 47)

A mácula do tempo nesse corpo se apresenta na perna, princípio de sustentação do sujeito. As pernas, a mancha branca, o macio e quente tecido, “o primeiro seio visto” constituem um corpo que agora só existe na memória de um outro corpo: “O corpo não é só imagem como também é suporte alegórico, moderno e antigo, para que outras imagens possam vir colar-se a ele e adquirir vida” (ORNELLAS, 2010, p. 195). Pernas, manchas e tecido colam-se para transformar-se em uma vida, mesmo que em sua finalização.

Pode-se chamar a atenção ainda para o jogo com as palavras “tecido” e “tecida”, substantivo e verbo que alternam sentidos diferentes em uma exploração vocabular que não precisa ser descartada para manter a comunicabilidade poética. Essas palavras suscitam dois planos no poema: o primeiro está ligado ao tecido enquanto pele (“quente tecido”) e do tecer, como texto, na lembrança, resgatando a memória desse corpo, e fazendo do próprio poema uma alegoria da alegoria do corpo, um entretecer de sentidos. Texto e corpo comunicam a passagem do tempo porque tecem e são tecidos. A transição do verbo “haver” nas formas “houve” e “há”, sinaliza a condição de tempo transcorrido, melancolia pela efemeridade. A mancha que aparece no segundo e no último versos é o vestígio das histórias tecidas nesse corpo no passado, que volta em memória, mas não no corpo.

A observação do corpo se dá de forma irônica e melancólica, como no poema “As duas velhas”:

AS DUAS VELHAS

São duas velhas, lado a lado, no café.
 Não se olham: certezas em cada uma.
 A da direita: dedos no ar ao ritmo das queixas.
 O ar, dócil, percebe estas velhas: em poucos anos
 serão suas companheiras.
 Chama-lhes irmãs pequenas, ingênuas.
 As velhas prosseguem vivas e a falar de dinheiro.
 Deus é interrompido pelo preço do arroz, nas conversas.
 Descrevem a doença, a fraqueza e, logo a seguir, acusam
 de impiedade quem ainda não é tão doente quanto elas.
 Alguém as enganou.
 Provavelmente sacrificaram a vida pelos filhos;
 esperaram pelo futuro.
 Agora ele chegou e a única novidade que traz é o cansaço;
 a dificuldade de movimentos,
 a maneira como facilmente se esquecem do que ainda ontem
 consideravam imprescindível.
 Não vão morrer, hoje, já, porque não trouxeram o coração.
 Voltarão, mais tarde, a casa e às orações,

depois de desejarem intimamente que os filhos se tornem ricos e que a amiga morra primeiro.

(TAVARES, 2005, p. 15)

Ambiente constante nos poemas de Tavares, o café é palco para o encontro das duas velhas. O sujeito lírico observa e procede a descrição física das ações e a suposição da conversa e dos pensamentos entre elas. Para Tavares, o olhar do imaginador, assim como consideramos o do alegorista, “é o olhar que se quer espantar; e se já se espantou com uma coisa e se volta a olhar para ela é porque se quer espantar de novo, provavelmente com um pormenor diferente”. E é essa a ação do sujeito, que se comporta como um *flâneur* a observar e imaginar a conversa das velhas.

A primeira constatação é de que os corpos de que se fala estão perto do fim: são duas velhas, que não se olham, pois cruzar o olhar é reconhecer na imagem da outra sua própria decrepitude. No entanto, elas estão vivas e os dedos de uma, metonímia do corpo, dançam ao ritmo das lamentações, ela é a maestrina das queixas. E conversam sobre o dinheiro, capaz de interromper, inclusive, a presença de Deus nas conversas, e na própria vida.

A seguir, a conversa envereda pelo assunto do corpo, uma vez que se fala de doença, fraqueza e de alguém que as enganou, um sujeito indeterminado, talvez aquele dispensado pelo preço do arroz, que talvez as ludibriou com o conselho de crescerem e multiplicarem (“Provavelmente sacrificaram a vida pelos filhos;/ esperaram pelo futuro.”), ao passo que elas só diminuem e envelhecem. E o futuro tão esperado por elas é apenas a tomada de consciência de que o devir é a ausência de mobilidade, enrijecimento dos movimentos e decadência do corpo.

No entanto, elas não morrem “hoje”, “porque não trouxeram o coração”, mas o corpo morre cotidianamente e elas têm consciência disso. Deixam o coração guardado, pois a morte de suas essências seria, talvez, a morte final. Quando voltam às suas casas, as orações retornam no desejo material de que os filhos sejam ricos e de que o corpo de cada uma delas seja testemunha da morte da amiga, na leitura alegórica da lei pela sobrevivência. As velhas são a imagem do mundo em ruínas, uma vez que há consciência de que não se pode voltar, é impossível recuperar o tempo, a não ser através da observação dos escombros, mas as velhas ludibriam a si mesmas (“certezas de cada uma”).

O mal estar diante da iminência do fim é questionado por Tavares em *Os velhos também querem viver*: “Se os novos gostam de viver, os velhos também./ E por que razão a vida de um velho valeria menos/ do que a vida de alguém que agora começa?/ Que cálculos

absurdos são esses?/ E por que não o contrário?/ Por que não proteger a sabedoria dos muitos anos,/ em vez da excitação do jovem que ainda quer conhecer?” (TAVARES, 2014). Na poesia de Tavares, os velhos parecem resistir à temporalidade e ao desprezo dos corpos mais jovens.

Os velhos

Dois amigos aproximam o rosto
para aproximarem os corações.
São dois velhos: trocam confidências.
Com muitas pessoas à volta reparo:
ninguém aproxima o ouvido da conversa,
não há curiosidade.
Penso: se fossem dois jovens a aproximarem o rosto
veria nos outros a mesma indiferença?
A vida é importante enquanto se é forte,
depois o necessário é suportar,
a cada início do ano sentir a alegria
de comprar a agenda certa.

(TAVARES, 2005, p. 27)

O sujeito está em algum ambiente público, provavelmente um café, e observa mais uma dupla de velhos a conversar. Percebe o funcionamento da lógica do capital na relação entre a cena da conversa e seu entorno - a força do corpo-máquina e sua capacidade de produção é mais relevante para a sociedade do que as histórias que os velhos corpos-máquinas contam. Na aproximação dos corações há uma espécie de solidarização dos corpos.

A imagem da agenda, e do calendário que ela traz em seu corpo contabilizando um tempo cronológico, proporciona alegria aos velhos que podem registrar a vida que ainda suportam e a qual eles também oferecem suporte através de seus corpos, enquanto ainda não demonstram cansaço.

O cansaço

Uma velha pergunta à outra:
- Já foi à missa?
A velha em falta explica-se, mexe os braços.
A outra compreende, sorriem,
despedem-se desejando saúde.
Que mais podem desejar?
Deus não se encontra mais perto dos velhos,
eles é que já não fogem.
Mas deixemos a ironia: em qualquer idade ocorre o cansaço.
E sem pernas pode ficar-se por uma bomba,
os estilhaços de uma explosão envelhecem tanto

como trinta anos.
 Hoje, por exemplo, olho através dos vidros para a chuva,
 e só me desejo saúde, apenas saúde, saúde.

(TAVARES, 2005, p. 30)

Tavares (2013, p. 296) nos diz que “A saúde é vista como um estado *a que se quer chegar* ou um estado *que não se quer perder*”, considerando a saúde como uma presença ausente ou escondida, uma vez que se pensa na saúde através de sua falta. No poema, o sujeito observa o cansaço trazido pela idade e a compreensão da ausência da velha na missa, uma vez que relativamente a proximidade de Deus com os velhos não é por obra da divindade, mas pela não mais resistência diante do cansaço. O sujeito, atrás de uma vitrine ou janela em dia de chuva, contempla a cena e reflete que nada mais se pode desejar nesses encontros a não ser saúde, que ironicamente Tavares diz que “pode ser entendida como uma **distância**, no limite, traduzível em metros: *uma distância entre o corpo vivo e o corpo morto (o cadáver).*” (TAVARES, 2013, p. 300; grifos do original). O que interessa ao sujeito é o modo como cada um vai percorrer essa distância e gozar da sua saúde.

3.4 IMAGENS DO FIM

O humano não tem células: o corpo é todo destino; e a Primavera está tão feliz sobre as ervas como sobre o rei. (TAVARES, 2005, p. 59)

[...] o mundo é uma grande loja/ Um posto aduaneiro da morte/ Em que o homem é a mercadoria que circula/ A morte, a extraordinária negociante,/ Deus, o contador mais consciencioso,/ E a sepultura, um armazém credenciado. (MÄNNLING apud BENJAMIN, 2013, p. 181).

O RELÓGIO
*Diante de coisa tão doída/ conservemo-nos serenos.//
 Cada minuto de vida/ nunca é mais, é sempre menos.//
 Ser é apenas uma face/ do não ser, e não do ser.//
 Desde o instante em que se nasce/ já se começa a morrer.* (Cassiano Ricardo)

O olhar alegórico sabe que na imagem há sempre algo que se perde, mas tenta encontrar e salvar, porque tem a consciência de que naquilo que olha está faltando algo. Se antes olhamos para o corpo em sua relação com o tempo, nas poesias de Gallo e Tavares, há que se pensar nesse tempo através das imagens de fim que transfiguram esses corpos. Como vimos anteriormente, no período barroco estudado por Benjamin há o processo de “produção” do corpo morto que se concretiza através dos rejeitos, da sua condição primordial, que é a de

ser um cadáver. Na modernidade baudelaireana, esse cadáver é visto em suas entranhas e também em relação à transitoriedade. Portanto, a morte não só é tema, como é própria do processo de construção alegórica.

Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, ao afirmar que “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (2013, p. 189) e, ainda, “quanto maior a significação, maior a sujeição à morte” (2013, p. 18), lembra-nos que o processo de significação alegórica está atrelado às falhas e perdas produzidas, sobretudo, pela inerente característica do transitório. As alegorias são vestígios de significações de tempos outros – cronológicos ou anacrônicos.

O alegorista está, a todo tempo, confrontado com a transitoriedade. Por este motivo, atribui-se à alegoria a figura de uma caveira. A caveira é a ruína que pressupõe uma história, faz referência à morte, mas deixa vestígios de sua existência: “Suas órbitas vazias permitem olhar o obscuro, que elas já olharam, mas elas mesmas não olham mais. Possibilitam olhar o que viram, só olham o olhar de quem as olha, são a ruína do acontecido” (KOTHE, 1976, p. 43). A princípio, a caveira exprime a ideia de mortalidade, no entanto, ela é também a constatação de que houve vida. Há vida – histórias de vida – na caveira. A História é ruína alegórica, o que nos possibilita pensar na caveira também como essa ruína alegórica e, conseqüentemente, enquanto resto das possibilidades ou possibilidades de restos.

A figura da caveira, tão associada à ideia de morte, lembra ao homem a impossibilidade de aceder imediatamente à transcendência, uma vez a prova material da existência (os ossos do crânio) expõe uma memória palpável. A caveira era uma figura constante nos textos do século XVII, e representava a máxima *memento mori* (“lembra que és mortal”), comum ao contexto de luta entre a valorização dos potenciais humanos e a busca pela redenção. Basta lembrar Hamlet, ao segurar a caveira de Yorick e declarar “Vai agora aos aposentos de minha dama e diz-lhe que, por mais grossas camadas de pintura que ela ponha sobre a face, terá de chegar a isto: vai fazê-la rir com essa ideia...” (SHAKESPEARE, 1995, p. 153), ou pensar nos sermões de Vieira, como o “Sermão do demônio mudo”, no qual ele critica a vaidade humana, especificamente a feminina:

Que coisa é a formosura, senão uma caveira bem vestida, a que a menor enfermidade tira a cor, e antes de a morte a despir de todo, os anos lhe vão mortificando a graça daquela exterior e aparente superfície, de tal sorte, que, se os olhos pudessem penetrar o interior dela, o não poderiam ver sem horror? (VIEIRA, 2001, p. 360)

O que vemos no trecho do Sermão de Vieira é a lembrança de que toda vaidade é vã, quando, ao despir dos anos, a graça torna-se uma caveira. Vieira faz remissão ao Eclesiastes (12: 7,8), o qual diz “E o pó volte à terra, como o era, e o espírito volte a Deus que o deu. Vaidade de vaidades, diz o pregador, tudo é vaidade”. A efemeridade foi bastante explorada pela arte do século XVII, através de imagens (denominadas *Vanitas*) que provocavam repugnância por escancarar o futuro orgânico do homem, a “aparente superfície” dando lugar ao que não se pode “ver sem horror”. É possível, ainda, lembrar Baudelaire, mais adiante, no século XIX, ao falar da carniça como a ilustração futura de sua amada, como podemos exemplificar com a primeira e as três últimas estrofes do poema:

Uma carniça

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
 Numa bela manhã radiante:
 Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
 Uma carniça repugnante.

[...]

– Pois hás de ser como essa coisa apodrecida,
 Essa medonha corrupção,
 Estrela de meus olhos, sol de minha vida,
 Tu, meu anjo e minha paixão.

Sim! Tal serás um dia, ó deusa da beleza,
 Após a bênção derradeira,
 Quando, sob a erva e as florações da natureza,
 Tornares afinal à poeira.

Então, querida, dize à carne que se arruína,
 Ao verme que te beija o rosto,
 Que eu preservei a forma e a substância divina
 De meu amor já decomposto!⁴³

(BAUDELAIRE, 2006, p. 175-177)

Em “Uma carniça”, o sujeito lírico de Baudelaire, ao passear com a namorada, encontra um corpo em decomposição, e compara a beleza de sua amada à “medonha corrupção”. “A deusa da beleza”, o sol da vida, o “anjo” terá uma nova beleza que o sujeito

⁴³ *Une charonge*. Tradução de Ivan Junqueira. “Rappelez-vous l’objet que nous vimes, mon âme./ Ce beau matin d’été si doux:/ Au détour d’un sentier une charogne infâme/ Sur un lit semé de cailloux, // [...]/- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure./ A cette horrible infection,/ Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,/ Vous, mon ange et ma passion!// Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,/ Apres les derniers sacrements,/ Quand vous irez, sous l’herbe et les floraisons grasses,/ Moisir parmi les ossements.// Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine/ Qui vous mangera de baisers,/ Que j’ai gardé la forme et l’essence divine/ De mes amours décomposés!”.

guardará em sua lembrança: será uma “carne que se arruína”. O amor, tal qual o corpo, também entrará em decomposição. Baudelaire apropria-se da ideia romântica do passeio idílico no jardim (símbolo do paraíso, da eternidade, da transcendência) e a transgride, ao comparar o amor e a amada a uma carniça, o que ressalta os efeitos do tempo, a constituição das ruínas, a destruição e não permanência dos valores clássicos. E a carniça será o fundamento para o surgimento de outras histórias. A obsessão pelo cadáver é proveniente de períodos anteriores. Vale ressaltar que, no período barroco, as caveiras estavam presentes também nas imagens religiosas, advertindo os homens dos perigos do afastamento de Deus. Aléxia Bretas, ao estudar a obra de Benjamin, lembra-nos que:

a relação do século XVII com o cadáver é análoga à do século XIX com respeito às mercadorias. Por isso, tanto o trapeiro quanto o próprio poeta significam, para a modernidade, aquilo que o alegorista representara para o Barroco: a possibilidade de “redenção”, precisamente a partir de suas ruínas. (BRETAS, 2008, p. 130).

Tal obsessão está atrelada ao fetiche do acúmulo, ao sujeito que mantém um comportamento patológico em relação ao corpo, que perece, e/ou ao objeto, que logo é substituído pelo consumo desenfreado. Com isso, o desgaste dos objetos, bem como a degenerescência do corpo levam à desvalorização do que se tem, o que gera melancolia. O objeto deixa de ter valor de uso e a vida se torna presente em sua negação, na caveira, nos ossos, no cadáver, partes de um todo.

Ao relacionar à alegoria a figura da caveira, Benjamin enfatiza o registro das possibilidades, os restos do que se foi. “Possibilidades possíveis”, mas não prováveis, uma vez que a caveira ratifica a condição temporal. Desejáveis pelo fato de a caveira permanecer como apontamento para uma história que precisa ser ressignificada. Pensar em possibilidades e ter a consciência de não poder concretizá-las torna o tom do alegorista melancólico.

A melancolia advém porque “a expressão alegórica é retrospectiva, minada – *em si mesma, enquanto modo de expressão* – pela fragmentação e pela descontinuidade” (MARTELO, 2009, p. 17; grifos do original), mesmo que este modo de expressão esboce resignação à brevidade, como no verso do poema “Sobre a beleza que passa”, de Gonçalo M. Tavares (2005, p. 136), “Eis que o tempo, porque não pára, determina quem ganha”, quando o sujeito lírico admite a impossibilidade de ganhar do tempo, uma vez que seu devir não cessa. Ainda podemos perceber essa resignação nos versos do poema “Tempo e homem”, de Mayrant Gallo (2000, p. 60), nos quais o sujeito lírico joga com o ir e vir dos termos que

intitulam o poema, enfatizando o ininterrupto movimento cíclico da destruição-renovação, do ganhar e perder tempo:

Tempo e homem

Corre o homem, corre o tempo
 Corre o homem ganhando tempo
 Corre o tempo corroendo o homem
 Corre o homem atrás do tempo

Corre o homem, corre o tempo
 Corre o homem perdendo tempo
 Corre o tempo sem o homem
 Não corre o homem sem o tempo.

A imagem de tempo é a fragmentação e conseqüente atmosfera de perda. Não há possibilidade de volta, a não ser através dos vestígios, pois o tempo dissipa-se e dissipa os homens. A imagem poética, quando alegórica, funciona como denúncia contra um mundo antes iluminado pela imagem de Deus.

Como a imagem é sempre fragmento, a consciência da perda atrelada ao desejo de eternidade torna o sujeito alegorista melancólico. É preciso lembrar que a visão alegórica tem seu ponto de partida na morte, ou melhor, na percepção de que tudo é fugidio, instável, inclusive os sentidos: “a morte alegórica do objeto consiste na total aniquilação de sua unidade, no estilhaçamento que o transforma em uma multiplicidade caótica de elementos” que o alegorista recolhe para reviver, através da montagem desses estilhaços, os instantes que se perderam. E essa multiplicidade de significados possíveis acentuam a melancolia do sujeito (COLI, 2014, p. 8).

Na Antiguidade, a melancolia era considerada uma patologia dos olhos que, “danificados por algum trauma, impedia a saída dos raios visuais, acarretando o surgimento de alucinações.” (GAMA, 2006, p. 103), ou seja, de alguma forma o olhar adoecia para fora, mas aguçava a sensibilidade por dentro. Em Benjamin (2013), a melancolia assemelha-se à paradoxal divindade Saturno que, apesar de ser eternamente estéril, gera e devora seus próprios filhos. Para o autor, a melancolia congrega os extremos apatia e preguiça, de um lado, e do outro inteligência e contemplação. A melancolia é um jogo de forças contrárias que tanto prejudica quanto beneficia o sujeito, adoecendo-lhe o olhar e, ao mesmo tempo, apurando-o. Nos estudos freudianos os conceitos de melancolia e luto estão interligados. Apesar de possuírem características comuns, os conflitos diferem, sobretudo em relação à intensidade e à duração.

No entanto, a melancolia, por apurar o olhar do sujeito, torna-se condição para produção do conhecimento. Ginzburg (2012, p. 109) afirma que “o saber melancólico, pautado pela ausência, pode ser constitutivo de momentos propositivos”, nesse caso, a poesia emerge como possibilidade de elaboração do silêncio e do luto, como veremos adiante.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA XVI

Figura 25- Saturno devorando um filho. Goya, 1820-3.



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/saturno-devorando-um-de-seus-filhos-francisco-de-goya/>

O famoso quadro de Goya remete à mitologia já aludida no capítulo anterior, a de Saturno, que representa o “demônio meridiano”, “deus canibal e castrado que a *imagerie* medieval representava coxo e empunhando a foice ceifadora da morte” (AGAMBEN, 2012, p. 36). A imagem permite-nos pensar no caráter devorador da alegoria que produz sentidos. Ricardo Reis faz alusão a esse quadro em um poema cujo interlocutor é o mestre Caeiro:

Mestre, são plácidas
 Todas as horas
 Que nós perdemos,
 Se no perdê-las,
 Qual numa jarra,

Nós pomos flores.

[...]

O tempo passa,
 Não nos diz nada.
 Envelhecemos.
 Saibamos, quase
 Maliciosos,
 Sentir-nos-ir.

Não vale a pena
 Fazer um gesto.
 Não se resiste
 Ao deus atroz
 Que os próprios filhos
 Devora sempre.
 [...]

(PESSOA, 1969, p. 253)

O melancólico é, como nos apresenta Reis, um sujeito resignado, mas que se propõe olhar para a passagem de tempo de uma outra forma. Já o luto, para Freud (2010), é a reação a uma perda, em que se busca a memória do que foi perdido, mas é superado com o tempo. Há, no luto, um empobrecimento e esvaziamento temporário do mundo, que se apresenta sem sentidos para o sujeito. A melancolia, por sua vez, inibe a autoestima e, com isso, provoca diminuição do interesse pelo mundo exterior, que tende a durar por muito tempo, por isso o sujeito de Reis sugere a malícia de tornar as horas plácidas. Quando o sujeito encontra-se melancólico, perde os ideais e empobrece seu eu.

No entanto, o adoecimento pela melancolia aproxima o sujeito do autoconhecimento. No melancólico pode-se destacar “uma insistente comunicabilidade que acha satisfação no desnudamento de si próprio” (FREUD, 2010, p. 131). Há, na melancolia, um devassar do sujeito. Por isso a alegoria é melancólica: ela comunica os vazios, as possibilidades que não foram nem poderão ser concretizadas, e expõe a sensibilidade de não poder voltar. O objeto do fetiche, na melancolia, ou o fragmento ao qual o alegorista observa, é a constatação da presença de uma ausência, porque remete para algo que não é material, portanto impalpável, e ao qual nunca se poderá ter a efetiva posse. (AGAMBEN, 2012).

Assim, podemos inferir que a alegoria é melancólica pela referência negativa que permanece sem que se possa reverter a temporalidade, e pelo fato de o fragmento remeter sempre para algo além de si mesmo. A memória do que se perde eterniza-se e emerge através de fragmentos que se desdobram em imagens. Segundo Rosa Maria Martelo (2009), a

alegoria é o modo de expressão que permite justamente o reconhecimento dessa descontinuidade e da impossibilidade de resgatá-la.

Essa melancolia decorrente da consciência da descontinuidade e a narratividade que se evidencia nos fragmentos alegóricos, avultam nos versos de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares cujo tema é a morte. Há um traço de melancolia no questionamento do sujeito lírico de Tavares no poema de número 50, do livro *O homem ou é tolo ou é mulher* (2005b)– “Que importa o resto?” – e na pungente afirmação do sujeito lírico de Gallo, no poema “O último”, publicado no blog *Contramão* – “Não só fui morto como sigo insepulto” – que ressaltam a efemeridade da vida e das coisas. O tom “confessional” desses poemas desnuda a reflexão sobre as tentativas e os medos diante da liquidez da vida, diante do “deus atroz que os próprios filhos devora”. Ambos os poemas são iniciados com o verbo “gostar”, um no pretérito imperfeito do indicativo (“gostava”), outro no futuro do pretérito do indicativo (“gostaria”), o que expõe apenas possibilidades, vontades e estimativas do eu que não se concretizaram ou podem não se efetivar – “Gostava de vos dizer uma coisa para terminar.” (TAVARES, 2005b, p. 92); “Gostaria que os ETs existissem” (GALLO, 2007a)⁴⁴.

Enquanto o medo aflora no sujeito lírico de Tavares a partir das constatações da finitude, o sujeito lírico de Gallo tenta estabelecer inúmeras definições do mundo, mas fracassa na definição de si mesmo. Em “O último”, poema dividido em onze estrofes, o sujeito lírico divaga numa espécie de autorreflexão, buscando rememorar os desejos infantis na tentativa de atenuar as certezas da vida adulta.

Gostaria que os Ets existissem
Nossos vizinhos no Cosmo.
Não seríamos assim tão petulantes com eles em frente
E que um dia no ar descessem naves como neve.

Quando criança, pensava que jamais morreria.
Ah, estúpido!
Não só fui morto como sigo insepulto.

Meu nome é sombra
Mesmo em sonho.
Quando sonho com meu nome é porque o esqueci e busco
Alguém que possa me fazer lembrá-lo.

Me falaram de pátria, e eu digo que a pátria é a palavra
Qualquer uma

⁴⁴ Vale ressaltar aqui a diferença cultural refletida na variação entre o modo verbal do português brasileiro e o português de Portugal. No Brasil, comumente fazemos uso do futuro do pretérito, para expressar incertezas, indeterminações. Em Portugal, o uso do pretérito imperfeito é mais comum.

Mesmo merda droga
 Contanto que em nosso idioma.

Esta bandeira que esvoaça não me pertence.
 E não me diz senão o óbvio:
 Que é só um pano verde na tarde
 Um trapo com sorte.

Quando criança me obrigavam a cantar nosso hino
 E é certamente por isso que hoje não o suporto
 E quando o ouço me encolho até os ossos.

Sou o último a chegar, o último a sair.
 O último a perceber que sou o último.

Já tentei o desenho, a escrita, a música.
 O que desenhei não tinha fundo.
 O que escrevi era furto.
 O que compus compunha-me.
 Ah, inútil!

Sou ultrapassado antes mesmo da partida.
 Sou partido antes mesmo de partir-me
 Em dois, três, quatro, por sobrevivência.

Fui assim sempre
 Sempre assim:
 Uma mentira.

E não a nada a fazer, senão rir.

(GALLO, 2007a)

Na primeira estrofe, o poeta apresenta-nos, a princípio, o desejo de que não fôssemos sós no universo, anseio que deriva da observação da insolência humana por não ter seus possíveis vizinhos no Cosmo (“os Ets”). O desejo do sujeito era de que essa possibilidade de novas vidas fosse tão natural como a neve desce no ar. Aos poucos, o desejo dá lugar à rememoração de que, na infância, o sujeito imaginava que seria imortal. A primeira estrofe e o primeiro verso da segunda estrofe apresentam, através do futuro do pretérito – “gostaria”/ “seríamos”/ “morreria” – e do pretérito imperfeito – “pensava” –, as incertezas e as perspectivas dos caminhos (ainda) não trilhados que, a partir do segundo verso da segunda estrofe, são desfeitas com exclamação e afirmações categóricas.

O pensar infantil na possível eternidade do sujeito (“pensava que jamais morreria”) contrapõe-se à decomposição diária apresentada pelo poeta nos versos de “Dissolução”, poema integrante do livro *Recordações de andar exausto*, nos quais a morte é cotidiana e o sujeito já sangrava desde a juventude – “Muitas vezes morri nos sábados./ A morte mais

dorida, a sós, à caída do sol.// Era simples e infeliz./ Era jovem e já sangrava. [...]” (GALLO, 2005, p. 39). Em “Dissolução”, nome adequado à sensação de liquidez vivida pelo sujeito na contemporaneidade, quando este tem seus ideais e referenciais dissolvidos (cf. BAUMAN, 2001), percebe-se que na infância já se possuía a consciência (“à sós”) da morte diária (à caída do sol), e a ênfase na melancolia é mais forte (“era simples e infeliz”), uma vez que há uma dimensão de perda que fica guardada na memória e que o sujeito busca reencontrar, ansiando alguma totalidade, alguma completude.

Mediante a rememoração da esperança infantil, o sujeito lírico constata a inevitabilidade da morte, e mais: que ele já está morto e segue, de forma eterna, inconcluso como seus desejos da infância, e insepulto, o que transparece o tormento do sujeito, uma vez que a campa seria o descanso final (“Ah, estúpido!/ Não só fui morto como sigo insepulto.”). Tornando a pensar na lógica do desassossego nos poemas de Mayrant Gallo, estar insepulto nos remete à definição que Bernardo Soares faz de si: “Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a média abstrata e carnal entre coisas que não são nada, sendo eu nada também” (PESSOA, 2011, p. 212). Estar insepulto também pode ser a condição do sujeito contemporâneo exposta por Tavares, em *Uma viagem à Índia*, quando o personagem Bloom compara os dias a um “caixão público”: “Os dias (cada dia) são uma vala comum” (TAVARES, 2010, p. 107-108), são jazigos nos quais os homens enterram-se estando vivos.

O intervalo entre o que o sujeito pensava ser, quando criança, e o que se pensa hoje está reforçado na repetição da expressão “Quando criança” na segunda e sexta estrofes, evidenciando o distanciamento do sujeito lírico dos momentos que estão sendo lembrados, no entanto, aproximando-o da angústia do fluir do tempo. A afirmação de que sempre se esteve morto, mas ainda não se foi enterrado, com ares niilistas, é reforçada pela autodenominação de sombra (terceira estrofe), esquecida até mesmo nos sonhos, o que faz da existência do sujeito uma projeção do desconhecido, como também o faz Bernardo Soares: “Tenho nome entre os que tardam, e esse nome é sombra como tudo” (PESSOA, 2011, p. 213).

A relação sombra-sonho lembra-nos a semelhança que se pode estabelecer entre a alegoria e os estudos de Freud sobre os sonhos. Aléxia Bretas, citando o estudo de Olgária Matos, compara a alegoria à dimensão do sonho freudiano pelo uso da imagem e pelo fato de a interpretação depender do alegorista e do leitor, além de o sonho ser “símile da catástrofe em permanência.” (BRETAS, 2008, p. 23), o que está manifesto no esforço do sujeito em encontrar-se. O sonho é rota de fuga para quem não sabe como se denominar e busca alguém,

que pode ser seu próprio múltiplo, para ajudar-lhe. No barroco, o sonho torna-se o fundamento do despertar, o homem acorda dos desejos de transcendência e perde as ilusões salvacionistas. O fato de seu nome ser uma sombra demonstra uma existência fantasmagórica, sem identidade fixa, de um sujeito já desperto, cômico de sua condição mortal.

Há uma interposição de elementos alegóricos da memória que quebram uma aparente lógica do poema nas estrofes quatro a seis. O sujeito rememora fatos relativos à infância que o fizeram acreditar nos símbolos nacionais. Aqui, a intertextualidade com Fernando Pessoa (Bernardo Soares), no *Livro do Desassossego*, é mais uma vez evidente: “Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente.” (PESSOA, 2011, p. 258). A pátria do sujeito está nas palavras, e “pátria” é tão palavra quanto “merda” e “droga”. A pontuação escassa na quarta estrofe demonstra que o texto em sua pontuação começa a se arruinar. A bandeira não pertence ao sujeito, como ele não pertence a nada. Seu interesse aponta para as palavras, mas não para os objetos. A repugnância ao hino, como a qualquer outro símbolo da pátria, evidencia o esvaziamento de sentido da vida desse sujeito em relação ao mundo exterior. A passagem do tempo (“hoje”) ressalta o ceticismo e a sensação de não pertencimento do sujeito a lugar nenhum. Se o sujeito não distingue sua própria identidade, vivendo em um exílio de si mesmo, não consegue, por conseguinte, identificar-se a nada.

O último verso da sexta estrofe (“E quando o ouço me encolho até os ossos”) retoma o verso final da segunda estrofe (“Não só fui morto como sigo insepulto.”). Encolher-se até os ossos ressalta a condição de insepulto do sujeito, morto em vida, levado à situação limite de admitir-se nulo, uma vez que a morte é a destruição de qualquer possibilidade, inclusive da totalidade de expressão. Essa morte que é a nulidade das possibilidades de existência, converte-se em possibilidades de significações, não as eternas (simbólicas), mas as mutáveis (alegóricas), que perpetuam a vida do sujeito insepulto. E a ameaça dos significados eternos, a iminência de dissolução das possibilidades do sujeito, retoma o caráter fantasmagórico da alegoria: as ruínas, os ossos aos quais o sujeito se encolhe, expõem sua história, os acontecimentos da vida anterior que agora lhe ocorrem em falha.

O sujeito lírico percebe-se como o derradeiro, um eleito às avessas. Não há nada posterior a si, nem ele mesmo, e essa seria uma contestação irrevogável (“Sou o último a chegar, o último a sair.”), mas não é, porque o sujeito, comparado à caveira alegórica, é a ruína, o que resta, aquilo no que se pode projetar significações, mesmo aquelas que não de perecer. O ser último esboça todas as tentativas de compor-se (“o desenho, a escrita, a

música”), modalidades de representação de si, de construção de seu eu (“O que compus compunha-me”). O desenho não tem base, profundidade, essência, dimensão; é superficial (“não tinha fundo”). A escrita é subtraída, fraudada, não representativa de si (“era furto.”). As composições tornaram o sujeito letra, som e/ou personagem de si, tal qual Bernardo Soares afirma no *Livro do Desassossego*: “renovo-me dolorosamente em cada impressão indefinida. Vivo de impressões que me não pertencem, perdulário de renúncias, outro no modo como sou eu”, ou ainda “Interrogo-me e desconheço-me. Nada tenho feito de útil nem farei de justificável” (PESSOA, 2011, p. 125; 213). Aqui, como veremos adiante, mesmo em meio ao estupor melancólico, a melancolia possibilita ao sujeito a criação artística.

O sujeito é um projeto falho antes de seu início, é natimorto (“Sou ultrapassado antes mesmo da partida”), é o “feto adulto”, monstruoso, que “nasceu das vísceras de uma mulher morta”, tal qual o sujeito do poema “Eu sou uma força do Passado...”, de Pier Paolo Pasolini (2015). Sua sobrevivência resume-se aos fragmentos que se ampliam, possivelmente no que ele compôs (“Sou partido antes mesmo de partir-me”). A multiplicidade identitária, também adquirida na arte, converte o sujeito em todos, sendo um nada: é sempre uma mentira que se adequa por sobrevivência, da mesma forma que o sujeito lírico de Ricardo Reis em uma de suas odes: “Tenho mais almas que uma/ Há mais eu do que eu mesmo./ Existo todavia/ Indiferente a todos/ Faço-os calar: eu falo.” (PESSOA, 1965, p. 291).

Se, para o poeta, a escrita ameniza a consciência de transitoriedade, para o sujeito lírico, a poesia traduz frustrantes tentativas de reorganização do mundo exterior, mesmo sendo furto, sua língua é sua pátria, sua partida não é definitiva, ele multiplica-se, vira sombra em sonho, mas ainda é sombra de algo. Em entrevista ao blog *Entreaspas*, Mayrant Gallo afirma que “Em suma, também escrevo, talvez inconscientemente, para amenizar o fato de que estou no mundo só de passagem. Neste caso, cada texto seria potencialmente uma pegada, um vestígio de nós entregue, por algum tempo, à indiferença do mundo” (GALLO, 2007b). Cada texto, nesse caso, seria um fragmento, uma alegoria do sujeito, a busca do sujeito melancólico pelo objeto ausente. “O último” representa uma diligência do sujeito lírico na procura pelo entendimento do mundo e um desassossego perante a incompreensível existência, refletida nos objetos, acontecimentos e seres que o cercam, os quais não têm sentido imediato para ele. Talvez, por isso, o desejo infantil de que houvesse seres extraterrestres, tão deslocados quanto o sujeito.

Em entrevista à revista eletrônica *Verbo 21*, perguntado pela também escritora Eliana Mara Chiossi, ao autor: “- Se você tivesse chance de escrever seu próprio epitáfio, o que você escreveria?”, Mayrant Gallo respondeu que:

A frase que para mim sintetiza a condição humana é: “Os homens morrem e não são felizes”, de Albert Camus. Não há como escapar a esse destino terrível. Nada é capaz de anulá-lo: nem arte, nem amor, nem riqueza, nem poder. Assim como não há vida eterna, não há felicidade em vista. A vida humana é uma condenação. Estamos contando os dias para o fim. Só isso. Mais um dia é sempre menos um dia... Talvez essa última frase seja um bom epitáfio, e uma síntese eficiente do que penso e escrevo. (2009)

O sujeito que se reparte por sobrevivência, é inútil e sempre o último, pressupõe a vida como condenação. Contar os dias para o fim: eis a tarefa dos humanos, segundo Mayrant Gallo. O sujeito é uma espécie de Sísifo que – condenado pelos deuses a rolar uma pedra gigantesca até o cume de uma montanha e deixá-la cair, do outro lado, para depois empurrá-la novamente montanha acima, num trabalho eterno e aparentemente sem utilidade – sofre por ter consciência de sua condição efêmera. No entanto, “a própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.” (CAMUS, 2002, p. 127).

A ideia de que a angústia é um sentimento inerente ao humano, ser por essência melancólico, reafirma-se de forma enigmática e, ao mesmo tempo, categórica, no poema. Essas construções líricas deixam entrever a busca do sujeito melancólico por si mesmo, diante de sua incompletude, uma vez que sua relação com o mundo é sempre conflituosa: não se pode fugir da morte. A criação poética é o alívio temporário dessa busca infundável. A perda relacionada à melancolia muitas vezes é imaginária, o pretense objeto perdido é a aparência criada pelo desejo. E é nesse espaço que se tece a “epifania do inapreensível”, o espaço para a criação da arte, neste caso, da poesia (AGAMBEN, 2012).

As alegorias presentes nesse poema são “o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica” (GAGNEBIN, 2011, p. 37). Nas palavras do poema e no suposto epitáfio de Mayrant Gallo está o desejo de eternidade, o rolar a pedra acima, que as palavras proporcionam, mas a pedra torna a cair, aumentando a consciência do sujeito em relação a seu fardo e diminuindo suas expectativas no que concerne à vida, pois “Mais um dia é menos um dia” (GALLO, 2009), e o sujeito sabe-se: “Não só fui morto como sigo insepulto” (GALLO, 2007).

As palavras proporcionam o reconhecimento da inexorabilidade dos sonhos, desejos e das tentativas do sujeito constituir-se. Para o sujeito lírico, não há **nem a solidez do nome, que é a ausência parcial de luz, sempre dependente de algo, em cuja luz projetada, crie-o** (“Meu

nome é sombra/ Mesmo em sonho./ Quando sonho com meu nome é porque o esqueci e busco/ Alguém que possa me fazer lembrá-lo.”). Por isso, o sujeito é uma mentira (“Fui assim sempre/ Sempre assim:/ Uma mentira.”) e a única solução, já que o fim é irremediável e está no ontem, no agora e no porvir, é rir do mundo e, incredulamente, rir de si, afinal, ele está morto e segue, teimosamente, insepulto (“E não há nada a fazer, senão rir”).

Se considerarmos o último verso da penúltima estrofe, há a possível leitura às avessas do poema, quando consideramos a afirmação que o sujeito faz de si enquanto uma mentira. Dessa forma, se o sujeito é uma mentira, tudo afirmado anteriormente não teria validade. Mas, quando consideramos os textos publicados de Mayrant Gallo como um todo, o sentir-se morto e insepulto é uma constante, na poesia em especial, afinal, seu olhar poético está “presente nas coisas mais insignificantes, nas pessoas e até mesmo nas expectativas com que driblamos a certeza da morte” (CARVALHO, 2005).

Essas expectativas, na maioria das vezes frustradas, também aparecem no poema de número 50 do livro *O homem ou é tolo ou é mulher*, de Gonçalo M. Tavares.

Gostava de vos dizer uma coisa para terminar.

Às vezes tenho medo, muito medo.
 Às vezes sofro.
 Às vezes, penso nas pessoas que amo e penso na possibilidade
 de as perder.
 Às vezes vejo alguém doente e fico incomodado.
 Pode não ser um amigo ou um familiar.
 Posso estar a vê-lo pela primeira vez.
 Mas fico incomodado.
 Aquela doença pertence-me.

Todas as doenças pertencem a toda a gente.
 Todos os sofrimentos pertencem a toda a gente.
 Todas as mortes pertencem um pouco a toda a gente.
 Às vezes sinto isso muito,
 outras vezes sinto menos.
 Quando sinto menos posso preocupar-me com o mundo,
 brincar com a poesia,
 com a filosofia e com as palavras.
 Mas quando sinto, deixo de conseguir pensar.
 Quando sofro ou sinto o que alguém sofre, deixo mesmo
 de querer ser inteligente.
 Deixo de querer parecer inteligente.
 Se estivermos cheios a sentir, não temos espaço para pensar.
 Não fazem sentido as lógicas,
 as filosofias,
 as discussões.
 Todo o nosso corpo sente.
 E o que resta? Nada.

Só existe aquela morte, aquela doença, aquela velhice.
 Só aquele pai que amo e está a envelhecer. Só aquela mãe
 que amo e está a envelhecer.
 Só aquele amigo que morreu num estúpido acidente.
 Só aquele amigo que se tornou amargo
 porque a mulher o deixou.
 Só o amor e a falta de amor.
 As mulheres que nos enganam e as mulheres que são enganadas,
 as mulheres e os homens que enganam.
 Os amigos que deixam de o ser,
 alguns inimigos que morrem, e temos pena.
 Que importa o resto?
 Onde está o livro importante?
 O filme que resolve?
 Podemos chorar à frente de um quadro, mas não resolve nada.
 Podemos pintar um quadro, escrever um poema, mostrar às
 mulheres bonitas como somos bonitos, exhibir o nosso corpo,
 mas que adianta?
 Estamos sozinhos.
 Se não estamos, vamos estar.
 Os amigos vão-nos deixando, vão-nos deixar.
 Vão morrer ou nós vamos morrer.
 Ou então deixam de nos telefonar, ou então deixamos de lhes
 querer telefonar.
 Estamos sozinhos. As pessoas que amo vão morrer.
 Os livros não resolvem nada. A poesia é bonita e por vezes
 descansa, acalma, mas não resolve nada, não resolve nada.
 Somos artistas ou não somos, e qualquer coisa que seja não
 adianta nada e nada impede.
 Escrevemos poemas, mas não ajudam ninguém.
 Escrevemos peças de teatro, sorrimos, tentamos pensar,
 tentamos ter ideias, tentamos distrair as pessoas, tentamos
 fazer pensar as pessoas, tentamos fazer chorar as pessoas, e
 isso é bom, e até pode ser bonito, mas não adianta nada,
 não resolve nada,
 não adianta nada.

(TAVARES, 2005b, p. 92)

O primeiro verso inicia com o desejo do sujeito lírico de comunicar algo “para terminar”. A palavra “terminar” tem aí, pelo menos, dois sentidos: o primeiro diz respeito ao fato de ser o último poema do livro, no qual os poemas não possuem títulos, só numeração, mas possuem alguns termos que se correlacionam e ideias que esboçam certa continuidade. O segundo sentido relaciona-se ao assunto do poema: o fim da vida. O poema é terminal. Assim como, no livro, há uma última página a ser virada, também, na vida. O início do poema é a enunciação do medo intenso do sofrimento e da possibilidade do sujeito perder as pessoas que ama. Incomoda-o ver qualquer pessoa doente, porque as doenças pertencem a ele, como a toda gente. O poema é dividido em três estrofes, irregulares, sendo a primeira constituída de

apenas um verso (é a enunciação do desejo de confessar algo). A segunda estrofe, com nove versos, é a confissão do medo, e a terceira estrofe, com 54 versos, é a argumentação referente à confissão feita pelo sujeito lírico.

Percebemos, na segunda estrofe, a repetição da expressão “às vezes” enfatizando o incômodo do sujeito com a possibilidade do seu olhar sobre a doença, seja em alguém próximo ou não (“Às vezes vejo alguém doente e fico incomodado.”). Ao analisar a relação doença-escritura na poesia de Tavares, Franklin Dassie afirma que, neste poema, “escrever a doença é reivindicar um pertencimento e criar um espaço de reflexão.” (DASSIE, 2011, p. 5). Para o sujeito “Aquele doença pertence-me.”, mas o sujeito amplia o sentimento individual e essa reflexão assume uma coletividade quando ele generaliza o pertencimento das doenças, sofrimentos e mortes a todos, o que pode ser percebido na passagem da primeira pessoa do singular – presente na primeira e na segunda estrofe (“tenho”, “sofro”, “penso”, “amo”, “vejo”, “fico”, “posso”, “sinto”) – para a terceira e primeira pessoas do plural, na segunda e na terceira estrofe (“pertencem”, “fazem”, “enganam”, “morrem”; “estivermos”, “podemos”, “somos”, “estamos”, “vamos morrer”, “deixamos”, “somos”, “escrevemos”, “sorrisos”, “tentamos”). Essa passagem da análise do individual para o coletivo encontra apoio na definição da alegoria como “história universal do sofrimento” (BENJAMIN, 2013, p. 188).

O sujeito lírico submerge no sentimento melancólico de pensar as possibilidades de doenças e morte. Mas, quando o corpo não é palco da preocupação do sujeito, ele consegue pensar, brincar com as palavras, na poesia e na filosofia (“Quando sinto menos posso preocupar-me com o mundo,/ brincar com a poesia,/ com a filosofia e com as palavras./ Mas quando sinto, deixo de conseguir pensar.”), ratificando a potencialidade imbricada no sentimento melancólico. No *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares (2013), ao discutir as ideias de Hannah Arendt, fala dos grandes negócios do corpo: prazer e dor. O autor disserta que o a dor ou o prazer sentidos pelo corpo é o que tira a atenção do mundo e faz olhar para dentro do corpo, o sujeito olha para si. Por isso, quando o corpo sente, não há espaço para pensar, nem para olhar o mundo. E o sujeito lírico questiona-se sobre o que pode sobrar de toda essa experiência (“E o que resta?”), ao passo que, a partir daí, reiteradamente, aparecerá no poema, como resposta, dez vezes a palavra “nada”.

Não há sentido eterno diante da doença, da velhice e da morte. Os sentidos somem ou multiplicam-se. O pronome “aquele (a)”, que aparentemente expressaria distância, aproxima a morte do pai e da mãe do sujeito lírico através do envelhecimento. Mayrant Gallo (2014), no poema “Noturno de outras vidas”, expõe essa reivindicação do sofrimento universal para o

particular. Escrito em memória da morte de sua mãe, o autor reflete na primeira estrofe um sentimento de contiguidade pelas tragédias de âmbito mundial.

Noturno de outras vidas

Sempre achei que morri no Titanic
Ou em Hiroshima
Ou Nagasaki.
Num banho de ilusão em Treblinka
Ou num terremoto no Cairo.

Mas hoje – sei – só morremos em duas ocasiões:
Na morte mesma
Ou quando nos vai nossa mãe.

(GALLO, 2014)

“Noturno de outras vidas” é um poema que pode expressar a condição temporal, mas, sobretudo, a feição psicológica do sujeito. Há uma amplitude do sentimento na segunda estrofe, quando a dor do sujeito é maior do que os bombardeios nucleares que mataram e envenenaram gerações em Hiroshima e Nagasaki, provocando uma destruição em massa e um medo atordoante, mais pungente que o naufrágio dos sonhos e da prepotência humana no Titanic, tão dolorosa quanto o banho coletivo que exterminou milhares de judeus nas câmaras de gás em Treblinka, e mais pesaroso do que as mortes e ruínas do Cairo provocadas pelos abalos sísmicos. Mas a verdadeira morte, para o sujeito, está na perda da vitalidade do próprio corpo ou na dor da perda materna. Nada resta, e mesmo assim o nada é a morte estúpida e também de velhice, é a amargura pela separação, é o amor e a falta de amor, a morte distante e a morte da mãe.

Retornando ao poema de número 50, de Tavares, diante da morte, as lógicas, as filosofias, as discussões, o quadro, os livros, a poesia e o teatro são inúteis, não conseguem reverter a dor que o corpo sente. E, por mais que o sujeito amplifique seu sentimento diante do sofrimento alheio, a morte deixará a todos sozinhos, pois “é sempre individual a desgraça”, conforme afirma o sujeito do poema “O ataque cardíaco” (TAVARES, 2005, p. 37). Para o sujeito do poema 50, “A poesia é bonita e por vezes/ descansa, acalma, mas não resolve nada, não resolve nada.”, mesmo que sua temática seja sobre a morte. As sensações, no sentido da doença, superam as reflexões, os pensamentos (“Se estivermos cheios a sentir, não temos espaço para pensar./ Não fazem sentido as lógicas,/ as filosofias,/ as discussões./ Todo o nosso corpo sente./ E o que resta? Nada.”). Apesar disso o sujeito escreve seu poema

terminal, a poesia que fala antes do fim e permanece para registro após o fim. A poesia-ruína, alegórica por excelência.

Dassie (2011), afirma que a experiência da doença na poesia de Tavares como “reivindicação de um pertencimento”, cita o estudo de Pedro Eiras no livro *A moral do vento*:

Ao comentar este poema, Pedro Eiras se pergunta o que fazem os textos finais, aqueles que “inauguram outra linguagem, no instante em que o livro vai terminar”. E apresenta, em forma de pergunta, duas possibilidades: “Retorno a um último humanismo, introspecção e desnudamento, conversão? Ou, pelo contrário, nova ironia, suprema auto-relatização (*sic*) do texto?”. Não há como responder, segundo Eiras, porém ele sugere um caminho ao dizer que para “ser legível, o último texto impossibilita a legibilidade de toda e qualquer palavra anterior” (Eiras, 2006: 203). A afirmação é paradoxal: o último poema, para se tornar legível, rasura aquilo que foi escrito antes. Rasura, talvez, quando solicita outra leitura de “toda e qualquer palavra anterior” e confirma que a escritura passa diferente a cada vez que passa, uma vez que é uma máquina que está sempre a começar. Enfim, o último poema rasura um desfecho possível, a determinação única de um final preciso e certo. Faz enfim outra cena, ironicamente apresentando a ironia como procedimento. (DASSIE, 2011, p. 10).

A ironia, neste caso, associa-se às impossibilidades, rasuras e rastros que a linguagem alegórica proporciona. A ironia enquanto procedimento também está na base do alegórico, uma vez que a rasura percebida no poema relaciona-se ao desmonte inerente ao alegórico, ao desdobramento de imagens e à produção de novos sentidos, argumento referendado pelo estudo de Flores (2010) sobre a relação entre alegoria e ironia, o qual diz que a ruína alegórica é efeito do processo irônico da mortificação das coisas.

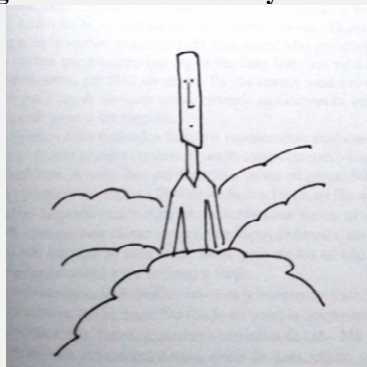
As diferenças percebidas a cada leitura-escritura evidenciam o esboroamento de certezas para o sujeito lírico. A falsa aparência das coisas e o inaugurar de outras linguagens justifica-se porque o sentido, frente à morte, ganha novas chances ao ser colhido pelo alegorista, já que este se apoia na instabilidade de sentidos e referenciais proporcionada pela ironia e pela alegoria. A morte que decompõe o sujeito permite o surgimento de novas significações. O último poema pode ser o início, o poema primeiro, primordial. Bolognesi (1989) lembra-nos que “o sentido sucumbiu frente à morte, frente à história e sua barbárie. Daí a necessidade do alegorista de colocar-se entre os escombros, em busca de elementos que, arrancados do contexto inicial de sua criação possam ganhar significação”.

A pergunta e a resposta do sujeito lírico do poema de número 50, de Gonçalo M. Tavares, resumem o sujeito de “O último”, de Mayrant Gallo: “E o que resta? Nada”. Nada resta ao último, “senão rir”, senão ser uma ironia de si mesmo. Assim como no poema “O

último” o sujeito tenta produzir sua subjetividade através do desenho, da escrita e da música, o sujeito de Gonçalo M. Tavares admite os livros, filmes, quadro e poesia como tentativas de subjetivar a matéria e deixar que os corpos doentes não falem, no entanto, são tentativas frustradas, pois segundo os sujeitos, “estamos sozinhos” e somos “uma mentira” ou, retomando Dassie (2011), “o último poema rasura um desfecho possível, a determinação única de um final preciso e certo”, final certo como a vida. Abaixo, duas imagens de morte, uma ligada ao imaginário da transcendência, outra do corpo doente, definindo, com uma rosa sobrepondo seu rosto, o rosto da morte ao qual não se deve encarar.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA XVII

Figura 26- Sem título. Mayrant Gallo.



Fonte: GALLO, 1999, p. 135.

Figura 27- Corpo com órgãos. Os Espacialistas, 2013.



Fonte: Os Espacialistas.

“Que sabemos da vida?”, pergunta o sujeito lírico de Mayrant Gallo em “O sol na parede”. “Nada.”, ele próprio responde e enumera gradativamente o percurso da “nadificação”, que vai do ser idiota à aceitação da morte.

aquiescer o sujeito no destino ao qual está acorrentado: “a morte, com suas consequências”. Agamben (2016), lendo Benjamin, lembra que não podemos esperar por um fim do tempo cronológico, sendo espectadores de nós mesmos, mas apreender e realizar nossa representação se tempo, a partir do inteiro, para findar “o tempo que nos resta”.

O alegorista opera um jogo delicado. Ele brinca com os restos. Assemelha-se ao sujeito que varre e recolhe os cacos depois que pratos, copos e travessas, de coleções diferentes, caem ao chão, colando-os aleatoriamente, formando mosaicos. Ele os reúne não para o descarte, mas para capitular. Capitular pedaços cortantes, abjetos, heterogêneos, num esforço de compreender e construir outros significados a partir daquilo que seria descarte. Benjamin apresenta, em suas teses, uma intempestividade em relação à cronologia que permite “quebrar a linearidade temporal, para obter os fragmentos com os quais construirá imagens que se oferecerão, como alegorias, à interpretação” (MURICY, 2009, p. 232). Essas imagens, cacos da louça ou da vida cujo sol se projeta na parede trazem uma multiplicidade e, ao mesmo tempo, apresentam uma unidade. O sol é o centro do sistema, a luz, o calor, o tempo cíclico, erradia energia que mantém os seres vivos, é a projeção da verdade sobre a sombra temerosa do fim.

Diante do lugar de experimentação que é a literatura e, sobretudo, a poesia contemporânea, o alegorista apresenta-se como o sujeito que, explorando a pluralidade, principalmente dos fragmentos incompreensíveis (ou incompreendidos), recolhendo o que se descarta (tal qual o trapeiro baudelaireano), e apoiando-se no descarte maior – “a morte, com suas consequências” –, busca a contínua renovação e (se) constrói nas experiências que registram pedaços de tudo e de todos. A morte (“a volta”) é “o acontecimento de todos os acontecimentos, o sentido no estado puro: o seu lugar radica no emaranhado anônimo do discurso; ela é do que se fala, já sempre acontecida e indefinidamente futura, e sem dúvida acontece no ponto extremo da singularidade.” (FOUCAULT, 1997, p. 55). Ela é o retorno, a potência de afirmação discursiva do sujeito que, até então, não sabia de si.

Segundo o sujeito lírico de Gonçalo M. Tavares, no poema de número 38 do livro *O homem ou é tolo ou é mulher*, a verdade de saber de si está em se perguntar, ao final da vida, de que ela se trata.

A verdade é que chegados ao fim da vida até os velhos mais
sábios olham para cima, para o céu, ou para baixo, para a
terra, e perguntam: de que se trata?!
O que é a vida?
Para que é isto?

Todos somos uns grandes imbecis, essa é que é a verdade.

Há 1 poeta espanhol que escreveu:

Yo era um tonto y o que há visto ma há hecho dos tontos.

Vou traduzir. Eu sei espanhol.

Eu era um tonto e o que vi fez de mim dois tontos.

Isto é a tradução.

Eu era um tonto e o que vi fez de mim dois tontos.

Em suma, somos todos uns grandes imbecis.

Não percebemos nada de nada.

Podemos andar muito, mas vamos acabar por chegar no mesmo lugar de onde partimos.

A olhar para o céu e para a terra e a perguntar:
de que se trata?

Afinal de contas, esta coisa de antes não estarmos vivos, e de depois estarmos vivos e de depois morrermos, de que se trata?
De que se trata realmente?

(TAVARES, 2005b, p. 67)

O sujeito lírico constata a imbecilidade dos humanos a partir do momento em que sua vida é inútil, e volta-se sempre ao mesmo ponto de partida (“Todos somos uns grandes imbecis, essa que é a verdade.”). Até os mais velhos, em sua experiência e decrepitude, põem-se a olhar para os dois limites impostos aos mortais – céu e terra –, e percebem o quão sem sentido é a vida, pois não encontram razões utilitárias para ela. Poderia ser uma constatação óbvia, como a tradução do poema citado (“*Yo era um tonto y o que há visto ma há hecho dos tontos.*”) – trecho da obra de Calderón de La Barca, *La hija del aire*, utilizado como título e epígrafe do livro do também espanhol Rafael Alberti em 1929 – mas os homens tendem a fugir dessa obviedade dilacerante. O verso resume-se a palavras que, traduzidas, continuam a trazer a mesma mensagem, e o sujeito é “tonto” duas vezes por ter compreendido em dois idiomas sua imbecilidade. A consciência da efemeridade não muda, é a mesma para todos.

A morte é apresentada no poema de Tavares na assunção da vida enquanto uma coisa, um objeto inútil e, talvez, sem valor – tão descartável e especulativo quanto o mundo do capital (“Para que é isto?”). A verdade de ser imbecil, para o sujeito, é chegar até a velhice, quando já se superou inúmeros obstáculos, inclusive os do corpo, e constatar a inutilidade da vida. O sujeito volta a insistir, em resumo, que os seres humanos são grandes imbecis, porque há, no final das contas, a percepção de que a vida é nada. Os mortais são débeis, porque sempre voltarão ao ponto de partida, limitados pelo céu e pela terra e se perguntando do que se trata a vida, pois há um ciclo (não vida – vida – morte) que (não) faz sentido.

Os sujeitos de Gallo, em “O sol na parede”, e Tavares, no poema de número 38, capitulam o retorno, a temporalidade cíclica que destrói e reconstrói. A morte pode ser o começo, especialmente na linguagem. A ausência do objeto e o recolhimento reflexivo do melancólico potencializam essa escrita alegórica. Esse trabalho de reconstruir o que a temporalidade destrói inicia-se com a linguagem. Isso reforça nosso pensamento de que, para além de explorar o caráter plurissignificativo da linguagem, a alegoria torna possível convergir em imagens poéticas o que a linguagem “comum” não conseguiria exprimir. Octavio Paz pensa essa imagem como algo que “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si”. A imagem alegórica “desafia o princípio da contradição” (PAZ, 1982, p. 120), porque é o emaranhado do discurso, o agregar das “consequências”, dos restos.

A consciência da temporalidade pelo poeta alegorista se mostra em uma imagem dissonante e melancólica também no poema “O mundo corre”, de Mayrant Gallo, publicado no blog *Contramão*.

O mundo corre

O mundo corre e eu corro.
 Não sei o que é o mundo
 Nem se estou nele. Tudo é só um vestígio
 A sombra de algo oculto.
 Preciso sonhar para me convencer do oposto.
 E sonhar é estar sem pernas e sem cabeça.
 Ir batendo nas coisas.
 Ninguém sonha que se conduz nos sonhos.
 Sonhamos que somos esferas, corpos soltos no aço
 E é só, ainda que se sofra.
 Acordamos para esquecer ou para prolongar o sonho.
 Caminho agora na rodovia, e os carros passam.
 É como se eu não estivesse ali, mas estou.
 Ouço gritos, recebo xingamentos, até uma lata de cerveja quase cheia na
 [cabeça.
 "Doido!"
 Qual a diferença em se caminhar a esmo com os pés
 Ou direcionado num carro?
 Qual o sentido do sol?
 Qual o sentido da terra?
 Dos poros cheios de cabelos?
 Por que velozes temos mais sentido?
 Por que o sentido é ser veloz?
 Não, não é.
 Estou agora parado e corro do mesmo modo.
 Estarei amanhã imóvel e voando de todos os olhos.

(GALLO, 2008)

O sujeito lírico começa o poema expondo uma inquestionável certeza, talvez a única, de que o mundo e ele são passíveis de transformações (“O mundo corre e eu corro”), apesar de a definição de mundo não ser clara para ele. Em seguida, as certezas caem e metamorfoseiam-se em dúvidas configuradas em vestígios e sombras. Não há convicções, a não ser a de que o sujeito não tem certezas. Mais uma vez as sombras aparecem, espectros do desconhecido (“Tudo é só um vestígio/ A sombra de algo oculto.”). O mundo é impreciso e o sujeito lírico não conhece a si mesmo, os laboratórios e os telescópios, nos poemas de Tavares, mostram-nos como os equipamentos e a ciência também são imprecisos e não ajudam o homem a se definir.

As (in)definições não apresentam sentido para o ser que não sabe mais dele mesmo. É preciso que haja o ambiente onírico para que se possa encontrar um suporte que afirme o contrário, a fim de que a existência tenha mais conforto e legitimidade (“Preciso sonhar para me convencer do oposto”). E o sonho desfaz os limites dos fundamentos (“pernas”) e das razões (“cabeça”). Mas há que se acordar, pois mesmo em sonho o ser humano não age conforme sua vontade (“Ninguém sonha que se conduz nos sonhos”); tudo é inexplicável e o sonho ora aplaca o sofrimento, ora amplifica-o, pois o eu lírico aprende pelo choque (“batendo nas coisas”).

No sonho, o sujeito projeta-se como um corpo solto não no espaço, mas no aço, no mundo reificado e transformado pela mercadoria e tecnologia. O indivíduo caminha na rodovia, que é física e, ao mesmo tempo abstrata (“É como se eu não estivesse ali, mas estou.”), alegoria dos percalços da vida, que o fazem questionar o sentido das coisas: da maneira de se caminhar, do sol, da terra, dos poros cheios de cabelos e da velocidade. Ele é alvejado com gritos e xingamentos, que talvez o atinjam mais do que a lata de cerveja oriundos provavelmente daqueles que não questionam a si e ao mundo: “Doido!”.

Ao mesmo tempo em que se pergunta sobre os sentidos do mundo (“Qual o sentido do sol?/ Qual o sentido da terra?/ [...] Por que o sentido é ser veloz?”), o sujeito lírico de Gallo já sabe a resposta: “Não, não é.”. Nada tem razão ou faz sentido para o sujeito que não sabe o que é o mundo ou se está nele. A velocidade (ou voracidade) das coisas, que a nada se atêm, evidenciam o contraditório dinamismo estático do indivíduo que segue na contramão (“estou agora parado e corro do mesmo modo”), a depender da perspectiva que se leve em consideração, do deslocamento a que se quer evidenciar: o sujeito está parado no mundo que não consegue compreender, mas seus questionamentos o fazem igualmente movimentar, mesmo sabendo que ele será imobilizado inevitavelmente (“Estarei amanhã imóvel e voando

de todos os olhos”). O tempo transcorre e seu sentido é veloz e cruel. O sujeito não estará mais diante dos olhos das outras pessoas, será “só um vestígio”. Gonçalo M. Tavares, no poema “Sobre o mundo”, adverte-nos: “O mundo muda,/ Não pense que não. Nem os/ mamíferos são eternos./ [...] O mundo/ Não é injusto, mas também/ não é teu mordomo;/ Avança e é só.” (TAVARES, 2005a, p. 100).

A crença na ciência (que produziu carros, rodovias e deu-nos maior velocidade) foi, por muito tempo, a esperança da solução dos problemas humanos, mas a ciência não soube resolver os questionamentos íntimos do homem, deixando para ele a incerteza sobre os acontecimentos do mundo e a consciência de que as perspectivas futuras resumem-se à irrevogável constatação de que o destino do sujeito é o chão. Tavares (2013, p. 248) resume a atividade a qual o sujeito busca diuturnamente, mesmo que de forma inconsciente: “Eis, pois, o pensamento simples a que chegaram nossos instintos ao longo de milênios de aperfeiçoamento - um objectivo: não morrer; e as melhores maneiras de o conseguir. Tudo o resto é inteligência menor”.

No entanto, todas as tentativas serão falhas. Se a morte é o não sentido, a alegoria desestabiliza qualquer sistema de significação, ao mesmo tempo em que faz surgir novos sentidos. Há um impulso alegórico no corpo inerte e na caveira. A morte encontra significação enquanto eixo que norteia a produção ou destruição dos demais sentidos. A morte deixa rastros que, para Gagnebin (2012), são “a presença de uma ausência e a ausência de uma presença”, um silêncio ensurdecedor, tal qual nos fala Agamben:

O anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? – mas é precisamente esse anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade luta com o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar. Mas das suas mãos pueris apenas se pode arrancar aquele anúncio que ele nos viera fazer. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer. (AGAMBEN, 1999, p. 126).

Na citação acima, Agamben apresenta-nos a morte como princípio da linguagem. A linguagem é o anjo da anunciação, a previsibilidade do fim, mas não sua compreensão, seu segredo. Só aprende a morrer aquele que “compreende a inocência da linguagem”, seu caráter redentor. A inocência da linguagem estaria ligada à linguagem criativa, das invenções, das intensidades, das não correspondências, do interesse e redescoberta das coisas triviais. Abaixo, duas imagens. A primeira imagem, contracapa interna do livro *Nem mesmo os*

passarinhos tristes pode ser vista como a imagem de morte do poema “O mundo corre”, no qual o sujeito caminha a esmo em uma estrada na qual os carros passam velozes. A segunda imagem está na afirmação de Tavares de que a terra recebe, desde o princípio, uma chuva de sangue.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA XVIII

Figura 28- Sem título. Andréia Gallo.



Fonte: GALLO, 2002.

“Cai sangue desde o princípio do mundo”. (TAVARES, 2005a)

No poema “O eixo e o silêncio”⁴⁵, o sujeito lírico de Mayrant Gallo fala melancolicamente do sol que está lá fora e prossegue, assim como as nuvens e as pessoas, no dia de hoje, o dia seguinte à verdade. Verdade que, para o sujeito, é a morte.

Hoje é o dia seguinte à verdade.
E a verdade é a morte.

O sol está lá fora
As nuvens prosseguem
Pessoas prosseguem
Passarinhos voam dos fios para os ninhos
E destes para o espaço infinito.

Nada de novo ou ímpio.
Momentos apenas, sorrisos, fotos, milagres,
O homem do jornal, o garoto que guarda os carros,
Outro que vende água mineral numa caixa de isopor.
Um cão que late num ponto incógnito da tarde.

⁴⁵ Poema *in memoriam* do músico André Café. Publicado no blog *Contramão*, em 05 de outubro de 2008, um dia após a morte do músico.

Sonhos que passam.
Mitos que morrem. Como tudo.

O planeta agora, se saísse do eixo...
Não. Esqueçam.
Uma morte apenas é o suficiente.
É mesmo demais.

Desfrutemos o silêncio que ela deixa
E apenas pensemos em quem se foi.

(GALLO, 2008).

O sujeito lírico de Gallo contempla, como *flâneur*, o transcorrer das coisas que não foram ainda atingidas pela “verdade”: o sol, as nuvens e as pessoas prosseguem, continuam o seu curso, tal qual os passarinhos que partem “dos fios para os ninhos”, numa falsa volta à origem, e desta para o “espaço infinito”, a não volta. Não há nenhuma novidade para o sujeito que sente sinestesticamente os fragmentos da tarde após o dia da verdade (momentos, sorrisos, fotos, milagres, o homem do jornal, o garoto que guarda carros, água, caixa de isopor, o cão). Há a presença distante de latidos quebrando o silêncio misterioso da tarde.

O sujeito observa que os sonhos e os mitos também são vulneráveis ao fim, “como tudo” e a hipótese de que tirar o planeta do eixo poderia mudar algo é logo descartada por ele, que se dirige aos seus interlocutores e constata que não há hipóteses, não há o que mudar, dentre todas as mortes (tudo é mortal), uma apenas “é o suficiente./ É mesmo demais.”. E o silenciamento, comum a todos, proporciona ao sujeito lírico a reflexão sobre quem se foi. O silêncio que ceifa a vida é o mesmo que proporciona observar o planeta no seu eixo. O eixo é o centro, ponto no qual as forças centrípetas condensam-se para serem dispersadas com o silenciamento. O silêncio desequilibra o eixo, o ponto fixo e as certezas. A linguagem anuncia os silêncios que provocam medo no sujeito lírico de Gonçalo M. Tavares, no poema de número 18, do livro *O homem ou é tolo ou é mulher*: “Sempre tive muito mais medo do silêncio./ O silêncio assusta./ No silêncio podem estar os ruídos. E isso não é bom.” (TAVARES, 2005b, p. 34).

O silêncio pode ser a negação ou ausência de qualquer som, como pode ser o prenúncio de todos os sentidos, por isso a linguagem anuncia a morte, mas não a explica. A morte é o eixo e é também o silêncio. É o ponto deslocável do presente que, segundo Foucault,

nunca se localiza na espessura de algum momento, antes a sua ponta móvel divide infinitamente o mais breve instante; morrer é muito mais pequeno que

o momento de pensá-lo; e, de uma a outra parte desta hediondez sem espessura, morrer repete-se indefinidamente. Eterno presente? Com a condição de pensar o presente sem plenitude e o eterno sem unidade: Eternidade (múltiplo) do presente (deslocado). (FOUCAULT, 1997, p. 56).

Deslocar a verdade que se pressupõe como centro fixo, como eixo, é assumir que mesmo o silenciamento pode ser suplementado e os conceitos e interpretações preestabelecidas podem apresentar potências que revertam o processo de significação. A morte podem ser o silenciamento, o não sentido, mas, são também instantes que se consagram imagetivamente enquanto alegoria, mesmo que a linguagem anuncie silêncios. O sujeito de “O eixo e o silêncio”, ao perceber que o eixo do planeta continua no lugar e não mudará por conta de uma morte, resigna-se a desfrutar o silêncio deixado pelo fim (“Desfrutemos o silêncio que ela deixa/ E apenas pensemos em quem se foi.”). O silêncio advém da dor como experiência individual e incomunicável, a não ser pela imagem. O silêncio do luto é o espaço de elaboração, de dizer o inefável através do resto.

Um fragmento aponta a possibilidade dele ser lido como *rastro* de uma trajetória. No entanto, para que ele possua essa potencialidade de rastro, segundo Jaime Ginzburg (2012), é preciso que o indivíduo seja capaz de distinguir, através da observação, o imediatismo da contemplação e, concomitante, a potência dos silêncios presentes nesse fragmento. Ou seja, é preciso “construir a percepção em uma subjetividade descentrada, em um pensamento dissociativo”, dentro do silêncio, uma vez que ele é dotado de uma complexidade temporal, calcada na ideia de que sendo rejeito, presentifica um tempo ausente e pode construir novos significados no presente.

Sendo um resto, ele já não é mais o que foi vivido. Sua presença é indicação de uma convergência entre o que está ausente e o que está diante dos olhos. Tratar um objeto como rastro implica admitir que ele tem mais de um significado possível. Além de sua presença imediata, nele se encontra uma cifra, que pode ser tomada como condição para entender o que houve ou supor o que haverá. (GINZBURG, 2012, p. 112).

Mas o rastro é frágil, e sua fragilidade consiste no fato de ele ter sido desprezado, e estar sempre na iminência de ser apagado ou não ser reconhecido como representação de alguma coisa. A morte pode ser considerada um rastro porque é possível pensar nas trajetórias diante do cenário de perdas. Por isso os restos são relevantes no pensamento alegórico, porque os fragmentos não só assinalam seu lugar no presente, como permitem rememorar o passado. No fragmento “Notícia de uma morte”, do livro *Imagens do pensamento*, Benjamin descreve a imagem:

o choque com que um instante penetra em nossa consciência, como algo já vivido, nos atinge, o mais das vezes, na forma de um som. É uma palavra, um rumor ou um palpar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóbada o presente parece ressoar apenas como um eco. (BENJAMIN, 2011, p. 83).

Os ecos que ressoam podem ser também os do silêncio, porque seu reverberar retroage ao último som, à última vibração. No poema “As crianças no velório”, a imagem do silêncio também apresenta a ideia de morte.

As crianças no velório

E as regras na morgue são diferentes das regras
de um jogo de futebol.
O silêncio ali, quando sucede, nada espera,
ao contrário do observado
num jogo,
 por exemplo, antes de uma grande penalidade.
Na morgue um silêncio aguarda outros,
e tal facto é estranho para as crianças, para os loucos,
e principalmente para os alegres.
Só um louco se pode entusiasmar na morgue, ou um animal,
um cão, por exemplo, ao ver lá fora uma cadela.
Também há seduções entre humanos, claro.
Certamente, desde o início da História, bem mais
de dez mil casamentos começaram no dia da tristeza dos outros.
 Ou mesmo no teu dia triste.
E a criança faz barulho.
Não percebe o que tanta gente quer ver
à volta do que parece ser uma mesa.
Pessoas que não comem, não cantam.
Que estranho este banquete
onde metade dos convidados se senta a chorar
e a outra metade permanece em pé, com ar triste,
como se cada um tivesse acabado de saber
o número absurdo das suas dívidas ao banco.
Jamais se deveriam convidar pessoas não havendo comida
suficiente para todas.
A criança pensa assim, com esta exactidão,
ao ver as pessoas tristes em redor da mesa;
 mas as crianças são estúpidas.

(TAVARES, 2005a, p. 148)

Na morte, não há convenções ou regras como no jogo de futebol, cujo silêncio antecede, geralmente, uma boa expectativa (“por exemplo, antes de uma grande penalidade.”). Não se cria expectativas em torno do silêncio da morte, que dissemina uma sucessão de

silêncios a qual as crianças, os loucos, as pessoas alegres ou um cão no cio não conseguem entender, porque agem instintivamente.

A morte de um pode ser o dia em que se celebra a alegria de outros (“Certamente, desde o início da História, bem mais/ de dez mil casamentos começaram no dia da tristeza dos outros.”), e não só isso produz ruídos, mas também a criança, que na sua puerilidade não entende a reunião de pessoas diante “do que parece ser uma mesa⁴⁶”. A ironia se faz aguda na comparação que o sujeito lírico faz da morte com um banquete em que não se come, nem se canta, assim como na aproximação entre a tristeza pela morte e a aflição pela consciência das dívidas com o banco. O banquete é absurdo para a criança que confere sentidos distintos dos “reais” àquele silêncio, mas elas dominam a inocência da linguagem a qual os adultos “convidados” não conseguem entender.

Em várias tradições, o banquete é um ritual ligado à religiosidade. Na religião cristã, o banquete pressupõe comunhão, seja por estar relacionado à cena da última ceia, seja por remeter à eucaristia, na qual a celebração se dá pela ingestão do corpo (pão) e do sangue (vinho) de Cristo. Mas esse banquete ao qual as crianças - únicas a emitirem sons - assistem não tem comida suficiente para todas as pessoas, que também não cantam. É uma celebração do silêncio. Na imagem abaixo, o silêncio potente dos ossos que, junto a outros objetos, configura-se em apenas mais um vestígio.

MATERIALIDADE ALEGÓRICA XIX

Figura 29- OSSO=IMAGEM=ESTRUTURA. Os Espacialistas, 2013.



Fonte: Os Espacialistas.

⁴⁶ Tal verso remete-nos à fixação pelo cadáver e suas significações, tão caras à alegoria, como podemos visualizar em Machado de Assis (*Memórias póstumas de Brás Cubas*): “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu corpo dedico com saudosa lembrança estas memórias póstumas.”; Augusto dos Anjos (“Psicologia de um vencido”): “Já o verme — este operário das ruínas —/ Que o sangue podre das carnificinas/ Come, e à vida em geral declara guerra,// Anda a espreitar meus olhos para roê-los,/ E há-de deixar-me apenas os cabelos,/ Na frialdade inorgânica da terra!”; e Baudelaire (“A uma carniça”): “Então, querida, dize à carne que se arruína,/ Ao verme que te beija o rosto,/ Que eu preservei a forma e a substância divina/ De meu amor já decomposto!”.

“Os ossos são a marca da morte, mas também da ausência do controle sobre nós próprios” (TAVARES, 2013, p. 316).

O silêncio não se isenta de sentidos, ele possui uma linguagem alegórica, uma vez que é preciso sair do eixo e explorar suas possibilidades. O sujeito lírico de Mayrant Gallo no poema “Som e sono”, do livro *Recordações de andar exausto*, escuta o silêncio: “Ouvimos o silêncio, o silêncio.../ E seu deus, o tempo, silenciando-nos.” (GALLO, 2005, p. 41). A linguagem anuncia a morte. O tempo silencia-nos. Benjamin (1987, p. 223) questiona para nos lembrar: “Pois não somos todos feitos por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém está a nossa espera”. A linguagem é temporal. Através das imagens, os poetas permitem perceber que é possível ressignificar após a morte: a escrita alegórica dá novos laços semânticos a uma descontinuidade sem lógica aparente. O silêncio é a ausência (de sons) e a presença (de sentidos), é a falsa aparência de quietude, é o não dizer nada para dizer outras coisas, é a alegoria.

IMAGENS FINAIS

Iniciamos este estudo pensando por imagens. Os quadros que introduzem esta tese foram pensados de forma alegórica, sinal de que assimilamos, de certa maneira, essa forma de pensamento.

Ao empreender um estudo da alegoria como procedimento de leitura da poesia contemporânea, encaramos uma série de riscos. O primeiro diz respeito ao caráter instável da própria alegoria. Vista como conceito por alguns autores, como procedimento de leitura por outros, a alegoria sempre esteve em uma espécie de luta pela sobrevivência. Irônico perceber que uma forma de pensamento que se vale da morte para construir novas significações esteja, o tempo, inteiro, sendo também mortificada, desde a sua desvalorização em detrimento do símbolo, até a condição ontológica de sua potência de significação.

Quando Walter Benjamin reabilita a alegoria nos estudos do drama trágico alemão e também ao estudar a poesia de Baudelaire, apresenta-a de forma melancólica, por trazer, como vimos, uma consciência da transitoriedade, contrárias à ideia eternizadora do símbolo. Benjamin viu a alegoria como uma figura de pensamento que permitia evocar imagens. As imagens são capazes de evocar o passado enquanto apresentam novos sentidos aos questionamentos da contemporaneidade.

O segundo risco deste estudo foi encarar, no contexto da lírica contemporânea portuguesa e brasileira, a leitura de dois autores que estão publicando, a todo o tempo. Foi preciso enveredar pela leitura de Agamben para pensar o contemporâneo como aquele que não pertence ao seu tempo, mas coincide com ele, sendo por isso capaz de observar os acontecimentos mínimos, assemelhando-se ao alegorista.

As reflexões provocadas pelos poemas de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares apresentam um forte apelo de inquietude na tentativa de compreender a condição humana em um mundo virtualizado. Eles apresentam em seus poemas imagens que sabem fragmentadas e tocadas pela temporalidade. Dessa forma, a poesia, enquanto expressão subjetiva, abarca a consciência da efemeridade que a alegoria evoca. Utilizando imagens que remetem para além do que está sendo visto, os poetas alegoristas provocam outras significações, promovem memórias e compartilham experiências, mesmo tendo a consciência da força destrutiva do progresso.

Esses sujeitos possuem uma consciência da fragmentação decorrente da vida contemporânea e recolhem esses restos na tentativa de devassar a existência humana. Além do mais, são conscientes de que a imagem sobrevive, para além da coisa a que ela se refere

inicialmente. Provavelmente por isso, Mayrant Gallo, em uma entrevista, tenha dito que escreve “talvez inconscientemente, para amenizar o fato de que estou no mundo só de passagem. Neste caso, cada texto seria potencialmente uma pegada, um vestígio de nós entregue, por algum tempo, à indiferença do mundo” (GALLO, 2007). Estar entregue à indiferença do mundo é o papel do alegorista. Se antes a poesia era ligada ao caráter messiânico da revelação, o procedimento alegórico de Mayrant Gallo e Gonçalo M. Tavares permite revelar o que há escondido na banalidade cotidiana, bem como salvar algum resto.

A cidade surge como imagem que possui uma força dialética inerente a ela. Suas camadas de histórias são um apelo ao olhar do alegorista que subverte as temporalidades para ressignificar seus rastros.

O corpo não aparece apenas enquanto materialidade do indivíduo, mas é a imagem da percepção de mundo do sujeito, é o eixo alegórico através do qual um conjunto de imagens forma inúmeras cadeias de significação e remetem, o tempo inteiro para a morte. Nos poemas destes autores, o corpo submetido à sociedade é reflexo de questões intrínsecas do sujeito contemporâneo. As ruínas do tempo sentidas nos corpos se materializam em alegorias e permitem olhar para o corpo como leitura de si, da alteridade e da condição de estar no mundo.

A morte e seu silenciamento, nas alegorias desses autores, são potências, pois só a partir da morte é que a alegoria pode salvar as coisas ressignificando-as.

Tanto em relação à cidade, como em relação ao corpo e à morte, a alegoria que se vê na poesia desses autores permitiu percebermos um duplo movimento: o de escrever esses temas e o fato de olhar para esses temas como escrita imagética. Isso é possível porque a alegoria, como a cidade e o corpo, também está fadada à historicidade. Assim, opera um jogo incessante de remissão de sentidos.

E se aqui apresentamos poucas imagens, é porque elas já foram exibidas ao longo dos capítulos. E se damos, por hora, finalizadas tais análises, fazemos como o olhar do alegorista, consciente das faltas, mas também dos vestígios que irão permanecer.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: id. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I (tradução de Henrique Burigo. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ALMEIDA, Martha de. Para além da morte de Deus. In: *Kínesis*, vol. I, n. 02, outubro 2009, p. 222-231. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/Artigo15.M.Almeida.pdf>>. Acesso em 15 março 2015.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- ALVES, Ida. A poesia diante do espelho: poetas-críticos em diálogo luso-brasileiro. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida; JÚDICE, Nuno (orgs.). *Crítica de poesia: tendências e questões*. 1. Ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- AMARAL, Fernando Pinto do. O regresso ao sentido. Anos 70/80. In: AMARAL, Fernando Pinto do [et al] (org.). Um século de poesia (1888-1988). *A Phala*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. v. 1. 4ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011a.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. v. 2. 3ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011b.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. v. 2. 3ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011c.
- ANTONIO, Patrícia Aparecida. Cinco poetas e o corpo na lírica brasileira contemporânea. In: *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. p. 1-20. Disponível em:

<http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_587.pdf>. Acesso em setembro 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

BARRENTO, João [entrevista por Guilherme Freitas]. *João Barrento e as novas leituras de Walter Benjamin*. em 31/12/2011. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/joao-barrento-as-novas-leituras-de-walter-benjamin-423875.html>>.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 2ª ed.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*: edição bilíngüe. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; Ilustrações de Pierre Chalita. 4ª ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa: o *spleen* de Paris. In: *Poesia e prosa*: volume único. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organização de Ivo Barroso. Tradução de Alexei Bueno [et al.]. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas: v. III).

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas*. v.1. 3.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Chain Feres

Matos. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, v. III. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, 1).

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. Baudelaire: o modernismo nas ruas. In: id. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Anderson. *Alegoria redimida em Walter Benjamin*. 2012. 212f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

BOSI, Alfredo. Poesia Resistência. In: Id. *O ser e o tempo de poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRETAS, Alécia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*, ensaio sobre o absurdo. São Paulo: Ed. Livros do Brasil, 2002.

CANTARELLI, Ana Paula. *Alegoria e morte em Pedro Páramo, de Juan Rulfo: o futuro em ruínas*. 2013. 248 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2013.

CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico: Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. 1998. 277f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998. Disponível em: <http://www.academia.edu/1158878/O_Anjo_Melanc%C3%B3lico_Ensaio_sobre_o_Conceito_de_Alegoria_de_Walter_Benjamin>. Acesso em 24 março 2014.

CARA, Salete Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.

CARVALHO, Francisco. [Carta]. 02 de setembro de 2005, Fortaleza-Ceará [para] Mayrant Gallo, Salvador-Bahia. Datilografada.

CEIA, Carlos. Alegoria. In: *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 23-07-2013.

CHAUÍ-BERLINCK, Luciana. Melancolia e contemporaneidade. In: *Cadernos Espinosanos. Estudos Sobre o século XVII*, n. XVIII, p. 39-52. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, jan-jun 2008. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/epinosanos/ARTIGOS/numero%2018/luciana18.pdf>. Acesso em 12 novembro 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [et al.]. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figures, cores, números)*. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLI, Anna Luiza Andrade. Da reflexão romântica à alegoria trágica: notas sobre o caráter destrutivo em W. Benjamin. In: *Academia.edu*. Disponível em: <http://www.academia.edu/4034947/>. Acesso em: 20-03-2014.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução de Verrah Chamma; Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRESCÊNCIO, Cíntia Lima. Revolta da vacina: higiene e saúde como instrumentos políticos. Biblos. In: *Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação*. Rio Grande, 22 (2): 57-73, 2008. Disponível em: <https://www.seer.furg.br/biblos/article/view/962>. Acesso em 15 setembro 2017.

CUSTÓDIO, José Francisco; CRUZ, Frederico Firmo de Souza; PIETROCOLA, Maurício. Explicações Científicas, Explicações Escolares e Entendimento. In: *Alexandria, Revista de Educação em Ciência e Tecnologia*. v. 4, n. 2, p. 179-2014, novembro de 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/download>. Acesso em 11 janeiro 2016.

DASSIE, Franklin Alves. Notas sobre escritura e doença em Gonçalo M. Tavares. *Revista Icarahy*. v. 5., p. 01-10, 2011. Disponível em: <http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/5/dliteratura/FRANKLIN.pdf>. Acesso em 20 janeiro 2016.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Cláudia Sant'Anna Martins; Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* 1.ed. Rio de Janeiro: Editora 34: 1992.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 4ª edição. São Paulo, Editora Perspectiva: 2011.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. *Quem pariu e bateu, que balance!:* mundos femininos, maternidade e pobreza: Salvador, 1890-1940. Salvador: CEB, 2003.

FLORES, Eiliko L. P. Alegoria e ironia: confrontos e convergências. In: *Revista Água Viva*, vol. 1, n. 1, p. 1-17, Universidade de Brasília: Brasília, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/3275/2866>>. Acesso em 20 novembro 2015.

FONSECA, Aleilton. As cidades “ilegíveis” e a leitura dos poetas contemporâneos. In: *Sitientibus*. Feira de Santana, Universidade Estadual de Feira de Santana, n. 40, p. 59-68, jan/jun 2009.

FONSECA, Aleilton. O poeta na metrópole: “Expulsão” e deslocamento. In: FONSECA, Aleilton e PEREIRA, Rubens Alves (org.). *Rota & imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana/ Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000.

FONSECA, Aleilton. Panorama da poesia baiana (dos modernos aos contemporâneos). In: SILVA, Andréa do Nascimento Mascarenhas. (Org.). *Escuta de conchas: literaturas baianas*. Salvador: EDUNEB, 2016.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Lisboa: relógio D’água, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud & Marx; theatrum philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FRANCO, Ana Luiza Varella. *Walter Benjamin: a verdade em imagens*. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia, 2010. 352f. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16662/16662_1.PDF>. Acesso em 20 outubro 2016.

FREITAS, Manuel de. *Portugal 0-1*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: id. *Obras completas*. v. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagars os rastros, recolher os restos. SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GALLO, Mayrant. A mulher que passa. Disponível em: <<http://nonleia.blogspot.com.br/2008/11/mulher-que-passa.html>>. Acesso em 28 janeiro 2016.

GALLO, Mayrant. Com a palavra... Mayrant Gallo: entrevista. [11 de maio, 2007]. *Revista Entreaspas*. Disponível em: <http://revistaentreaspas.blogspot.com/2007_05_01_archive.html>. Acesso em 01-06-2007. 2007b.

GALLO, Mayrant. *Dia sim e sempre*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2000.

GALLO, Mayrant. Mayrant Gallo: entrevista. [15 de maio, 2009]. *Revista Verbo 21: cultura & literatura*. Disponível em: <<http://www.verbo21.com.br>>. Acesso em 15-05-2009. Entrevista concedida a Eliana Mara Chiossi.

GALLO, Mayrant. Narrador de ilusões: entrevista. [27 de dezembro, 2005]. *Portal Cronópios*. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=857>>. Acesso em 01-04-2014. Entrevista concedida a José Inácio Vieira de Melo.

GALLO, Mayrant. Noturno de outras vidas. In: *Não leia!*. [29 de agosto, 2014]. Disponível em: <<http://nonleia.blogspot.com.br/2014/08/em-lembranca-de-minha-mae.html>>. Acesso em 05-09-2014.

GALLO, Mayrant. O sol na parede. In: *Contramão*. [10 de novembro, 2006]. Disponível em: <http://mgallo.zip.net/arch2006-11-01_2006-11-15.html>. Acesso em 20-11-2006.

GALLO, Mayrant. O último. In: *Contramão*. [21 de dezembro, 2007]. Disponível em: <http://mgallo.zip.net/arch2007-12-16_2007-12-31.html>. Acesso em 25-12-2007. 2007a.

GALLO, Mayrant. *Pés quentes nas noites frias*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, FUNCEB, EGBA, 1999.

GALLO, Mayrant. *Recordações de andar exausto*. Salvador: Aboio Livre Edições, 2005.

GAMA, Dirceu Ribeiro Nogueira da. Walter Benjamin, o sujeito moderno e a pedagogia do esclarecimento: considerações filosóficas. In: *Aprender – Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação*. Dossiê Razão e crítica da razão: aspectos pedagógicos, ano IV, n. 6, p. 97-114, Vitória da Conquista, 2006. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/aprender/article/viewFile/3954/pdf_162>. Acesso em 15 dezembro 2015.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. In: *Kriterion: Revista de Filosofia*, vol. 50, n.º. 119, p. 159-178, Belo Horizonte, junho de 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em 19 abril 2015.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro. De rua e de janela. In: *Revista Semear*, n. 6. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_21.html>. Acesso em 22 maio 2016.

GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

GULLAR, Ferreira. Poesia e realidade contemporânea. In: id. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1980)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pedreira. 1 ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes. In: id. *Seduzidos pela memória*. Tradução de Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-40.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1989.

KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: F.Alves, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAFFEI, Luís. Poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível. In: *Revista Textura*, n. 14, jul./dez. 2016, p. 5-14. Canoas- RS. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/viewFile/800/624>>. Acesso em: 9 jan 2017.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Consequência de lugar*. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

MARTELO, Rosa Maria. Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente). In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (Orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX. In: *Cadernos de literatura comparada*. Literatura e identidades. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, vol. 8/9, p.89-105, 2003. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14196/2/09modernidadeesensocomum000073913.pdf>>. Acesso em: 05 fevereiro 2012.

MARTELO, Rosa Maria. O Olhar do Alegorista na Poesia Portuguesa Contemporânea. In: *Portuguese Cultural Studies*, v. 2, p. 11-22, winter 2009.

MARTELO, Rosa Maria. Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea. In: id. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras Editores S.A., 2004.

MENESES, Pedro. Gonçalo M. Tavares. Reflectir, narrar, ser humano. [16 de setembro de 2013]. In: *Jornal i*. Disponível em: <<http://www.ionline.pt/artigos/liv/goncalo-m-tavares-reflectir-narrar-ser-humano>>. Acesso em 14 outubro 2015.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. O texto fronteiriço de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista da Anpoll*, n 36, p. 420-434, Florianópolis, jan/jun. 2014.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

NAVA, Luís Miguel. *Poesia completa: 1979-1994*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polémica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Nelson de. *Axis Mundi: o jogo de forças na lírica portuguesa contemporânea*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ORNELLAS, Sandro. Alegorias do presente. In: *Hierografias*. 23/07/2010. Disponível em: <<http://sandroornellasblogue.wordpress.com>>. Acesso em 10 março 2014.

ORNELLAS, Sandro. Da autonomia à pós-autonomia: poesia como crítica do presente (notas de pesquisa). In: *Revista Landa*. v. 1, n. 2, 2013. p. 132-152.

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

ORNELLAS, Sandro. O “nó de pensamento” de Luis Miguel Nava: cenas alegorias, corpos e memórias. In: *Revista Crítica Cultural*. Vol. 5, num. 1, julho de 2010. p. 186-206.

ORNELLAS, Sandro. Pedra e grafia: breve genealogia da cultura crítica na leitura de poesia contemporânea. In: *Revista Estação Literária*. Londrina, UEL, vol. 09, jun, 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art5.pdf>>. Acesso em: 23 abril 2013.

Os Espacialistas, *Diário do Espacialista* - I Série AA, p. 38, nº 2, dezembro de 2012.

OWENS, Craig. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”. In: October. Vol. 12, Spring, 1980, p. 67-86. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/778575?uid=2&uid=4&sid=21101597776927>>. Acesso em: 20 outubro 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. “Io sono una forza del passato”. Disponível em: <http://www.pasolini.net/ascolto_flash-forzappassato.htm>. Acesso em 12 dezembro 2015.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Célia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. In: *Estudos avançados*, v. 29, n. 84. São Paulo, mai-ago 2015. p. 321-333.

PEDROSA, Célia; ALVES, Ida; JÚDICE, Nuno (Orgs.). *Crítica de poesia: tendências e questões*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

PENIDO, Stella. Walter Benjamin: a História como construção e alegoria. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, n. 1, p. 61-70, junho 1989. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.com.pdf>>. Acesso em: 19 set 2013.

PESAVENTO, Sandra. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, jan.-jun. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2017.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização Richard Zenith. 3ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1998.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/215148537/O-Homem-na-multidao-Alan-Poe>>. Acesso em: 25 janeiro 2017.

PRADO, Vinícius de Oliveira. Breve leitura sobre a imagem de tempo em Walter Benjamin, In: *Cadernos Walter Benjamin*. n. 17, jun-dez 2016. p. 139-164. Disponível em <https://www.gewebw.com.br/pdf/cad17/texto_09.pdf>. Acesso em 27 nov 2017.

ROCHA, Flávia Aninger de Barros. Os emblemas da cidade. Torres, labirintos e ruínas em passagens da literatura moderna. Dissertação [Mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural/ UEFS. Feira de Santana, 2002.

SALOMÃO, Waly. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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

SANTOS, Hugo Pinto. A tentação de teorizar: Mais um lugar para o atlas de Gonçalo M. Tavares. In: *Público*. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/a-tentacao-de-teorizar-1712560>>. Acesso em 20 maio 2016.

SCHOLLAMMER, Karl Eric. Que significa literatura contemporânea? In: id. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLLAMMER, Karl Eric. Regimes representativos da Modernidade. In: *Léguas & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*. Feira de Santana: UEFS, n. 1, p. 20-34, 2002.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: *Hamlet e Macbeth*. Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SO, Sandro. *Formas de cair: & outros poemas (2007-2010)*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2011.

SOARES, Débora Racy. Reflexões sobre melancolia e alegoria em Walter Benjamin. In: *Revista Travessias*. v. 4 (2), p. 370-377, 2010. Disponível em <<http://www.unioeste.br/travessias>>. Acesso em 10/02/2014.

SOUZA, Adelice. dodes'ka-den. 13 fevereiro 2007. In: *Adelice Souza*. Disponível em: <<http://adelicesouza.blogspot.com.br/2007/02/dodeska-den.html>>. Acesso em 21 dezembro 2017.

TAVARES, Gonçalo M. *I*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. Gonçalo M. Tavares: entrevista. *Revista Máxima*. Disponível em: <<http://anabelamotaribeiro.pt/62336.html>>. Acesso em 20 abril 2015.

TAVARES, Gonçalo M. Não há nenhuma máquina idêntica ao livro. Entrevista [25 de novembro de 2011]. Entrevista concedida a Sérgio Almeida. Disponível em: <[http://comunidade.jn.pt/blogs/babel/archive/2011/11/25/quot-escrevo- apenas-o-que- quero-quot.aspx](http://comunidade.jn.pt/blogs/babel/archive/2011/11/25/quot-escrevo-apenas-o-que- quero-quot.aspx)>. Acesso em 08 agosto 2016.

TAVARES, Gonçalo M. *O homem ou é tolo ou é mulher*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005b.

TAVARES, Gonçalo M. Poesia ou um mapa de cicatrizes. Entrevista [21 de janeiro de 2002]. Entrevista concedida a Ana Marques Gastão. Disponível em: <<http://puxapalavrainextenso.blogspot.com.br/2005/01/gonalo-m-tavares-entrevista.html>>. Acesso em 14 agosto 2013.

TAVARES, Gonçalo M. Tavares. O romance ensina a cair. Entrevista [27 de outubro de 2010]. Lisboa: *Ípsilon* [Jornal Público]. Entrevista concedida a Pedro Mexia. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=268246>>. Acesso em 23 janeiro 2015.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*. São Paulo: Cultrix, 1995.