

ANA CLAUDIA COSTA DOS SANTOS

FABULÁRIO:
CRIAÇÃO POÉTICA E REFLEXÃO TEÓRICA

PORTO ALEGRE
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS APLICADOS: LITERATURA, ENSINO
E ESCRITA CRIATIVA

ANA CLAUDIA COSTA DOS SANTOS

FABULÁRIO:
criação poética e reflexão teórica

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima
e Silva

PORTO ALEGRE
2017

CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Ana Cláudia Costa dos
Fabulário: criação poética e reflexão teórica / Ana
Cláudia Costa dos Santos. -- 2017.
110 f.

Orientadora: Márcia Ivana de Lima e Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Escrita criativa. 2. Criação literária. 3.
Poesia. 4. Gêneros. 5. Sujeito lírico. I. Silva,
Márcia Ivana de Lima e, orient. II. Título.

ANA CLAUDIA COSTA DOS SANTOS

FABULÁRIO:
CRIAÇÃO POÉTICA E REFLEXÃO TEÓRICA

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 24/10/2017

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil
PUCRS

Prof. Dr. Altair Martins
PUCRS

Profa. Dra. Cinara Ferreira Pavani
UFRGS

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva (orientadora)
UFRGS

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que oportunizou duplamente a escrita deste trabalho.

À professora Márcia Ivana de Lima e Silva, pela orientação, pela doçura e por ter me apresentado à leveza de Calvino.

Aos membros da banca, em especial ao professor Luiz Antonio de Assis Brasil, que aceitou participar de mais este momento da minha trajetória.

À minha família e aos meus amigos, pela fé (talvez infundada) que têm em mim.

E ao Murilo, poeta e cantador, pelo incentivo constante, por todos os dias e pelos cafés noturnos na xícara laranja.

*Saio de meu poema
como quem lava as mãos.*

*Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.*

João Cabral de Melo Neto, “Psicologia da composição”

RESUMO

Esta dissertação é composta por um conjunto inédito de poemas e três capítulos teóricos relacionados à obra. No primeiro capítulo, são apresentadas reflexões sobre a escrita do livro e sobre o processo de criação literária em geral. Além disso, considerando-se o fato de que muitos poemas da obra baseiam-se em gêneros textuais de aplicação prática (carta, notícia etc.), são comentados certos aspectos distintivos da linguagem poética, bem como a natureza do sujeito lírico. O segundo capítulo apresenta o livro em questão, intitulado *Fabulário*. No capítulo três, comenta-se a gênese de um poema específico – “Retrato de família”. Por fim, o quarto capítulo consiste em um exercício crítico posterior ao momento da criação: com base em conceitos ligados ao espaço, é feita uma tentativa de análise do poema “Anúncio imobiliário”.

Palavras-chave: Escrita criativa. Criação literária. Poesia. Gêneros. Sujeito lírico.

ABSTRACT

This dissertation is made up of an unpublished poetry collection and three theoretical chapters related to it. The first chapter is a reflection on the author's creative process and on literary creation as a whole. Considering that most poems in the book are inspired by text genres which are used in practical situations (a letter, a news story etc.), this chapter also presents comments on some distinctive aspects of poetic language, as well as on the notion of *lyrical subject*. The second chapter consists of the poetry collection at issue, titled *Fabulário*. In chapter three, the creation of a specific poem – “Retrato de família” – is discussed. The final chapter is a critical exercise following the writing of another poem – “Anúncio imobiliário” –, which is analyzed according to concepts related to space.

Keywords: Creative writing. Literary creation. Poetry. Genres. Lyrical subject.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Captura de tela da primeira lista de anotações relacionada ao projeto	13
Figura 2. Captura de tela de anotações atualizadas em março de 2017.....	14
Figura 3. Anotações em caderneta.....	17
Figura 4. <i>Still</i> do documentário <i>Elena</i> (2012), de Petra Costa	18
Figura 5. <i>Still</i> do filme <i>Asas do desejo</i> (1987), de Wim Wenders	19
Figura 6. Anotações para a escrita do poema “Retrato de família”	89
Figura 7. Rascunhos e anotações referentes à segunda parte do poema “Retrato de família”	94

SUMÁRIO

1 GÊNESE, POESIA, VOZES	10
1.1 Iluminações	11
1.2 Metamorfose	23
1.3 Moi, me, ich, ego	30
2 FABULÁRIO	33
Museu mínimo	34
Microcosmo	44
Fabulário	81
3 “RETRATO DE FAMÍLIA”: POEMA EM PRETO E BRANCO	87
3.1 Revelação	88
3.2 Negativos	95
4 “ANÚNCIO IMOBILIÁRIO”: O ESPAÇO DO POEMA	99
4.1 Os arredores da linguagem	99
4.2 Os fantasmas da casa	102
REFERÊNCIAS	108

1 GÊNESE, POESIA, VOZES

A criação de uma obra literária implica, muito além de certo domínio técnico, o envolvimento emocional do autor. Na escrita do conjunto de poemas que apresento como parte deste trabalho, combinaram-se sentimentos conflitantes: a alegria de fazer um mestrado que possibilitava minha dedicação à literatura; o desejo de escrever um livro que fizesse jus a essa oportunidade única; o receio de falhar; e o questionamento constante a respeito do valor de meus poemas. “Quem precisa que eu observe, que eu testemunhe? Por que insisto em escrever?”, anotei no meu caderno, em algum dia ruim – mas insisti, sem esperar resposta.

Para Jorge Luis Borges (2000), não escrevemos o que gostaríamos de escrever, e sim o que somos capazes de escrever. Essa afirmação pode referir-se tanto à consciência das limitações de cada autor quanto ao tortuoso caminho entre a intenção inicial e a obra acabada. *Fabulário* tomou forma pouco a pouco, frustrando expectativas e trazendo surpresas. O projeto original, que visava a mesclar poesia lírica com elementos narrativos, passou a englobar diferentes gêneros textuais e, até mesmo, diferentes linguagens ou suportes.

Desse modo, o livro desmembrou-se em três seções: “Museu mínimo”, na qual figuram poemas inspirados em retratos, sonhos e pergaminhos, por exemplo; “Microcosmo”, que reúne poemas baseados em diversos gêneros textuais (carta, notícia, diálogo etc.); e, finalmente, “Fabulário”, em que tentei concretizar, embora em menor escala, a proposta inicial.

Outra característica importante da obra é a variedade de sujeitos líricos. Nos poemas em primeira pessoa, quem fala é, na maioria das vezes, um personagem; esse é o caso, por exemplo, de “Discurso de um louco em praça pública” e “Relato da afogada”. Há ainda um narrador pretensamente impessoal (“Notícia de jornal” ou “Anúncio imobiliário”), além de textos na segunda pessoa do singular (“Sonhos”) e na primeira pessoa do plural (“Poema rupestre”). Essa variedade se deve a dois fatores principais: 1) a tentativa de transmutar elementos prosaicos em elementos líricos, sobretudo nos poemas de “Microcosmo”; 2) a intenção de fugir ao tom confessional de minha produção poética anterior a fim de explorar novas possibilidades criativas.¹

Neste capítulo introdutório, busco articular reflexões sobre a escrita de *Fabulário* com ideias de autores como Cecília Almeida Salles e Paul Valéry a respeito do processo de criação

¹ *Móbile*, meu primeiro livro de poemas, será publicado em breve pela Editora Patuá. *O que faltava ao peixe*, conjunto de contos e prosas poéticas, foi publicado em 2011 pela Libretos, com edição financiada pelo Fumproarte.

literária em geral. Além disso, com base na leitura de obras de alguns estudiosos da poesia – Octavio Paz, Mikel Dufrenne e Emil Staiger, entre outros –, procuro compreender o que constitui, essencialmente, a linguagem lírica. Essa investigação é fundamental se for considerada a transformação que se opera na maior parte dos poemas de *Fabulário*: de que forma um gênero textual qualquer pode converter-se em poesia? Tzvetan Todorov e Stanley Fish ajudam a elucidar essa questão. Por fim, discuto brevemente a noção de sujeito lírico, usando estudos de T.S. Eliot e Käte Hamburger como referências.

1.1 Iluminações

No livro *Gesto inacabado*, Cecilia Almeida Salles (2004, p. 27) define o trabalho criador como “um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir”. Para o escritor, a consciência do “poder mágico” de trazer algo novo ao mundo manifesta-se sobretudo diante da página em branco. No momento que antecede a escrita das primeiras linhas, digo a mim mesma que, com palavras, posso criar *qualquer coisa*: posso ser o que quiser, fazer o que quiser, sanar todos os males.² Lembro-me sempre deste fragmento das *Illuminations*, de Rimbaud: “Estendi cordas de campanário a campanário; guirlandas de janela a janela; correntes de ouro de estrela a estrela, e danço”.³ Para mim, essa é a imagem da liberdade absoluta.

Entretanto, a sensação de onipotência logo se mostra ilusória. Além de estar sujeito à insuficiência da linguagem, à “tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo” (SALLES, 2004, p. 63), o escritor é impelido a traçar limites dentro dos quais consiga mover-se:

Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço (SALLES, 2004, p. 64).

² Existe, na verdade, um embate entre a suposta onipotência e o medo de nunca mais conseguir escrever. Borges (2000, p. 10) declara: “toda vez que me deparo com uma página em branco, sinto que tenho de redescobrir a literatura para mim mesmo”.

³ “J’ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d’or d’étoile à étoile, et je danse.” Esse é um dos fragmentos reunidos sob o título “Phrases”. Consultei a seguinte edição bilíngue da obra: RIMBAUD, Arthur. *Illuminuras*: gravuras coloridas. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996. p. 38-39.

No caso de *Fabulário*, talvez o limite externo principal tenha sido o fato de a criação da obra estar vinculada a um trabalho acadêmico. Essa responsabilidade elevou meu nível de exigência ao longo da escrita de cada poema, o que, apesar de ter gerado certa angústia, também pode ser interpretado como um fator positivo. Afinal, conforme defende Paul Valéry (1991, p. 216), todos os poetas devem ser críticos de primeira ordem:

Para duvidar disso é preciso não imaginar tudo o que é o trabalho do espírito, esta luta contra a desigualdade dos momentos, o acaso das associações, as distrações, as diversões externas. O espírito é terrivelmente variável, enganando e sendo enganado, fértil em problemas insolúveis e em soluções ilusórias. Como uma obra notável sairia deste caos se o caos que tudo contém não contivesse também algumas ocasiões sérias de conhecer-se e de escolher em si o que merece ser retirado do próprio instante e cuidadosamente empregado?

Outros fatores externos estão relacionados aos problemas cotidianos. É quase como se cada verso precisasse ser heroicamente resgatado dentre as contas a pagar, as listas de afazeres, as lâmpadas queimadas, os analgésicos, os calmantes, as más notícias, as preocupações. Contudo, como prova a feia flor de Drummond, da rotina cinzenta podem brotar poemas autênticos.⁴

Dentre os limites internos para a escrita de *Fabulário*, destaca-se a própria evolução do projeto original. A proposta era simples: os poemas deveriam contar pequenas histórias. No entanto, como já mencionei, à medida que as ideias foram amadurecendo, comecei a esboçar mentalmente poemas baseados em diferentes gêneros textuais (as linguagens/suportes de “Museu mínimo” vieram complementar o conjunto⁵). A lista crescente de gêneros, embora restringisse minha liberdade, também me mostrava o caminho a seguir.

⁴ “Uma flor nasceu na rua!/[...]/ É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” Do poema “A flor e a náusea”, que integra *A rosa do povo* (1945).

⁵ “Retrato de família” foi, em ordem cronológica, o primeiro poema de *Fabulário*. Mesmo que, no contexto do livro, esse poema represente a arte da fotografia, quando o escrevi, entre maio e junho de 2016, o objetivo principal ainda era a incorporação de elementos narrativos.

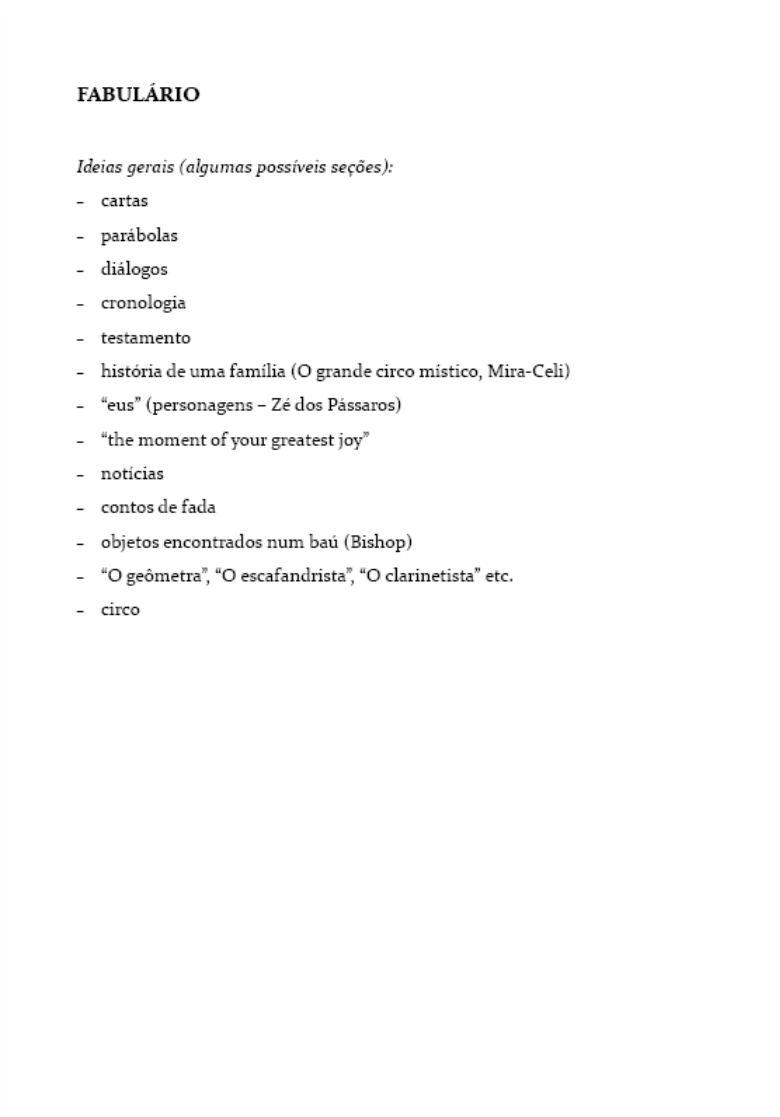


Figura 1. Captura de tela da primeira lista de anotações relacionada ao projeto, criada em abril de 2016.

Como é possível notar na lista acima, inicialmente pensei em criar mais de um poema para cada gênero textual, mesmo que essa ideia ainda fosse muito vaga. Assim, haveria uma seção dedicada a cartas, outra a notícias etc. Posteriormente, percebi que seria mais interessante trabalhar com a diversidade dos gêneros textuais, e não com variações sobre um mesmo gênero. Refletindo agora sobre essa possibilidade, pergunto-me que poemas teriam sido escritos, que livro *Fabulário* teria se tornado caso eu tivesse feito outras escolhas. Desse modo, é pertinente a noção de que “há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto” (SALLES, 2004, p. 26).

Mais ou menos definida a estrutura do livro, restava o mistério de cada poema. O que estaria escrito na carta? Que notícia seria contada? Qual seria o assunto do diálogo? Eu não podia imaginar, por exemplo, que a anotação referente ao circo seria incorporada à notícia. É

com uma espécie de alegria melancólica que examino essas notas rudimentares: guardando gravemente os poemas que viriam mais tarde, todas refletiam uma esperança um tanto ingênua.

GÊNEROS:	LINGUAGENS/SUPORTES:
<ul style="list-style-type: none"> • Carta • Diálogo • Relato • Notícia • Telegramas • Aforismos • Cartaz • Testamento • Discurso • Anúncio • Cronologia • Oração • Decretos • Charada • Lista de tarefas • Currículos • Página de diário • Poema surrealista • Epitáfio • Canção de ninar • Monólogo • Pequenas histórias • Entrevista • Romance (Lorca) • Fragmento de peça de teatro • Crônica • Biografias (vidas imaginárias) 	<ul style="list-style-type: none"> • Retrato • Super 8 • Cenas • Sonhos • Cartografia • Palimpsesto • Poema rupestre

Figura 2. Captura de tela de anotações atualizadas em março de 2017.

Em *O espaço literário*, Maurice Blanchot (1987, p. 14-15) comenta a “obsessão que vincula [o escritor] a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse”, bem como a “necessidade [...] de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos”. De fato, estão presentes em *Fabulário* temas de minha produção literária anterior (tanto em prosa quanto em poesia): velhos, crianças e loucos; o tempo, a memória e a morte; a celebração da vida em suas manifestações mais simples, o caráter sublime da existência comum. Mesmo quando eu me predispunha a escrever algo “inovador”, os poemas

encaminhavam-se naturalmente para esse universo particular. Cecilia Almeida Salles (2004, p. 37) explica essa tendência da seguinte forma:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.

A ausência de poemas baseados em gêneros textuais contemporâneos (como *e-mails*, *chats* ou publicações em redes sociais) deve-se ao desejo de imprimir um tom atemporal à minha produção. Da mesma forma, não fazem parte de meu trabalho poemas experimentais ou ligados diretamente a questões políticas e sociais. Interessam-me as insignificâncias: os “trastes” de Manoel de Barros⁶ ou “a outra cousa” em que pensa o coração dorido de Quintana⁷. Trata-se de uma inclinação pessoal que devo respeitar, ainda que, talvez, isso signifique nadar contra a corrente. Afinal, como afirma Borges (2000, p. 117, grifo do autor), “nós *somos* modernos; não precisamos lutar para ser modernos. Não é uma questão de tema nem de estilo”.

É possível conceber *Fabulário* como um pequeno mundo à parte, no qual cada poema constitui o novo arquétipo do gênero textual representado – nesse mundo, todas as cartas são como “Missiva”, todos os diálogos são como a “Conversa hipotética entre duas velhinhas em janelas contíguas” etc. Nessa perspectiva, ampliando o conceito aristotélico da arte como imitação (ARISTÓTELES, 2011), Cecilia Almeida Salles (2004, p. 26, grifo meu) define a criação como um “processo de representação que dá a conhecer uma *nova realidade*, com características que o artista vai lhe oferecendo”.

No meu caso, a realidade construída é apenas uma sombra da realidade vislumbrada. Ao final da escrita de cada poema de *Fabulário*, mesmo nas ocasiões em que o resultado me agradava, eu tinha a sensação de não ter dito o que queria dizer e passava a depositar minhas esperanças no poema seguinte. Há uma série de sentimentos profundos que movem a criação poética. Contudo, como ensina Valéry (1991, p. 179, grifos do autor), “todo mundo é feliz e infeliz; e os extremos da alegria, como os da dor, não foram recusados aos mais grosseiros e

⁶ A noção de inutilidade perpassa, como se sabe, a poesia de Manoel de Barros. Penso aqui em “Teologia do traste”, do livro *Poemas rupestres* (2004): “As coisas jogadas fora por motivo de traste/ são alvo da minha estima”.

⁷ Do poema “Avozinha Garoa”, publicado em *A rua dos cataventos* (1940): “E a chuva um’outra história principia/ Para embalar meu coração dorido/ Que está pensando, sempre, em outra cousa...”.

às almas menos cantantes. *Sentir* não significa *tornar sensível* – e, menos ainda, *belamente sensível...*”.

Essa tentativa de *tornar belamente sensível*, ao contrário do que sugere a figura do poeta inspirado, exige disciplina e paciência. Para Mikel Dufrenne (1969, p. 138), “é inútil separar inspiração e trabalho: o trabalho explora a inspiração, é propriamente ele que é inspirado. Se a inspiração fosse uma graça de instantes, se não acompanhasse o trabalho paciente, nada seria: um relâmpago na noite, uma ilusão...”. Italo Calvino (1990, p. 66, grifo meu) defende uma ideia semelhante:

O trabalho do escritor deve levar em conta tempos diferentes: o tempo de Mercúrio e o tempo de Vulcano, uma mensagem de imediatismo obtida à força de pacientes e minuciosos ajustamentos; *uma intuição instantânea que apenas formulada adquire o caráter definitivo daquilo que não poderia ser de outra forma*; mas igualmente o tempo que flui sem outro intento que o de deixar as ideias e sentimentos se sedimentarem, amadurecerem, libertarem-se de toda impaciência e toda contingência efêmera.

Da mesma forma, Valéry (1991, p. 215) compara o trabalho do poeta ao do artesão – a inspiração seria, assim, a matéria-prima da poesia:

Todas as coisas preciosas que se encontram na terra, o ouro, os diamantes, as pedras que serão lapidadas estão disseminadas, semeadas, avarentamente escondidas em uma quantidade de rocha ou de areia, onde o acaso às vezes faz com que sejam descobertas. Essas riquezas nada seriam sem o trabalho humano que as retira da noite maciça em que dormiam, que as monta, modifica, organiza em enfeites. Esses fragmentos de metal engastados em uma matéria disforme, esses cristais de aparência esquisita devem adquirir todo seu brilho através do trabalho inteligente. É um trabalho dessa natureza que realiza o verdadeiro poeta.

As anotações espontâneas constituem a primeira etapa de meu processo criativo. Elas são, nesse sentido, pedras que tentarei lapidar, para usar a metáfora de Valéry (ainda que minha tentativa não seja bem-sucedida). Anoto tudo o que me emociona, tudo o que, por algum motivo, sinto que preciso registrar: cenas vistas na rua, frases soltas, trechos de livros, lembranças, pequenas epifanias etc. Cecilia Almeida Salles (2004, p. 55) adiciona outros itens à lista:

Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções.

O segundo segmento de “Curtas”, por exemplo, baseia-se em uma imagem comovente que vi no caminho do trabalho para casa. “Missiva” inspira-se em lembranças relacionadas à minha avó paterna. “Hibernação” mescla uma história de família com o evento central de um filme de Krzysztof Kieślowski.⁸

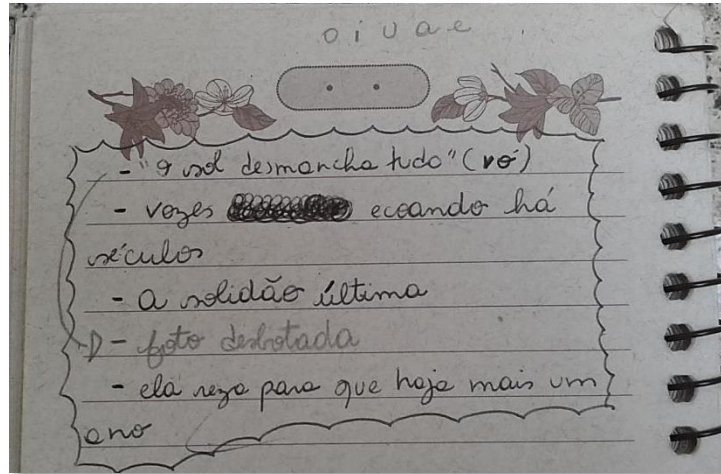


Figura 3. Anotações em caderneta.

Esses registros esparsos são feitos em cadernetas, no bloco de notas do telefone celular ou em mensagens que envio para meu *e-mail*. Reúno-os em um documento do Word e os releio toda vez que sinto a necessidade de entrar em contato com meu inventário lírico, sobretudo em momentos de bloqueio. Guardo alguns desses fragmentos por anos antes de convertê-los em poemas; nesses casos, a anotação original é transfigurada não apenas pela linguagem poética, mas também pelo tempo e pela combinação com novos fragmentos, leituras e vivências. Sobre esse aspecto do trabalho artístico, João Cabral de Melo Neto (1998, p. 65, grifo meu) declara:

Quanto à experiência, ela não se traduz [nos poetas intelectuais] imediatamente em poema. [...] Eles a reservam, junto com sua experiência geral da realidade, para um momento qualquer em que talvez tenham de empregá-la. *Não será de estranhar que muitas vezes esqueçam essa experiência, como tal, e que ela, ao ressuscitar, venha vestida de outra expressão, diversa completamente.*

A criação de *Fabulário* incluiu etapas até então inexistentes em meu método de trabalho. Além de ter um projeto a realizar e um prazo a cumprir – o que me ajudou a manter

⁸ Trata-se do primeiro filme da série *Decálogo*, de 1989: *Amarás a Deus sobre todas as coisas*.

o foco –, eu também pude dedicar mais tempo à escrita de cada poema.⁹ Uma dessas novas etapas consiste na familiarização prévia com o assunto: eu revisitava imagens, canções, histórias, versos ou trechos de filmes relacionados ao elemento central do poema a ser escrito. Essa era também uma tentativa de recriar a sensação (às vezes remota) que havia desencadeado o processo.

Em “Relato da afogada”, por exemplo, estão presentes, de uma forma ou de outra, a Ofélia de Shakespeare, as Ofélias do filme *Elena* (2012), de Petra Costa, e a sereia trágica de Hans Christian Andersen. Na lista de canções relacionadas ao mar¹⁰, incluí, sem razão aparente, “Joan of Arc”, de Leonard Cohen – que fala, obviamente, do fogo. Eu queria para minha afogada a mesma atitude estoica da Joana d’Arc de Cohen, o mesmo amor pelo elemento que a mataria (água/fogo). Após audições repetidas da canção ao longo da escrita, acabei por incluir no poema referências vagas à história da heroína francesa. Desse modo, a etapa preparatória foi incorporada, consciente ou inconscientemente, à criação em si.



Figura 4. Still do documentário *Elena* (2012), de Petra Costa.
Fonte: Site oficial do filme.¹¹

⁹ Um processo semelhante ocorreu na escrita dos contos e prosas poéticas de *O que faltava ao peixe*. Contemplado com a Bolsa Funarte de Estímulo à Criação Artística (na categoria Criação Literária), o livro tinha de ser entregue em seis meses: minha ansiedade e meu perfeccionismo atingiram níveis extremos. A escrita de poemas, por sua vez, embora sempre tenha envolvido bastante trabalho, costumava ser menos metódica. Era comum, por exemplo, que eu escrevesse as primeiras versões à mão, em momentos não planejados – durante aulas da faculdade, nos intervalos do trabalho, antes de dormir etc.

¹⁰ “Alfonsina y el mar” (cantada por Mercedes Sosa; composta por Ariel Ramírez e Félix Luna), “A ostra e o vento” (Chico Buarque), “Divers” (Joanna Newsom), “La noyée” (Serge Gainsbourg), “O mar” (Dorival Caymmi), entre outras.

¹¹ Disponível em: <www.elenafilme.com>. Acesso em: 15 jul. 2017. A imagem foi usada como plano de fundo em meu computador ao longo da escrita do poema “Relato da afogada”.

Esse recurso também foi importante na gênese de “Notícia de jornal”, inspirado na epígrafe do poema “Crônica”, de Mario Quintana.¹² Para a construção do universo circense, contribuíram *O grande circo místico* (tanto o poema de Jorge de Lima quanto o álbum de Chico Buarque e Edu Lobo¹³), *Os palhaços* (1970), de Fellini, e a trapezista de *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders. Foi em homenagem a esse filme, aliás, que chamei minha própria trapezista de Marion. Todas essas influências corroboram a noção de que “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62).



Figura 5. Still do filme *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders.
Fonte: Site da Michael Cacoyannis Foundation.¹⁴

Adquiri também o hábito de fazer uma espécie de *brainstorming* antes do começo da escrita em si: deixo que os pensamentos ligados ao poema fluam desordenadamente, anotando-os em um documento do Bloco de Notas. Esse esboço é importante na medida em que prepara o terreno para a primeira versão. A partir daí, minha escrita torna-se lenta e nervosa, uma luta para encontrar a melhor palavra, a melhor imagem, para transmitir a um leitor hipotético o sentimento que motivou o poema: afinal, o efeito da obra deve ser “reconstituir em alguém um estado análogo [...] ao estado inicial do produtor” (VALÉRY, 1991, p. 199).

¹² A epígrafe noticia a morte do trapezista René Bugler. O poema de Quintana, que integra o livro *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), é uma homenagem ao trapezista.

¹³ O álbum *O grande circo místico*, lançado em 1983, é a trilha sonora do musical baseado no poema homônimo de Jorge de Lima (do livro *A túnica inconsútil*, publicado em 1938).

¹⁴ Disponível em: <www.mcf.gr>. Acesso em: 15 jul. 2017. A imagem foi usada como plano de fundo em meu computador ao longo da escrita do poema “Notícia de jornal”.

Passado o tempo dos devaneios, das conjecturas, da preparação, chega a hora de enfrentar a página em branco e amalgamar, por meio da linguagem, todos aqueles estímulos iniciais. Em *Pós-escrito a O Nome da Rosa*, Umberto Eco (1985, p. 13) descreve com lucidez esse momento de confluência:

Quem escreve (quem pinta, esculpe, compõe música) sempre sabe o que está fazendo e quanto isso lhe custa. Sabe que deve resolver um problema. Pode acontecer que os dados iniciais sejam obscuros, pulsionais, obsessivos, não mais que uma vontade ou uma lembrança. Mas depois o problema resolve-se na escrivania, interrogando a matéria sobre a qual se trabalha – matéria que possui suas próprias leis naturais, mas que ao mesmo tempo traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida (o eco da intertextualidade).

Apago tanto quanto escrevo, construindo o poema “à custa de destruições” (SALLES, 2004, p. 27). Por isso, prefiro trabalhar no computador: as inúmeras rasuras de poemas escritos à mão os tornam confusos e ilegíveis, o que me obriga a passá-los a limpo repetidas vezes. Durante o processo de criação, a busca de soluções é, não raro, interrompida por reticências ou pontos de interrogação – uma desistência temporária que, com alguma sorte, será revogada na próxima versão. Segundo Valéry (1991, p. 196, grifo do autor), “esperamos simplesmente que aquilo que desejamos produza-se, pois só podemos esperar. *Não temos qualquer meio para atingir exatamente em nós o que desejamos obter*”.

É comum encontrar a solução desejada no período de transição entre versões, seja “como a recompensa da liberdade dada a nosso espírito” (VALÉRY, 1991, p. 196), seja por obra do acaso. Foi difícil, por exemplo, criar um final satisfatório para o poema “Cartaz de desaparecimento”. Se eu não tivesse recordado, em um desses intervalos, o peso da esperança em “Rondó do capitão”, de Manuel Bandeira¹⁵, a última estrofe teria um tom mais desolado. Sobre o assunto, Cecilia Almeida Salles (2004, p. 34) comenta que “[aceitar] a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas – admite-se que outras obras teriam sido possíveis”. Além disso, “o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse” (SALLES, 2004, p. 35). De modo geral, pode-se pensar em todas as escolhas feitas no processo criativo como produtos de algum tipo de acaso.¹⁶

¹⁵ De *Lira dos cinquent’anos* (1940).

¹⁶ O próprio projeto do livro nasceu por acaso. Folheando o dicionário há alguns anos, vi a palavra “fabulário” e decidi anotá-la como possível título de algum poema. Quando me candidatei ao mestrado na linha de Escrita Criativa, essa anotação me levou à ideia de criar uma obra poética com elementos narrativos (invertendo minha

Felizmente, há também em minha escrita instantes de fluidez, “momentos dóceis em que ideias, gestos, decisões parecem jorrar” (SALLES, 2004, p. 85) – do contrário, escrever seria uma tarefa excruciante, e não uma alegria. Da mesma forma, não é possível nem desejável controlar todos os fatores envolvidos na criação: “aquilo a que chamamos o insignificante, o não-essencial, o erro, [pode], àquele que lhe aceita o risco e se lhe entrega sem reservas, revelar-se como a fonte de toda autenticidade” (BLANCHOT, 1987, p. 174).

Para mim, é importante conviver com o poema por alguns dias, tentando aprimorá-lo a cada versão, sobretudo quando se trata de um texto mais extenso. Os poemas que compõem *Fabulário* têm entre duas e dez versões, salvas separadamente em arquivos do Word. Esses documentos contêm rastros significativos do meu percurso até o resultado final, mesmo que não retratem todas as fases do processo – não podem ser registradas, por exemplo, todas as alterações feitas no texto antes de salvar cada arquivo.¹⁷

Um poema novo sempre me parece muito frágil – é como se, a qualquer momento, os versos pudessem desfazer-se. Também é frequente a sensação de *déjà vu*: cansam-me certos arranjos de palavras que considero excessivamente *meus*. Por isso, após trabalhar na versão final de um poema, costumo deixar o texto “descansar” por algum tempo. No caso de *Fabulário*, esse período variou de poucos dias a três meses. Quanto mais longa é a espera, mais estranho se torna o poema: é quase como ler algo escrito por outro autor. Esse estranhamento me ajuda a enxergar o texto com clareza, o que, não raro, me leva a fazer ajustes adicionais. Depois de mais algumas leituras, no entanto, volta o sentimento de inquietude e insatisfação. Os retoques poderiam multiplicar-se indefinidamente, mas, como adverte Borges (2000, p. 121), é preciso que o escritor conheça seus limites:

Tivéssemos de dar conselhos aos escritores (e não acho que precisem, porque todos têm de descobrir as coisas por si mesmos), lhes diria simplesmente isto: pediria que mexessem o menos possível em seu próprio trabalho. Não acho que remendos sejam de algum proveito. Chega uma hora em que a pessoa descobre o que é capaz de fazer – em que descobre a sua voz natural, o seu ritmo. Não acho que, nesse momento, ligeiras emendas se revelem úteis.

Ao ordenar os poemas dentro de cada seção, busquei aproximar aqueles que conversam entre si e reforçam um ao outro. Desse modo, o leitor pode criar novas relações de sentido. É o caso de “Monólogo do aprendiz”, “Cartaz de desaparecimento”, “Acalanto” e “Conto infantil”, em que figuram crianças. Procurei também distribuir os textos curtos de

experiência anterior de escrever prosa com elementos poéticos). Por esse motivo, apesar de o projeto ter sido modificado, escolhi manter o título original.

¹⁷ No capítulo 3, descrevo com detalhes o processo de criação do poema “Retrato de família”.

maneira mais ou menos uniforme ao longo do livro, a fim de gerar oscilações no ritmo de leitura. Além disso, alternam-se poemas “fortes” e “fracos”, em um jogo de ascensão e queda – baseado, é claro, em critérios subjetivos.

O primeiro e o último poema de cada parte da obra foram escolhidos um tanto intuitivamente. “Poema rupestre” abre a seção “Museu mínimo” (e também o livro) por aludir à pré-história, isto é, a um tempo anterior à própria escrita. Essa decisão foi simbólica, e não cronológica – do contrário, “Palimpsesto” viria em seguida. A desorientação sugerida por “Sonhos” encaminha o leitor para a segunda seção: ele, que não sabe aonde vai, adentra esse mundo governado por um rei lírico e logo ouve, de passagem, uma conversa inusitada entre velhinhas. Optei por fechar “Microcosmo” com poemas em que não há personagens, ou seja, em que se confundem sujeito lírico e sujeito empírico. O “amém” do último poema, por sua vez, pode servir como um “fim”. A terceira e última seção é fechada por “Antiparábola”. Essa me pareceu a melhor escolha para o final do livro, pois o poema remete diretamente à passagem do tempo.

Cecilia Almeida Salles (2004, p. 84, grifo da autora) vê na angústia um elemento propulsor da criação:

O artista diz enfrentar *angústias* de toda ordem: morrer e não poder terminar a obra; reação do público; busca de disciplina; o desenvolvimento da obra; querer e não poder dedicar-se ao trabalho; precisar e não conseguir dedicar-se ao trabalho; a primeira versão; a expectativa enquanto todos os “personagens” não se põem em pé. Angústia que leva à criação.

Embora essas angústias estivessem presentes enquanto eu escrevia os poemas de *Fabulário*, o sentimento predominante foi, na verdade, uma espécie de culpa: que importa a escolha da melhor palavra em meio a todas as dores do mundo?¹⁸ No livro *Reading like a writer*, a escritora e crítica literária Francine Prose (2006, p. 266, tradução minha) menciona esses “momentos em que (considerando todo o sofrimento que há no mundo, os perigos assomando à nossa volta) o próprio ato de escrever começa a parecer suspeito. Quem pode ser salvo por um soneto espetacular? Quem podemos alimentar com um conto?”¹⁹.

¹⁸ Outro sentimento frequente é o de que tudo no mundo depende de minha decisão, como nestes versos de Adélia Prado: “Uma família fez sua casa no morro,/ se eu mover o meu pé, a casa despenca” (do poema “Vigília”, que integra o livro *Bagagem*, publicado em 1976).

¹⁹ No original: “moments when (given how much suffering there is in the world, the dangers looming around us) the very act of writing itself begins to seem suspect. Who can be saved by a terrific sonnet? Whom can we feed with a short story?”.

É na tentativa de responder a essas perguntas que a autora apresenta em seu livro a tradução para o inglês de um poema de Zbigniew Herbert²⁰. Trata-se do relato da execução de cinco homens, fato que leva o eu lírico a questionar-se sobre a utilidade da poesia. Nos últimos versos (que guardo há anos na memória), ele decide, apesar da falta de sentido, “uma vez mais/ com toda a sinceridade/ oferecer ao mundo traído/ uma rosa”²¹. Resta descobrir, segundo Prose (2006), se o que criamos é realmente uma rosa – e não uma erva daninha.

Para Valéry (1991, p. 169, grifos do autor), o poeta jamais conclui sua obra:

Aos olhos desses amantes de inquietude e de perfeição, uma obra nunca está *acabada* – palavra que, para eles, não tem qualquer sentido –, e sim *abandonada*; e esse abandono que a entrega às chamas ou ao público (seja ele efeito do cansaço ou da obrigação de entregá-lo) é uma espécie de *acidente* para eles, comparável à ruptura de uma reflexão que a fadiga, o aborrecimento, ou alguma outra sensação vem anular.

Havia um prazo para a escrita de *Fabulário*, e o resultado que apresento foi, em certa medida, determinado por esse prazo. Mesmo que prevaleça agora a sensação de que o livro está concluído, não descarto a possibilidade de acréscimos, exclusões ou pequenas mudanças. Afinal, “[tudo], a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam” (SALLES, 2004, p. 26).

Naturalmente, esta descrição da gênese de *Fabulário* é bastante falha: seria impossível (e não muito útil) rastrear todos os meus movimentos e justificar todas as escolhas que fiz ao longo da escrita da obra. Foi proveitoso, no entanto, refletir sobre o percurso, reafirmando assim o valor da criação poética. Se o livro proporcionar ao leitor uma pequena parcela de tudo o que a poesia me oferece, o ciclo estará completo.

1.2 Metamorfose

Inspirados em diversos gêneros textuais, os poemas da segunda seção de *Fabulário* situam-se na fronteira não apenas entre poesia e prosa, mas também entre literatura e linguagem comum. Afinal, a escrita de uma carta, por exemplo, tem uma função definida: comunicar algo a alguém (mesmo que, além de descrever fatos corriqueiros, uma carta possa

²⁰ Zbigniew Herbert (1924-1998) foi um poeta polonês. A tradução que consta no livro de Francine Prose, feita por Czesław Miłosz, intitula-se “Five men”.

²¹ Na tradução de Czesław Miłosz para o inglês: “once again/ in dead earnest/ offer to the betrayed world/ a rose”. É minha a tradução dos versos para o português.

expressar sentimentos íntimos). Entretanto, no momento em que tomei uma carta como base para criar o poema “Missiva”, essa função foi subvertida de várias formas: 1) o conteúdo da carta está desvinculado da realidade objetiva, não tendo, portanto, uso prático; 2) a remetente e o destinatário são fictícios (e não correspondem, obviamente, à autora e aos leitores do poema)²²; 3) o texto é poético, tanto pelo nível da linguagem quanto pela organização em versos. Transformações semelhantes ocorrem na maior parte dos poemas de “Microcosmo”. É delas que me ocupo a seguir.

No livro *How to read a poem*, Terry Eagleton (2007, p. 47, tradução minha) afirma que “dividir um texto em versos numa página é uma dica para tomá-lo como ficção. Mas é também uma instrução para prestar especial atenção à linguagem em si – experimentar as palavras como eventos materiais, em vez de ignorá-las para chegar diretamente ao significado”²³. Assim, na poesia, som e sentido – ou forma e conteúdo – são indissociáveis. Ao contrário do que ocorre na linguagem comum, as palavras não são usadas como instrumentos – valoriza-se sua materialidade, bem como seu poder de permanência. Segundo Paul Valéry (1991, p. 209), “nos empregos práticos ou abstratos da linguagem, a forma, ou seja, o físico, o sensível e o próprio ato do discurso não se conserva; não sobrevive à compreensão; desfaz-se na clareza; agiu; desempenhou sua função; provocou a compreensão; viveu”. Para seguir usando o mesmo exemplo, a carta transmitirá uma mensagem ao destinatário e será posta de lado logo após a leitura. Com a linguagem poética, dá-se o fenômeno inverso:

O poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente (VALÉRY, 1991, p. 213).

Em “Linguística e poética”, Roman Jakobson (2010, p. 192, grifo meu) faz uma afirmação análoga: “A capacidade de reiteração, imediata ou retardada, a reificação de uma mensagem poética e de seus constituintes, *a conversão de uma mensagem em algo duradouro* – tudo isso representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia”. Desse modo, por enfatizar a mensagem em si, um poema deve sobreviver à primeira leitura, isto é, deve

²² Roman Jakobson (2010, p. 191-192) ressalta que, na poesia, “[não] só a mensagem em si, mas igualmente o destinatário e o remetente se tornam ambíguos. Além do autor e do leitor, o ‘eu’ do herói lírico ou do narrador fictício e o ‘tu’ ou ‘vós’ do suposto destinatário dos monólogos dramáticos, das súplicas, das epístolas”.

²³ No original: “breaking up a text into lines on a page is a cue to take it as fiction. But it is also an instruction to pay particular attention to the language itself – to experience the words as material events, rather than to gaze right through them to the meaning”.

provocar em alguém o desejo de relê-lo, citá-lo, guardá-lo na memória. Essa estrutura circular do texto poético constitui uma espécie de refúgio para o leitor. Voltamos a um poema em busca do que sentimos quando o lemos pela primeira vez: encantamento, conforto, identificação.²⁴ Segundo Octavio Paz (2012, p. 115), “[o] poema nos faz lembrar o que esquecemos: o que somos realmente”. O poema nos ajuda a respirar.

Transfigurando a linguagem comum²⁵, a poesia restitui à palavra sua natureza original: “Em primeiro lugar, seus valores plásticos e sonoros, geralmente desdenhados pelo pensamento; depois, os afetivos; e, por fim, os significativos” (PAZ, 2012, p. 55). No discurso poético, a palavra recupera sua pluralidade de sentidos. Jorge Luis Borges (2000, p. 85) exemplifica essa característica primitiva:

Tomemos a palavra “thunder” [trovão] e olhemos em retrospecto para o deus Thunor, o equivalente saxão do Thor nórdico. A palavra *þunor* exprimia o trovão e o deus; mas tivéssemos perguntado aos homens que chegaram à Inglaterra com Hengist se a palavra exprimia o estrondo no céu ou o deus colérico, não acho que seriam argutos o suficiente para compreender a diferença. Imagino que a palavra carregava ambos os sentidos sem se comprometer muito a fundo com nenhum deles. Imagino que, quando proferiam ou escutavam a palavra “thunder”, ao mesmo tempo ouviam o grave estrondo no céu e viam o raio e pensavam no deus. As palavras eram envoltas em mágica; não tinham um significado estanque.

É possível associar a multiplicidade de significados não apenas ao uso metafórico das palavras, mas também à ausência de função prática na poesia: como se referem, muitas vezes, a um contexto imaginário (e não à realidade objetiva), os vocábulos de um poema remetem a objetos diferentes para cada leitor. Octavio Paz (2012, p. 118) ressalta o caráter autotélico do discurso poético: “A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la”. Assim, o sentido original ramifica-se e foge ao controle do poeta, o que contribui para manter o texto vivo. Além disso, a ideia borgiana da fusão entre um sentido empírico (o trovão) e um sentido

²⁴ Para Borges (2000, p. 15), nenhuma outra leitura se compara à primeira: “Penso que a primeira leitura de um poema é a verdadeira, e depois disso que nos iludimos acreditando que a sensação, a impressão, se repete. Mas, como disse, pode ser mera fidelidade, mero truque da memória, mera confusão entre nossa paixão e a paixão que sentimos uma vez. Portanto, pode-se dizer que a poesia é uma experiência nova a cada vez. Cada vez que leio um poema, a experiência acaba ocorrendo. E isso é poesia”.

²⁵ Sobre essa transformação, Valéry (1991, p. 218, grifos do autor) pondera: “entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de partes ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma... e tudo isso por intermédio desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, profanado, desempenhando todos os ofícios, a *linguagem comum*, da qual devemos tirar uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma ideia de algum *eu* maravilhosamente superior a Mím”.

mágico (o deus) pode ser aplicada à poesia em geral – o poema encerra um significado oculto, que a própria linguagem é incapaz de apreender:

A volta da linguagem à sua natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, se mostra assim como o passo preliminar de uma operação ainda mais radical: a linguagem, tocada pela poesia, de repente deixa de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. [...] o poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversa –, mas também é algo mais. E esse algo mais não é explicável pela linguagem, embora só possa ser atingido por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa (PAZ, 2012, p. 116-117).

Ao analisar o estilo lírico, Emil Staiger (1969) chama a atenção para o fato de que a poesia dispensa conexões lógicas (como o emprego de conjunções), desafiando limites temporais e espaciais. Em “Missiva”, misturam-se livremente os hábitos cotidianos do sujeito lírico (dar água aos pássaros, atçar as brasas do fogão), o medo da morte, a solidão e a lembrança de um momento longínquo (em que o rosto do filho era “novo” e “rebrilhava”). Esse fluxo é possível porque “[a] alma não dá saltos, resvala. Fatos distanciados nela estão juntos como se manifestaram. Ela não necessita de membros de ligação, já que todas as partes estão imersas no clima ou na ‘disposição anímica’²⁶ lírica” (STAIGER, 1969, p. 46). Desse modo, talvez seja possível estabelecer uma analogia entre poesia e sonho – em ambos, sucedem-se imagens e sensações sem nexos aparentes, como expressão cifrada de alguma verdade profunda. No plano da forma, a palavra poética “é liberada pelo afrouxamento dos vínculos da sintaxe; e os novos vínculos com os quais se compromete respondem às exigências mais secretas da música e da expressão” (DUFRENNE, 1969, p. 54).

Na produção contemporânea, em que é raro o uso da rima e da versificação regular²⁷, torna-se ainda mais importante refletir sobre os elementos distintivos da poesia. Embora o emprego desses recursos não garanta o valor poético de um texto – afinal, também há bobagens rimadas e versificadas –, ao lermos um soneto, por exemplo, dificilmente duvidaremos de que se trata de um poema. Está tudo ali: o paralelismo, a simetria e a reiteração de que fala Jakobson (2010). O que distingue, então, o poema em verso livre da

²⁶ Staiger (1969, p. 59, grifo do autor) define a disposição anímica (*Stimmung*) da seguinte forma: “a disposição não é nada que exista ‘dentro’ de nós; e sim, na disposição estamos maravilhosamente ‘fora’, não diante das coisas mas *nelas* e elas em nós. A disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão”.

²⁷ Considero essencial o conhecimento da versificação e admiro os poetas capazes de aplicá-lo com maestria. Tenho um bom número de poemas rimados e metrificados guardados na gaveta. No entanto, talvez porque meus poetas mais queridos tenham feito uso do verso livre, esse sempre me pareceu o caminho natural. A lista de favoritos inclui Adélia Prado, Alejandra Pizarnik, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa (sobretudo os heterônimos Alberto Caeiro e Álvaro de Campos), Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros, Manuel Bandeira e Mario Quintana.

prosa versificada?²⁸ Dentre as respostas possíveis, destacam-se aspectos rítmicos e semânticos. Em “O signo da poesia e o signo da prosa”, Umberto Eco (1989, p. 239) é categórico:

Qualquer coisa que o poeta queira dizer, ou se salva na ruptura do ritmo semântico (ou seja, desta emerge um ritmo semântico mais profundo, menos habitual, que impõe concentrar a atenção no conteúdo de modo desautomatizado), ou tem-se o *nonsense*. O tamanho do verso é um obstáculo escolhido para provocar um efeito de estranhamento semântico. Eis por que é importante que a poesia mude de linha, qualquer que seja a razão escolhida para decidir quando e onde mudar. E se de algum modo a poesia permite não mudar de linha (e os modos para impor a mudança de linha são infinitos, mesmo os impostos pelo verso livre, que não tem nem metro nem rima, mas de alguma forma tem regras talvez idioletais que impõem uma certa pausa independente do respirar semântico), se de um modo qualquer a poesia permite que não se mude de linha com a voz sem, entretanto, nada perder, eis que o discurso não pode ser definido como poesia.

Essas regras idioletais são criadas pelo ouvido, pela intuição, pela tentativa de manter certo ritmo ou pelo desejo de reforçar a relação entre os vocábulos. Além disso, a pausa entre versos tem valor semântico, pois engendra uma expectativa que pode ser contrariada.²⁹ Assim, a mudança de linha deve ser fruto de ponderação. É possível que as decisões do poeta sejam questionáveis – afinal, na falta de parâmetros, a melhor escolha nem sempre é óbvia. Contudo, deve *haver* uma escolha: a escrita de um poema em verso livre não se resume à segmentação aleatória de um texto em prosa. Mikel Dufrenne (1969, p. 57) observa que, no verso livre, “as regras [...] são únicas, cada poeta as inventa por sua própria conta e nem sempre as formula explicitamente, de modo que elas parecem a uma só vez menos imperiosas e mais justificadas”.

No ensaio “Reflections on *vers libre*”, T.S. Eliot (1978, p. 188, tradução minha) comenta os efeitos da ausência da rima: “Quando o eco reconfortante da rima é removido, o sucesso ou o fracasso na escolha de palavras, na estrutura da frase, na ordem, logo se torna mais aparente”³⁰. A suposta liberdade da poesia moderna envolve, portanto, uma série de dificuldades específicas. O grande poeta anglo-americano defende outra ideia interessante: “o

²⁸ Os poemas em prosa, que prescindem não apenas da rima e do metro regular, mas também do verso, complicam a questão. A propósito, a leitura de *O spleen de Paris* (1869), de Charles Baudelaire, marcou os primeiros anos de minha trajetória literária. Ao analisar essa obra, Tzvetan Todorov (1980) aponta que o prosaico e o poético apresentam-se como dimensões da vida e do mundo, e não como categorias literárias. O poético estaria associado, assim, ao sonho, ao ideal e ao espiritual.

²⁹ Alfredo Bosi (1977, p. 101, grifos do autor) ressalta a importância da pausa no poema: “A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o agulhão da fala, o confronto entre os sujeitos”.

³⁰ “When the comforting echo of rhyme is removed, success or failure in the choice of words, in the sentence structure, in the order, is at once more apparent.”

fantasma de algum metro simples deve estar à espreita mesmo no verso mais ‘livre’”³¹ (ELIOT, 1978, p. 187, tradução minha). De fato, em *Fabulário*, muitos versos parecem tender para a redondilha (maior ou menor).³²

Se a poesia independe da rima e do verso metrificado, qual seria sua condição fundamental? Para Octavio Paz (2012, p. 74), o discurso poético baseia-se no *ritmo*: “o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com ritmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, ao passo que para a prosa ele não é essencial”. O autor afirma ainda que, no verso livre contemporâneo, “os elementos quantitativos do metro deram lugar à unidade rítmica. [...] o ritmo permanece: subsistem as pausas, as aliterações, as paronomásias, o choque de sons, a maré verbal. O verso livre é uma unidade rítmica” (PAZ, 2012, p. 78).

Até aqui, busquei entender os poemas de “Microcosmo” como produtos de uma metamorfose em que gêneros textuais com fins práticos convertem-se em poesia. Em *Os gêneros do discurso*, Tzvetan Todorov (1980) aborda a questão de maneira um pouco diferente. Para o filósofo, “não existe abismo entre a literatura e o que não é literatura, [...] os gêneros literários têm por origem, simplesmente, o discurso humano” (TODOROV, 1980, p. 58). A noção de *discurso* revela-se mais útil que a oposição entre literário e não literário (ou poético e prosaico):

É preciso introduzir aqui uma noção genérica com relação à de literatura: é a de *discurso*. É o acompanhante estrutural do conceito funcional de “uso” (da linguagem). E por que é ela necessária? Porque a língua produz frases a partir do vocabulário e das regras de gramática. Ora, as frases não são mais do que ponto de partida do funcionamento discursivo: essas frases serão articuladas entre si e enunciadas em um certo contexto sócio-cultural; transformar-se-ão em enunciados, e a língua, em discurso. Além disso, o discurso não é um, mas múltiplo, tanto nas suas funções quanto nas suas formas: todos sabem que não se deve enviar uma carta pessoal no lugar de um relatório oficial, e que os dois não se escrevem da mesma maneira. Qualquer propriedade verbal, facultativa ao nível da língua, pode se tornar obrigatória no discurso: a escolha efetuada por uma sociedade entre todas as codificações possíveis do discurso determina o que se chamará seu *sistema de gêneros*.

Os gêneros literários, com efeito, nada são além de tal escolha entre os possíveis do discurso, tornado convencional por uma sociedade (TODOROV, 1980, p. 21, grifos do autor).

³¹ No original: “the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the ‘freest’ verse”. Ainda segundo Eliot (1978, p. 189, grifo do autor, tradução minha), o verso livre “não é definido pela inexistência do metro, já que até o *pior* verso pode ser escandido” (“it is not defined by non-existence of metre, since even the *worst* verse can be scanned”).

³² “Conversa hipotética entre duas velhinhas em janelas contíguas” compõe-se apenas de redondilhas menores. É o único poema de *Fabulário* em que não usei o verso livre.

Nessa perspectiva, seria possível estabelecer relações de parentesco entre discursos literários e não literários: “Por exemplo, certa poesia lírica e a prece obedecem a mais regras comuns do que essa mesma poesia e o romance histórico do tipo *Guerra e Paz*. Assim, a oposição entre literatura e não-literatura dá lugar a uma tipologia dos discursos” (TODOROV, 1980, p. 22). Portanto, no poema “Oração”, o lirismo seria tomado de empréstimo ao próprio gênero discursivo.

Em certa medida, o gênero de uma obra é determinado pelo contexto, e não por suas características intrínsecas. No livro *A lógica da criação literária*, Käte Hamburger (1975) observa que, embora apresentem todos os atributos do gênero lírico, salmos e canções religiosas não são considerados poesia. A função prática exercida por essas obras no ritual eclesiástico basta para excluí-las da esfera poética. Contudo, o simples fato de um salmo ou hino figurar em um livro de poemas altera a percepção do leitor:

Como se realiza este fenômeno? Simplesmente pelo contexto em que o leitor encontra o poema. E o contexto não é casual. É o contexto em que o poeta o colocou. Tendo incluído o poema num livro de poesias, indica ele que não o destinou ao emprego litúrgico, ou seja, a um objetivo prático, sendo, assim, o sujeito-de-enunciação não um eu prático, mas um eu lírico. O poema religioso não tem função numa situação real, mas é a expressão artística da sua alma religiosa (HAMBURGER, 1975, p. 173).

Da mesma forma, o título de um poema pode desempenhar um papel decisivo. Em “Microcosmo”, optei por títulos bastante óbvios. Minha intenção foi justamente sugerir uma leitura específica: em um poema chamado “Anúncio imobiliário”, por exemplo, o leitor tentará encontrar características desse gênero textual, mesmo que a tarefa não seja fácil. Afinal, alguns gêneros tornaram-se quase irreconhecíveis, embora eles tenham sido o ponto de partida para a escrita dos poemas. Creio que esse seja o caso não só de “Anúncio imobiliário”, mas também de “Testamento místico”, “Decretos de um rei lírico” e “Cartaz de desaparecimento”, entre outros.

Para Stanley Fish (1980, p. 327, grifo do autor, tradução minha), o leitor é treinado para buscar em um texto características predeterminadas: “definições de poesia são receitas porque, ao instruir os leitores sobre o que procurar em um poema, elas ensinam modos de olhar que vão produzir o que eles esperam ver”³³. Essa afirmação se aplica a todos os gêneros textuais, na medida em que os aprendemos socialmente: “A conclusão, portanto, é que todos os objetos são feitos e não encontrados, e que eles são feitos pelas estratégias interpretativas

³³ No original: “definitions of poetry are recipes, for by directing readers as to what to look for in a poem, they instruct them in ways of looking that will produce what they expect to see”.

que colocamos em ação. Entretanto, isso não me compromete com a subjetividade porque os meios pelos quais eles são feitos são sociais e convencionais”³⁴ (FISH, 1980, p. 331, tradução minha). Se esse código comum não existisse, o princípio que rege os poemas de “Microcosmo” seria ineficaz.

1.3 Moi, me, ich, ego³⁵

A natureza do eu lírico é um tema bastante discutido nos estudos literários, sobretudo no que concerne à sua possível identidade com o eu do poeta. Embora seja comumente aceita a noção de que o conteúdo do poema não diz respeito ao autor, mas a um *outro* indefinido, é difícil não associarmos certas afirmações do sujeito lírico aos dados biográficos do sujeito empírico.³⁶ Quando Adélia Prado, que nasceu e morou a vida inteira em Divinópolis (MG), escreve que “Hoje aqui em Divinópolis/ está desesperador”³⁷, como podemos dizer que não é Adélia quem fala? Não há, é claro, compromisso com a realidade na poesia lírica, mas é comum que o leitor entenda os versos como expressão da subjetividade do autor (ou, pelo menos, de alguma *persona* do autor). Em *Fabulário*, como já mencionei, quase todos os poemas em primeira pessoa apoiam-se em personagens. Assim, a discussão sobre o sujeito lírico ganha um novo matiz, relacionado às fronteiras entre poesia e narrativa ficcional. A lição de Eliot (1957, p. 89, tradução minha) sobre as três vozes da poesia é elementar:

A primeira voz é a voz do poeta falando consigo mesmo ou com ninguém. A segunda é a voz do poeta dirigindo-se a um público, seja grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta quando ele tenta criar um personagem dramático falando em versos; quando ele está dizendo não o que ele diria em sua própria pessoa, mas apenas o que ele pode dizer dentro dos limites de um personagem imaginário dirigindo-se a outro personagem imaginário.³⁸

³⁴ “The conclusion, therefore, is that all objects are made and not found, and that they are made by the interpretive strategies we set in motion. This does not, however, commit me to subjectivity because the means by which they are made are social and conventional.”

³⁵ Referência ao nome de um personagem do conto “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa. Em carta enviada a seu tradutor italiano, Rosa (2003, p. 95) explica que “o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor...). Bobaginhas”.

³⁶ Para Käte Hamburger (1975, p. 196), “não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, nem exterior, que nos permita a identificação ou não do sujeito-de-enunciação lírico com o poeta. Não temos a possibilidade nem o direito de afirmar que o poeta [...] tenha expresso pela enunciação do poema uma experiência própria, ou então que ele não se referiu a ‘si mesmo’”.

³⁷ Do “Poema para menina-aprendiz”, que integra o livro *Oráculos de maio*, publicado em 1999.

³⁸ “The first voice is the voice of the poet talking to himself or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character.”

Poemas como “Discurso de um louco em praça pública” e “Relato da afogada” parecem estar mais próximos da terceira categoria apresentada por Eliot, mesmo que os respectivos sujeitos líricos não sejam personagens dramáticos. “Conversa hipotética entre duas velhinhas em janelas contíguas” constitui uma exceção, pois as falas das duas personagens talvez pudessem, de fato, fazer parte de uma peça de teatro.

Entretanto, quando Eliot associa a segunda voz à poesia épica e comenta o caso específico do monólogo – em que o poeta se dirige ao público na pele de um personagem –, percebe-se que é nessa descrição que se encaixam, de maneira geral, os poemas em primeira pessoa de *Fabulário*:

No monólogo dramático, [...] é certamente a segunda voz, a voz do poeta falando com outras pessoas, que é dominante. O simples fato de que ele está representando um papel, de que ele está falando através de uma máscara, sugere a presença de um público: por que alguém usaria uma fantasia e uma máscara para falar sozinho? A segunda voz é, de fato, a voz mais frequentemente e mais claramente ouvida na poesia que não é do teatro [...] (ELIOT, 1957, p. 95, tradução minha).³⁹

Assim, o eu desses poemas não seria puramente ficcional, mas minha própria voz escondida atrás de um sujeito inventado. É curioso notar que, falando sobre a criação do romance *O nome da rosa*, Umberto Eco (1985) menciona justamente a necessidade de interpor máscaras ou biombos entre si mesmo – como personalidade biográfica – e a voz narrativa. Com efeito, “em todo poema, da meditação particular ao épico ou ao drama, há mais de uma voz para ser ouvida”⁴⁰ (ELIOT, 1957, p. 100, tradução minha).

Apesar do hibridismo presente em *Fabulário*, o livro foi concebido, essencialmente, como um conjunto de poemas líricos. Mesmo nos textos em que há narração em terceira pessoa (como “Anúncio imobiliário”), um ponto de vista muito pessoal se manifesta. Meu objetivo não é propriamente descrever ou contar fatos, mas explorar minha subjetividade de formas diferentes – sob o véu da neutralidade, é possível ampliar o universo do poema. Do mesmo modo, o “tu” de “Sonhos” pode referir-se a mim, e o “nós” de “Poema rupestre” transporta-me a uma coletividade primitiva. No ensaio “O outro no mesmo”, Michel Collot (2006, p. 37) sugere ainda a identificação do eu do leitor com o eu do autor: “ao reenunciá-la, o leitor pode tornar sua a palavra do poeta”.

³⁹ “In the dramatic monologue, [...] it is surely the second voice, the voice of the poet talking to other people, that is dominant. The mere fact that he is assuming a role, that he is speaking through a mask, implies the presence of an audience: why should a man put on fancy dress and a mask only to talk to himself? The second voice is, in fact, the voice most often and most clearly heard in poetry that is not of the theatre [...]”

⁴⁰ No original: “in every poem, from the private meditation to the epic or the drama, there is more than one voice to be heard”.

Käte Hamburger (1975) contribui para nossa discussão ao afirmar que, ao contrário do que ocorre com o gênero ficcional, a poesia lírica é um enunciado de realidade (como um relato verbal ou epistolar), embora não tenha função em um contexto real. Segundo a autora, não vivemos as enunciações de um poema lírico como ficção, pois “o confrontamos de modo imediato, como se confrontássemos as palavras de um ‘outrem’ real que conversa com meu ‘eu’. Não há intermediário algum” (HAMBURGER, 1975, p. 194). Com base no estudo de fenômenos da estrutura lógico-linguística, a pesquisadora alemã defende que

[...] o sujeito-de-enunciação lírico [é] idêntico ao poeta, tanto quanto o sujeito-de-enunciação de uma obra histórica, filosófica ou científica é idêntico a seu respectivo autor. Idêntico significa idêntico no sentido lógico. [...] A identidade lógica não significa aqui que todo enunciado de um poema, ou o poema todo, deva coincidir com uma experiência real do sujeito poeta. [...] Aí não mais podemos nem devemos examinar se o conteúdo assertivo é verdadeiro, falso, objetivamente real ou irreal – aqui *estamos confrontando unicamente a verdade e realidade subjetiva, o campo de experiência do próprio eu enunciator* (HAMBURGER, 1975, p. 197-198, grifo meu).

O campo de experiência parece estar relacionado à sensibilidade e à consciência do poeta – mais do que mergulhar em si próprio, o sujeito lírico pode colocar-se no lugar do outro. Talvez seja esse um dos papéis da poesia: incluir a alteridade, incorporando, além de vozes múltiplas, diferentes gêneros e outras formas de recriação do real.

No capítulo seguinte, apresento *Fabulário*, obra inédita que motivou esta discussão teórica. A gênese de “Retrato de família” – primeiro poema escrito para o livro – é comentada no capítulo 3. O último capítulo, por sua vez, constitui um exercício de leitura crítica posterior à criação: valendo-me de conceitos relacionados ao espaço, busco analisar certos aspectos do poema “Anúncio imobiliário”.

2 FABULÁRIO

MUSEU MÍNIMO

Poema rupestre

Na caverna do corpo,
gravamos um grito:
somos ágrafos, não mudos.

Comove-nos
a infância de tudo.
Súbito, cantamos,
nossa voz calando
as feras nas paredes.

Cartografia

I – À linha do equador

Com tesoura de ferro,
cortou-se
o tecido da Terra.
Cumpres
a lei das agulhas
num silêncio rotundo.
Teu trabalho é coser.

Buscamos teus
carretéis de vento
nos armarinhos do mundo.
És matriz das coisas
consúteis: teu arremate
dispensa alinhavos.

II – Rosa dos ventos

Divergem
pontas e pétalas.
Alto-mar:
a rosa dos rumos
desnorteia-nos
com sua face de estrela.

III – Mapa-múndi

O planeta desmembra-se
em quebra-cabeça
infantil –
é preciso montá-lo,
resgatar as peças
perdidas.

Em papel e tinta,
o mundo é mais vasto,
seus seres
mais prescindíveis.

Aqui
ou na China,
os traços do mapa
contornam vazios.

IV – Longitude

A vida inteira
 é quase nada.
 Não verei
 as auroras nos polos,
 as noites luzentes
 nos desertos.

Mas posso deitar
 no campo, ao relento,
 sonhar com florestas,
 lembrar os cimos
 das montanhas:
 a travessia
 que faço até mim.

V – O reino mineral

Quero a paz dos minerais:
 pétrea,
 metálica,
 sem sobressalto
 algum.

Mas não contarei
 a história das rochas,
 como não se mede
 a solidez do tempo.

E sei das centelhas
 nas forjas,
 do azinhavre oculto
 em tudo o que brilha.

Quero o sono perene
 da terra:
 mais que húmus,
 a fria
 carne de um cristal.

VI – Ao Atlântico

Teu guache anil
 inunda o globo.
 Como supor
 a tristeza calcária,
 o país de afogados?
 Fosforesce no fundo
 tua prole medonha.

Tudo germina
em teu solo de sal.

VII – Água doce

Fendas feitas
a lâmina,
os rios pedem passagem.

Nas cidades chuvosas,
eles saem de si:
os bolsos das crianças
se enchem de piabas.

VIII – Dinâmica

Nada de novo
debaixo do sol.
A Terra cansa de seu giro,
como a pedra
rolada por Sísifo.

Há um deus que dança,
soprando alísios, monções,
ardendo em lava,
tremendo em sismos.
Ele não para
por mim.

Retrato de família

O avô finge ler contos de fadas,
um volume pesado e púrpura
que ele aproxima
dos olhos iletrados. Girassóis nascem
das mãos da avó, virados para o leste.

Na cadeira de vime, tia Sybille come
doces, os papéis coloridos
sobre ventre e pernas: uma rainha
em seu trono. Anton puxa as tranças
de Johanna, cobiçando-lhe as asas
de frango; entre os dois, o cão espera
os ossos novos.

Saias secam no varal. Uma libélula
invade a cena. Tio Otto exhibe amoras
e sapatos de verniz. Descalço, meu pai
me leva nas costas, não me deixa
cair. A luz recorta e guarda
o rosto de minha mãe.

“O breu consome tudo”, disse a avó
naquela manhã; consumiu também
aquela manhã. O açúcar não adoça
a língua amarga do tempo.

Num poço fundo, afogam-se
as fadas dos contos. Tombadas
casa e amoreira, nada resta
nesse chão de ervas daninhas.

(Se alguém escavasse
o quintal da infância, acharia ossos
de aves e cães, uns brinquedos
terrosos, o corpo desfeito
de um fantoche antigo.)

Os mortos ignoram sua força,
a vida que gravam nos retratos.
Sorríamos, e a noite maior
já se formava (o fim de cada um
vedado aos saís de prata):

em pleno ocaso, reluzimos
mais que sóis.

Super 8

pairam confetes
no alpendre.
a menina
sopra seis velas
postas em róseo
glacê.

o cão
na soleira da porta
é o mesmo desde
o início dos tempos.

a câmara foca
o melhor presente:
na caixa de música,
um unicórnio
girando.

dançam, canhestros,
os pequenos convivas,
os adultos
conversam à mesa,
um ancião regala-se
com quitutes.

a menina ressurgue
em velocípede,
um balão verde
preso ao guidão.

ela vem rindo,
crescendo
na tela,
avança sem dó
sobre a plateia
futura.

Curtas

I

Maria canta
e embala
o corpo quente
do seu menino.

O corpo esfria:

Maria
canta mais alto.

II

Os dois abrem caminho
pela tarde.
A velha ampara
a vasta carnadura
do filho doente:

gigante manso
de alguma fábula,
ninho de pássaro
sobre a cabeça,
ovos quebrados no chão.

O mundo apoia-se
no ombro da velha –
o gigante
cabe em seu ventre.

Palimpsesto

Há coisas mais tristes
que um poema não lido:

por exemplo, frutas
podres num cesto,
os olhos
dos cães perdidos,
a nudez dos fósseis
de ancestrais extintos.

Há coisas mais tristes
que um poema não lido:

por exemplo, acenos
ao longe, um nome
escrito na pedra,
um velho
contando às paredes
histórias da infância.

Sonhos

I

É noite no pomar da casa antiga.
Alguém açula
a matilha faminta. Corres.
No galho mais alto, o filho
que não tens te oferta
os élitros
de um besouro imenso.
Recusas essa
iridescência: queres algo
já perdido, uma coisa
nascitura. Desces
do fícus. Teu desespero
amansa os cães.

II

Outra vez movimentas
teus joelhos doridos:
à música
de um gramofone,
danças como dançavas
quando a vida era boa.
O rapaz que amavas,
redivivo,
adentra o salão
trazendo açucenas.
Ele é sombra, súbito.
Sobre o soalho,
caem tuas túbias.

III

À beira de algum caminho,
enterras a saia
de organza
(tantas vezes cerzida
pela avó) e o mandrião
mofado,
lembrança de água
e óleo santo.
As carpideiras te cercam.
Andando
no lusco-fusco, não sabes
aonde vais.

MICROCOSMO

Decretos de um rei lírico

Em meu reino,
não há tempo,
não há morte,
não há números.
Quebrei as máquinas
e, das peças,
fiz brinquedos.

Aqui todos têm um nome,
todos têm
a alma intacta,
que neste reino
é proibido
vender
a alma em postas.

Ordeno que existamos
à beira de um
manancial piscoso,
que se avistem de longe
nossos lumes iguais.

O medo está extinto,
o sangue guarda-se
nas veias,
e os seres alquebrados
recebem
mais que amparo.

Minha coroa
(e seus rubis)
pelo geral
alumbramento.
Convém ser como
o colibri
no pé de hibisco,
convém ser como
o pé de hibisco:
verde,
vermelho,
vertical.

Declaro irrevogáveis
estas leis;
logo deponho
manto, cetro, anel –
exausto e leve
feito um plebeu.

Conversa hipotética entre duas velhinhas em janelas contíguas

— O vento trabalha
nas folhas da tarde.
Meus joelhos doem.
Logo vai chover.

— Mas não chove ainda,
então eu descasco
minhas bergamotas
debaixo do sol.

— Essa hera muda
tomou nossas casas,
escondeu as frases
que escrevi nos muros.

— Esqueci as frases,
esqueci os muros.
Só ouço o piano,
só ouço a fanfarra.

— Eu escuto os pêndulos
de velhos relógios
e recordo os nomes
de quem já morreu.

— Sei fazer pesponto,
colcha de retalhos,
bordar miosótis
em panos de prato.

— Sei rasgar anáguas,
cortinas de renda,
atrair abelhas
e depois matá-las.

— Eu sou as maçãs
assando no forno,
as flores durando
num copo com água.

— Passaram os anos,
passou nossa vida,
a espera acabou,
a chuva já vem.

— Eu sou a pandorga
no alto, nas nuvens,
a menina boba
sem nenhum vintém.

— Tudo exatamente
como sempre foi.
Perdido o passado,
não veio o futuro.

— À noite me sonho
certa coisa viva,
um bicho correndo
no quintal de alguém.

— Quero um bom unguento
para meus joelhos,
novo para-raios
e capa amarela.

— A dor vai passar.
Chove sobre a hera,
e os raios clareiam
as nossas janelas.

Missiva

Querido Antônio,
mês passado fiz noventa.
Do bolo, comi só o merengue.
Envio uma foto no envelope:
eu sentada na chuva, chapéu
de festa na cabeça.

Arranquei da roseira
a rosa velha: por isso
meu sangue no papel.
Beijo teu nome. O perfume
faz as frases aquosas
(ou choro calada
enquanto te escrevo?).

Lavo o cabelo em bacia
de prata, dou a água espumosa
aos passarinhos. À noite,
atiço as brasas
do fogão, lanço uns guardados
nas chamas, ateio fogo
aos vestidos.

Sonâmbula, caminho
até o portão. Busco a lua.
Teu pai, em pesadelos,
me acompanha. Avidamente,
as filhas me repartem.

Queres algo de mim? Uma trança
comprida, quem sabe?
É para os outros
que o carteiro traz notícias.
Aportam nesta cidade
homens que não pari.

O medo me apequena: sou menina.
Vou morrer. Vem. Não venhas.
Eu me recolho como algumas feras
já sem uso. Escondo as dores.
O salto é meu: ninguém partilhará
minha vertigem.

Aqui, no fim do mundo,
quem amo não se demora.
Noutro janeiro, teu rosto novo
rebrilhava, indo-se. Foste.

Eu te abençoo com caneta azul.
Tua mãe.

Notícia de jornal

PARIS, 16/01/1930 –
 Morreu ontem, após tombar
 da altura de quinze metros,
 a trapezista
 Marion Labelle, 23,
 no célebre
 Cirque d’Hiver.

Testemunhas afirmam:
 Marion pousou
 com tanta graça
 no picadeiro
 que, por instantes,
 pareceu prestes
 a levitar.

Crianças gritavam
 nas arquibancadas.
 Em torno do anjo
 circense, vieram
 ganhar os leões,
 os *clowns* cantaram
 num cortejo súbito
 e o funâmbulo
 enrolou de vez
 a corda bamba
 em firme carretel.

Certa quiromante
 jurou de pés juntos
 ter lido essa queda
 nas mãos de Marion.
 Em vão, o mágico
 buscou nos livros
 algum feitiço
 de ressurreição.
 Fazendo em seu corpo
 um nó doloroso,
 o contorcionista
 chorou na coxia.

Que vórtice
 tragou Marion?
 De que céu
 ela pende agora?
 Em que lona rufla
 a sombra de suas asas?

(Não houve resposta
para tais perguntas
até o fechamento
desta edição.)

Relato da afogada

É o que achei dentro das conchas:
o mar inteiro e o sobrevoo
de albatrozes,
guarda-sóis restando
na areia.

Como quem pisa
em brasas,
andei na rebentação,
afundei
como quem arde
em fogueira medieval –
a renda branca
de meu vestido
ondulando entre corais.

Meu cabelo se espraia,
liquescente,
meu corpo é um jarro
de água salobra,
um bosque
de sargaços.

Um facho remoto
clareia a ciranda
dos cavalos-marinhos,
matiza meu rosto
com o reflexo
de algum vitral.

Aprendo a vaga
astronomia
das estrelas-do-mar.
A vida é um peixe
movendo-se
em minhas mãos.

Que venha o escafandrista
e me recolha
como nácar, pérola,
bússola, proa
de navio.

Fui cinza suspensa
em outro tempo.
Dissolvo-me agora
de bom grado –

este dom
inelutável
para espuma.

Lista de tarefas

20/04

- Fritar bolinhos para que chova; passear nas poças.
- Procurar colmeias; destronar, por despeito, as abelhas-rainhas.
- Olhar velhos retratos (e chorar).
- Consultar as cartas (e chorar).
- Fazer companhia aos peixes do aquário.
- Sair em busca de coisas perdidas.
- Plantar um plátano; tingir os outonos de vermelho.
- Dar doces às crianças da rua.
- Ouvir o apito do trem de ferro.
- Colher, enquanto há tempo, a flor-da-lua.

Anúncio imobiliário

I – Portão de ferro

Vende-se uma casa
desabitada há décadas,
exceto por inócuos
fantasmas.

II – O quintal das pitangas

Na varanda, às vezes fala
uma voz vinda de longe:
“o buraco é fundo,
termina o mundo!”.

Diz-se que crianças
anacrônicas
vêm ao quintal
colher pitangas.
A mais triste encaramuja-se
e adormece
sob a árvore.

Há dentes de leite
no telhado,
umbigos enterrados
no jardim.
A roupa está quarando
à esquerda dos gerânios.
Em giz, a amarelinha
exibe o céu possível.

III – Núcleo

O livro no colo da moça
nomeia bichos e plantas
em latim:
fauna e flora
desfilam sobre o tapete,
as figuras gravam-se
nos olhos do menino.

Há pão na mesa
para quem tem fome.

No sofá, a velha tece
manta imensa,
aquecendo
a sala inteira.

IV – Ao nível do fogo

Em fúria, o homem
lança à parede
um vaporoso
bule de ágata

(a nódoa escura
lavando
os azulejos).

O motim da moça
consiste
em passar novo café:
no fogão, a chama azul
é um pequeno incêndio.

V – Bruma

O homem mira-se
no espelho oxidado
sobre a pia –
é o tempo que converte
seu rosto
neste esgar perplexo.

Água quente
jorra à toa
das torneiras.
O vidro embaça-se:
a bruma
compõe o homem.

VI – Noturno

Ressonam no escuro
as pessoas da casa –
quem as defende
do mal que ronda
porta e janela?

Nos travesseiros de plumas,
o risco da asfixia.
O sono é um abismo
doméstico,
um desamparo comum.

Vindos da chuva,
os cães se escondem
sob as camas.

A inocência
morre nas frinchas.

VII – Cimo

O velho passa os dias
na cadeira de embalo
do sótão,
os olhos fixos
na claraboia:

não raro, um pássaro
vem chocar-se
contra o vidro.

VIII – Aluvião

Uma enchente leva as caixas
em que se guardam retratos,
recortes, cartas,
escapulários,
sapatinhos de lã.

Boiam no porão turvo
as bonecas esquecidas,
as aranhas submergem
com suas teias perfeitas.

As criaturas do chão
ganham um jeito lacustre.

Sólida,
a casa ergue-se
sobre alicerces de lama.

Discurso de um louco em praça pública

Senhoras e senhores!

Caí da estratosfera
neste campo de papoulas:
túnica brilhante,
um anel
de Saturno
em cada mão.
Vim tocando na queda
um solo de oboé.

Em fila, os anfíbios
seguem meus guizos:
sou o rei dos sapos-bois,
o flautista de Hamelin!

Vou caminhando de costas
(piruetas, cambalhotas),
vou montando, nu em pelo,
este cavalo andaluz:
sou a Lady Godiva,
o cigano *bailaor*!

Antediluviano,
persisto
como o azul das asas
da Caligo morta.

Estou ganindo na praia,
os periscópios me espreitam:
me disfarço de arlequim,
faço um forte,
um abrigo
subterrâneo.

Ninguém me alcança!
CUSPO na cara dos canalhas.
Provoco incêndios
apenas
para abrir espaço.

Os selenitas me enviam
fac-símiles secretos:
decifro com precisão
os ideogramas lunares.

Não se espantem:
a Lua é uma pedra
em meu sapato.

Este é o jardim
de Getsêmani.
Por que me deixam?
Por que não me veem
chorar?

Curricula vitae

I – A bailarina

De borracha e pássaro,
de pássaro e aço,
de pássaro e ossos
elásticos.

Minha roupa é feita
de nuvem e nuvem;

minhas sapatilhas
de cetim vermelho
forçam-me a girar.

II – O geômetra

Amo o que nasce
da geratriz.
A vida é um cálculo
inexato,
desordem de retas,
ângulos agudos,
falíveis compassos:
cabe a mim compô-la
no espaço.

III – O astrônomo

Busco a gênese da luz –
por isso alinho
meus telescópios,
apago as lâmpadas
e espero.

Em sua fuga, as Plêiades
me cegam; eu as abrigo
na treva breve.

IV – O arqueólogo

Estou na cidade
soterrada. Junto-me
aos homens de gesso,
seus gestos suspensos
como por encanto.
Nada esperamos: agosto
não finda jamais.

V – A tecelã

Preparo com lã verde
a urdidura dos dias.
Na trama, planto
minha flor humilde:
que ninguém ouse
espezinhá-la.

Escrita automática

amarelo roxo vermelho
triângulo equilátero
preciso continuar
motores corridas de cavalos
preciso continuar
vou morrer logo
uma janela abre
crianças passam com balões cirandas
os balões estouram
estarei doente?
Deus exista por favor
não me deixe tão sozinha
aqui não há
cemitérios marinhos
quem cuidaria
de mim na velhice?
dói meu braço esquerdo
iminência de infarto
estou na pilha de roupas sujas
olê olá
ob-la-di ob-la-da
preciso continuar

Telegramas

I

FUGI DE TREM ARRANHA-CÉUS COCA E PASTEL FELIZ DEMAIS ADEUS.

BRAÇOS ABERTOS FEIJÃO NO FOGO ROSÁRIO E VELA AMÉM.

II

CASA INUNDADA PLEURA INFLAMADA SÓ PÃO MOFADO QUE DEUS ME AJUDE.

VOU PARAR CHUVA VOU PLANTAR TRIGO LEVAR QUEM SABE EXTREMA-UNÇÃO.

III

MARIPOSA MORRE LANTERNA CHINESA SAUDADE QUERO MORRER TAMBÉM.

NA VITROLA TE RECUERDO AMANDA AINDA VIVO NÃO SOU MANUEL.

IV

LIÇÕES TERRÍVEIS SINTAXE ÁLGEBRA NOITE ANO-NOVO ESTAREI AÍ.

SORTE NAS PROVAS CHAMPANHA FOGOS MANDINGAS MIL.

V

ESTOU EM HYDRA TOCANDO LIRA ENQUANTO ISSO VOCÊ NO INFERNO.

NÃO SE PREOCUPE CARNE QUEIMADA MAS AH QUE BÁLSAMO NO PEITO.

Charada

Eu sou o musgo brotando
no asfalto, o voo das bolhas
de sabão, alvéolo de favos
e pulmões.

Eu salto
das rodas-gigantes,
acendo velas à Virgem,
vou ao cinema, ao jardim
zoológico, compro fósforos.

Eu danço no cadafalso.
Sou a boa lembrança,
o raio rompendo
a noite morta:
água e flama.

Aforismos

À memória de Antonio Porchia

Em meu pesadelo, você não acorda.

*

O poema é um pássaro cantando em gaiola.

*

Herdei de meus pais o medo da orfandade.

*

No portão da casa de meu avô, as barbuletas giravam a tramela.

*

Um menino conhecendo o mar. Deve ser esse o fim de toda história.

*

A qualquer momento, sobrevirá uma hecatombe. Ou um milagre.

*

Eles têm agulhas. Eu tenho dedais.

*

Quando envelhece, a andorinha aceita o inverno. Não voar é um alívio.

*

Em que pés servirão os sapatos de um morto?

*

Receio perder a memória. Escrevo por precaução.

Monólogo do aprendiz

Quero ser velho para
me lembrar de tudo.
Com graxa preta, meu pai
faz meus sapatos brilharem.
Os sapatos me guiam.

Quando eu crescer, vou guiar
locomotiva ou balão.
Sei de cor o abecedário.
A cada dia, aprendo um medo
e uma força.

Se meu avô já não fala,
quem repete
essas quadras na memória?
O avô botânico, poliglota.
Ele falava
a língua dos limoeiros.

(Aprendo: um morto
é um copo quebrado.
Recomponho
o copo e o morto.)

No inverno, moro
neste casaco. Às vezes
choro pitangas, pensando
com meus botões. Às vezes
rio bem alto, uma folia nos dentes.

Nino disse: Deus é o dono
do planetário. Não.
Para mim, Deus
é algo elétrico,
mais que um raio.
Deus me queima.

(Nas poças de feios becos,
viagens ultramarinas.)

O mar é muito longe,
mas escrevo seu nome
e o alcanço.

Cartaz de desaparecimento

Peço a quem tiver notícias
deste menino
míope
que, por favor, me avise
sem demora.

Tem cinco anos. No centro,
sábado, soltou-se
de minha mão. Gritei,
até o desmaio, o nome
que lhe dei. Nada:
há um mês, seu corpo
dissipado.

Como se vê
no retrato, tem cabelos
e olhos pretos,
usa óculos
de lentes grossas, vestia
camisa apenas
e deve
tremor de frio.

Tragam-no,
pois o espero,
a água aquecida
para o banho atrasado
(filhinho,
não se esqueça
de lavar bem as orelhas).

Peço que me restituam
seu choro no quarto,
meu colo afastando
seus sonhos ruins.

Eu o quero vivo
ou morto,
jogado numa
clareira qualquer
(os óculos
estão rachados,
os pássaros comem
as migalhas da trilha).

Na névoa espessa,
sozinho,

como veria
nossa casa ao longe?

Falem-me de meu filho,
se tem sede,
se tem fome.
Quero provas
de que ele existe.

A esperança é um peso
que me dobra ao meio,
me quebra
todas as vértebras:
por isso caminho.

Acalanto

Dorme, filhinho.
Velo o que sonhas
dentro da noite.

Do mal da vida,
mamãe não pode
mais te salvar.

Conto infantil

Às vezes sumiam
o corcel e o príncipe;
o cristal dos sapatinhos
quebrava-se em mil pedaços.

O livro contra meu peito
batia, descompassado.

A Borracheira chorava
a falta de sua mãe.
Não por seus andrajos,
nem porque varria.

Neguei os favores
da fada.

Em vestidinho de chita,
eu marchava para o baile
e minha mãe assentia.

Cronologia

1919

Nasce no inverno.
Seu choro toma lugar
entre as coisas do mundo.
A mãe sofre. O pai
solta fogos com girândola.

1924

Aprende com o pai
as alegrias:
pipocas doces,
a copa fresca
da figueira,
seixos lançados
no rio,
o ciclo mágico
das hortaliças.

1929

Grava seu nome
em todas as árvores.
Um ninho
de cobra e o susto
verde
singrando o mato –
mau presságio.

1930

Morre o pai e velam-no
na horta.
Em caixa escura,
guardam o corpo
conhecido.

*

Cola o ouvido
à tampa:
não resta dúvida
de que outra horta
cresce lá dentro.

1933

Deserta a escola:
sua ciência
é cultivar a terra.

*

Junto ao seu,
escreve o nome
de Joana – a filha
da bruxa louca.

1937

A doida urra
tão alto
que sucumbe:
Joana, órfã,
vem com linha
e panos brancos.

*

Casa-se.
Entre suspiros
e agulhas,
a mãe faz o vestido
da noiva,
o terno azul
do noivo.
Chove arroz.

1938

Ergue uma casa
com suas mãos.
De sete filhos,
o primeiro se fabrica.
No ventre inchado
de Joana, uma chama
que ele tenta
defender do vento.

1948

Ensina aos filhos
as alegrias:
chá e gemada
para as gripes,

malabarismo
 com três laranjas,
 açúcar
 no café
 e sal
 nos caramujos.

*

Na água, move-se
 como enguia,
 as costas magras
 levando os filhos
 um a um.
 O rio basta: nunca
 quis ver o mar.

1950

Seu coração
 descostura-se:
 morre a mãe.
 Joana tece,
 chorando,
 a alva mortalha.

1955

Nos cômodos da casa,
 transbordam os rebentos.
 Vai-se o mais velho
 atrás de um circo
 mambembe.
 Nasce Alice, temporã.

1973

Depois da lida,
 lava-se e janta
 como um rei –
 jamais, porém,
 mata sua fome.

*

Vê-se nu
 e muito velho
 num sonho recorrente.
 Sob a asa de Joana,
 esconde-se do tempo.

1974

Alice é herdeira
da loucura avoenga.
Não grita; desafinada,
canta na janela:
suas árias tristes
espantam
os pretendentes.

*

Constrói um barco
sem nome algum
e Alice rema –
para onde?

1986

Nos jornais, o anúncio
do cometa Halley.
Em noite insone,
vê a cauda fugidia.
Teme em segredo
o apocalipse.

1993

Filhos e netos
debandaram.
Arraiga-se no centro
da casa.
Brotam dele
capulhos de algodão –
Joana colhe-os.

2000

Um domingo,
não se levanta:
está cansado.
As memórias invadem-no
com seu teatro de sombras.
Orgulha-se de vida
tão desimportante.

*

Joana olha-o
da margem:
ele afunda
sorrindo,
todo ornado
de aguapés.

Epitáfio

Aqui jaz Ícaro,
ave precária,
inseto à roda
do fogo,
ruído surdo
no mar Egeu.

Testamento místico

*Entonces, ¿nadie quiere esto,
nadie?*
Julio Cortázar, “Esta ternura”

Oferto esta vida
a quem vier
reclamá-la.

Embora pouco
se tenha cumprido,
cantei amiúde na rua,
a alma plena
de um amor sem alvo.

Deixo os bemóis
em que me reconheço,
o nada no espaço
que habitei,
os vestígios
de meu primeiro ancestral,
poeira de gente
e de sonho.

Deixo os átomos
e todos os amálgamas
possíveis,
constelações, galáxias –
um mendigo andrajoso
chocalhando sua lata
de moedas.

Deixo moedas
nos poços,
viagens noturnas
rumo ao norte,
um passeio trôpego
sobre trilhos de trem.
Maracujás
de amarelo irreal
e as compotas no ponto
da casa materna,
este modo
de olhar as coisas
com saudade precoce.

Esta inútil herança
de febre, dores, relógios,
o vento, uma tarde,
no roseiral

de dona Lola,
dona Lola morta
entre pétalas
(minha lembrança
mais antiga),
o mistério supremo
nunca decifrado.

Escrevo como
se soubesse escrever –
esta força criando
terra, mar, as órbitas
dos planetas,
rútilos
carrosséis.

Minha vontade
aqui se lava:
os dias
seguindo as noites,
esta voz à toa
ecoando
após o fim.

Página de diário

Hoje eu quis a cegueira
original,
a surdez de um tempo
antes do tempo.

Mas abri a porta,
saí à rua (transida
de medo e frio):

a multidão
tragou meu rosto,
na multidão
perdi meu nome
e um grito de socorro.

Desejo de casulos,
da casa quente
das pupas, desejo de
qualquer invólucro,
carapaças, búzios.

Nas mãos, eu trouxe
meu coração exposto.

Oração

Meu Deus,
que exista algo
além do vácuo
adivinhado.
Afinal, tudo o que amei
será cinza, será pó, será
nada?

Estou no exílio,
em minha tenda
de carne e ossos.
Corto o cabelo,
uso esta máscara
triste:
assim me conhecem.
Guardo as verdades
em relicário –
o que conto são lendas
assombrosas.

Vindo
de onde vim, percorri
obscuros caminhos.
Minha pátria
não tem nome,
seu mapa
é uma flecha em voo.
Eu temo a hora
e a forma
do retorno.

Para que nos matura
o trabalho do tempo?
Para que nos degrada?
Por que esta alegria
gasta em vão?

Que a vida
resista à vida,
pólen disperso
na brisa.
Que haja sentido
em nossa
ilusão dividida.
Amém.

FABULÁRIO

As grandes navegações

Era louco e cego
o capitão
do bergantim vermelho –
ele lançara ao mar
todas as bússolas.

No convés, sorria
a princesa intrépida;
o tule
de seu vestido
recendia a sândalo.

O cego inventava,
sob o tule,
a transparência do tórax
(caixa de pele
guardando
o que pulsava).

Amoroso, alheio às presas
dos monstros marinhos,
ele seguia sem medo –
que não ver, às vezes,
é a nascente
da coragem.

A princesa quisera
esse naufrágio, uma casinha
submarina:
para o abismo,
o cego
conduzia o bergantim.

A peregrina

Ao longo da aleia,
a mendiga arrasta
seu carro de trastes:

uma andorinha empalhada,
três marionetes aladas,
pó de café,
folhas secas e duas
velhas chávenas;

jornais do século
passado,
uma luneta quebrada,
um chapéu roto
de feltro lilás, sombrinhas
floridas, uma coroa
de espinhos, Joana d'Arc
recortada
de um livro escolar;

pirilampos em potes
de vidro, uma bola
de cristal, as minguantes
luas de um móbile,
lampiões e mapas
celestes
(para as viagens no escuro).

Um nome

No centro do seco
milharal, a velha senta-se
em cadeira de palha,
papel e lápis na mão:

ela planta, um a um,
os grãos mirrados
de seu nome – ROSA –,
as vogais traçando
sulcos muito fundos.

Enfim está feito:
Dona Rosinha
é
o que é.

Hibernação

A tia-avó antiquíssima
fez a brusca
revelação:

não era eu
o menino da foto,
tesouro único
da infância.

Era Artur,
o primo achado, uma noite,
calçando patins solares,
na fenda de um lago
congelado.
Os mesmos olhos
grandes e claros.

Não há provas
da criança que fui –
e bem posso
ter sido a outra.
Quem sabe ainda
estou dormindo
naquela floresta azul?

É verão em Varsóvia.
O lago líquido
guarda meus olhos,
os olhos
do primo Artur.

Antiparábola

Cedo, saí
para brincar
e me perdi no caminho,
envelheci
no caminho.

Volto exausta, ao fim
de muitos anos: boneca
nos braços, adentro
a casa em chamas.

3 “RETRATO DE FAMÍLIA”: POEMA EM PRETO E BRANCO

*Fora os olhos dos retratos,
ninguém sabe o que é a morte.*

Adélia Prado, “Paixão”

Na fase inicial da escrita de *Fabulário*, ainda em meio a muitas dúvidas, surgiu o desejo de recriar uma fotografia em forma de poema. O assunto não é original: porque remetem tão eficazmente à passagem do tempo, os retratos figuram em um sem-número de textos poéticos.⁴¹ Minha intenção, no entanto, era reproduzir o momento exato em que uma foto foi tirada, ou seja, reanimar, por meio da palavra, os seres retratados. Esse recurso deveria ser intensificado por sua antítese inevitável: a certeza da deterioração desses seres e do mundo que habitavam. Percebi então que, para obter o efeito pretendido, o poema deveria ser dividido em duas partes: 1) a descrição da fotografia em si; e 2) uma reflexão posterior do sujeito lírico sobre a fugacidade do momento capturado pelo fotógrafo (e, por extensão, sobre a transitoriedade da vida).

Eu teria, assim, dois olhares quase opostos: o primeiro registraria uma cena de maneira mais ou menos objetiva, ao passo que o segundo extrairia sentido dessa cena e deveria constituir, portanto, o ponto alto do poema. Aqui vale comentar outro objetivo do projeto original de *Fabulário*: enfatizar a relação entre experiência epifânica e experiência poética. Creio que o ciclo de um poema se completa apenas quando a epifania que lhe deu origem é transmitida ao leitor. Por esse viés, a atividade poética seria um constante esforço de catalogação de epifanias.

Naturalmente, o que relato aqui são meras aproximações. Afinal, os processos mentais que geraram “Retrato de família” se deram de modo caótico – como ocorre, suponho, na criação de qualquer trabalho artístico. Houve vaivéns, zigue-zagues, mudanças de rota. Apesar disso, é possível compartilhar com o leitor certos trechos do percurso. Este capítulo está organizado em duas seções principais: na primeira delas, intitulada “Revelação”, comento detalhes da gênese do poema⁴²; na segunda, chamada “Negativos”, exploro brevemente alguns temas presentes na obra e discuto aspectos da poesia em geral.

⁴¹ Em minha produção anterior, há outros poemas relacionados à fotografia. Destaco um deles, intitulado “Antes”: “Nesta foto vive/ a infância de meu pai [...]/ Esse rosto sob seu rosto,/ a vida velha/ de tão nova, verde,/ pernas e braços compridos,/ mal cabendo no quintal./ Sapatos limpos/ e franjinha penteada./ Que sonhava meu pai/ ao sorrir para a foto/ antes da festa?”.

⁴² “Retrato de família” tem, ao todo, oito versões.

3.1 Revelação

No ensaio “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte”, João Cabral de Melo Neto (1998) classifica os poetas em dois tipos: os que escrevem por inspiração e os que trabalham arduamente na construção de seus poemas; os que *acham* a poesia e os que a *procuram*. Embora eu considere essa cisão bastante radical e acredite em uma possível combinação desses dois tipos de processo, encaixo-me, ao que parece, na descrição dos poetas para quem a escrita é procura:

Nos poetas daquela família [...], existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exercitam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, *de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir* (MELO NETO, 1998, p. 51, grifo meu).

Foi assim com “Retrato de família”. Eu quis que o poema provocasse no leitor as sensações experimentadas ao observarmos uma fotografia antiga: ternura, melancolia, compaixão e, sobretudo, a consciência aguda de nossa finitude e da inexorabilidade do tempo. Tentei capturar um instante da vida de personagens alheios ao fim de sua própria história e, por isso mesmo, comoventes – como somos, afinal, todos nós. O resultado demonstra claramente essa busca, mas me parece incapaz de concretizar meu desejo original.

Além disso, como ocorre com esse grupo de poetas (no qual, ao que tudo indica, João Cabral de Melo Neto se inclui), minha escrita é “lacônica [...], lenta, avançando no terreno milímetro a milímetro” (MELO NETO, 1998, p. 65). Quando escrevi o primeiro rascunho de “Retrato de família”, o título⁴³ já havia surgido espontaneamente, mas as figuras foram despontando na página pouco a pouco: o avô, a avó, os tios, os primos, os pais, cada qual com sua ação respectiva.

Essa família, no entanto, não poderia ser a minha. Um dos desafios de *Fabulário* consistia justamente em dar voz a diferentes sujeitos líricos: relatar lembranças inventadas, como a desse retrato. Sabe-se, porém, que é tênue a fronteira entre a experiência do autor e os elementos de sua obra, mesmo quando há um esforço deliberado de fabulação. Fragmentos de memórias, guardados há anos, emergem de súbito e combinam-se para criar um pequeno mundo, estranho e íntimo a um só tempo. Nesse sentido, T.S. Eliot (1989, p. 44) afirma que “[a] mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-

⁴³ Embora eu já conhecesse e admirasse o poema homônimo de Drummond, que integra *A rosa do povo* (1945), eu não o tinha em mente quando escolhi o título. Meses depois, percebi a coincidência.

número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas”. Ainda segundo Eliot (1989, p. 44), “o que conta não é a ‘grandeza’, a intensidade, das emoções, dos componentes, mas a intensidade do processo artístico, a pressão, por assim dizer, sob a qual ocorre a fusão”.

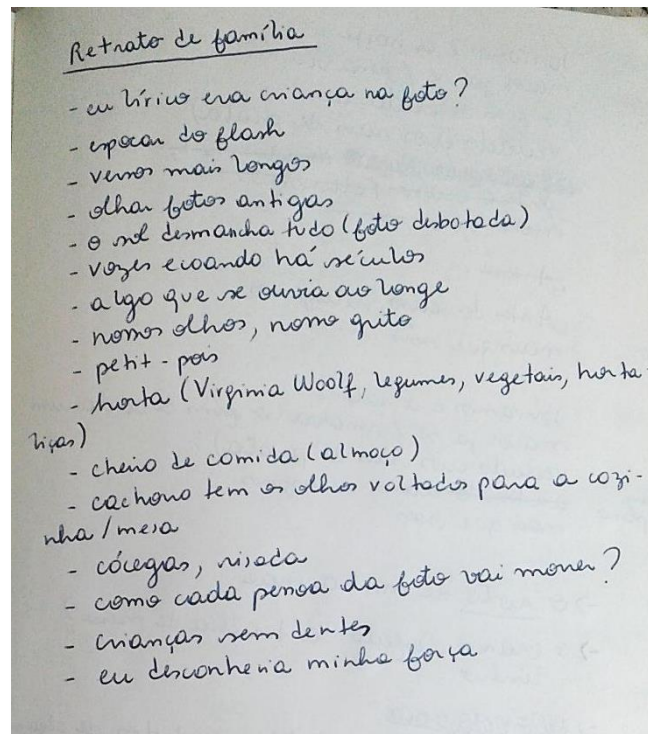


Figura 6. Anotações para a escrita do poema “Retrato de família”. A lista foi feita em maio de 2016.

Os componentes do poema ecoam, portanto, meu repertório de lembranças, mesmo se tento fugir delas: o avô que finge ler, a avó que cultivava flores, o pai que me leva nas costas etc. O que ocorre é um “ajuste” do real a fim de intensificar o efeito da obra. Por isso, apesar de minha avó paterna ter declarado, na verdade, que “o sol desmancha tudo”, para a avó de “Retrato de família”, o signo associado à destruição é o breu. Somente ao trabalhar na sétima versão do texto percebi que essa alteração era imprescindível para seu desfecho. Sem ela, a oposição “luz *versus* escuridão” – um tanto óbvia, talvez, mas inerente ao tema – não funcionaria, prolongando minha busca por um final adequado para o poema.

Algumas mudanças definitivas foram feitas já na transição entre a segunda e a terceira versão do texto. A troca de nomes brasileiros por nomes germânicos, por exemplo, foi a maneira que encontrei de distanciar-me da família retratada, tornando-a “estranha” (segundo a proposta da constituição de sujeitos líricos diversos). Ademais, influenciada pela recente

leitura do trabalho da alemã Nora Bossong⁴⁴, pensei que talvez os nomes estrangeiros pudessem conferir ao poema certo caráter mítico. Para ilustrar o que digo, apresento abaixo a segunda versão da primeira parte do texto:

Versão 2, parte 1

O avô finge ler *As mil e uma noites*, um volume
pesado e púrpura, que ele traz aos olhos
iletrados. Só entende o cabelo
da avó, papel branco de que nasce
um girassol, pendendo para o leste.

Na cadeira de balanço, tia Clara come
chocolates, os papéis coloridos
sobre ventre e pernas: uma rainha em seu trono.
Pedrinho belisca Alice, cobiçando-lhe as asas
de frango. Ela chora. Ao seu lado, Bilu espera os ossos.

Anáguas secam no varal. Tio Antônio exhibe
ameixas recém-colhidas. Meu pai me leva nas costas,
não me deixa cair. A luz recorta e guarda
o riso de minha mãe.

Além dos nomes dos membros da família, as diferenças entre essa versão e o texto final são evidentes. Em primeiro lugar, ela é tecnicamente inferior: contém problemas de ritmo e sonoridade, bem como alguns excessos. São detalhes sutis, percebidos de modo intuitivo. Observe-se a metáfora canhestra da estrofe inicial, por exemplo: “[...] Só entende o cabelo/ da avó, papel branco de que nasce/ um girassol [...]”. Na última versão, a figura da avó ganha autonomia e força poética: “[...] Girassóis nascem/ das mãos da avó [...]”. Algo semelhante ocorre no quinto verso da segunda estrofe: desagradavam-me a irrelevância do choro de Alice e a obviedade da espera de Bilu. As alterações foram mínimas (o verso foi dividido, o cão perdeu o nome e os ossos ganharam um adjetivo), mas atenuaram minha insatisfação: “[...] entre os dois, o cão espera/ os ossos novos”.

Há ainda a troca do livro que o avô finge ler – de *As mil e uma noites*, título que evoca imagens do Oriente, para contos de fadas em geral, mais facilmente relacionáveis ao universo do poema – e diversas outras substituições: “traz aos olhos” por “aproxima dos olhos”, “pendendo” por “virados”, “cadeira de balanço” por “cadeira de vime”, “chocolates” por “doces”, “belisca” por “puxa as tranças de”, “anáguas” por “saias”.

As “ameixas recém-colhidas” são um caso à parte. Minha intenção original era substituí-las por figos (devido à carga simbólica do fruto), mas essa escolha implicaria a

⁴⁴ Traduções para o português de poemas de Nora Bossong (feitas por Viviane de Santana Paulo) podem ser encontradas na edição 189 do *Jornal Rascunho*: <<http://rascunho.com.br/24077-2/>>. Acesso em: 7 ago. 2017.

difícil tarefa de fazer tombar uma figueira na segunda seção do poema. Optei então pelas amoras e associei a elas sapatos de verniz, em contraste com os pés descalços do pai. Quanto ao “riso de minha mãe”, eu o teria deixado intacto, não fosse a necessidade de reforçar os sorrisos de todos os personagens no instante em que posaram para a foto: “Sorríamos, e a noite maior/ já se formava (o fim de cada um/ vedado aos saís de prata)”.

A propósito, a elaboração do trecho final do poema foi particularmente trabalhosa. Eu precisava criar um desfecho que reproduzisse a oposição entre a cena gravada no retrato e tudo o que viria depois: a decadência do espaço físico e o envelhecimento ou a morte dos personagens. Ainda que eu me identifique, como mencionei anteriormente, com os “poetas intelectuais” de que fala João Cabral de Melo Neto, escrevo sempre na tentativa de registrar alguma percepção dolorosa e súbita. Em meio à feitura do poema, dei-me conta de que ele deveria expressar não a inevitabilidade da morte, mas a permanência da vida: o fato de que, por um segundo, os membros daquela família compartilharam um pedaço da eternidade. Por ser a matéria-prima da fotografia, a luz deveria desempenhar um papel central nesse esquema. O problema era *como* expor essa percepção, sobretudo levando-se em conta a excessiva concisão de meu estilo.

A ideia inicial para a segunda seção do poema era dizer claramente qual seria o fim de cada um dos personagens. Observe-se o primeiro esboço:

Versão 1, parte 2

“O sol desmancha tudo”, disse vovó
naquela manhã; desmanchou também
aquela manhã. O espocar de luz
não parou o tempo. Os velhos sucumbiram
ao coração; tia Clara, ao estômago. Cego, Bilu
saiu sem rumo. Tio Manoel seguiu o exemplo.
Mário e Isabel padecem do azedume
que balas não adoçam. Quanto a mim, tenho caído
amiúde, sem leveza alguma.⁴⁵

Logo percebi as limitações dessa ideia. Não importava o que aconteceria a cada uma das figuras da foto, pois elas eram somente imagens sem concretude. Meu trabalho consistiria, portanto, em traçar esses destinos de maneira abstrata, relacionando, direta ou indiretamente, os elementos do segundo segmento do poema aos do primeiro. As duas primeiras estrofes da seção final tomaram forma já a partir da terceira versão (com uma ou outra alteração pontual); a dificuldade residia, assim, nas três últimas estrofes. Que objetos seriam encontrados na

⁴⁵ Alguns nomes foram trocados na transição entre a versão 1 e a versão 2.

escavação imaginária do quintal? Como dispor as palavras de modo a fechar o texto em chave epifânica? É interessante observar a evolução das estrofes mencionadas:

Versão 4, parte 2

Se alguém escavasse o quintal
da infância, veria ossos de aves
e de cães, uns cadarços terrosos,
vozes e chávenas quebradas.

(Os mortos não sabem sua força, a vida
que imprimem nos retratos.)

À noite cantamos e dormimos, incautos...

Versão 5, parte 2

Se alguém escavasse
o quintal da infância, acharia ossos
de aves e cães, uns cadarços terrosos,
ecos: “Não vá soltar a menina!
Onde estão suas sandálias?”.

Os mortos ignoram sua força,
a vida que imprimem nos retratos.
Enquanto piscamos, o fim
de cada um queimou os sais de prata;
e seguimos, incautos...

Versão 6, parte 2

Se alguém escavasse
o quintal da infância, veria ossos
de aves e cães, uns cadarços
terrosos, anéis, a família bordada
na toalha de mesa.

(Os mortos ignoram sua força,
a vida que gravam nos retratos.)

Piscávamos, e a noite
maior já se formava, o fim de cada um
vedado aos sais de prata.
Incautos, partimos
nessa viagem na luz.

Versão 7, parte 2

Se alguém escavasse
o quintal antigo, acharia ossos
de aves e cães, uns cadarços
terrosos, o cetim desfeito
de laços de fita.

Os mortos ignoram sua força,
a vida que gravam nos retratos.

Porque a noite maior
já se formava (o fim de cada um
vedado aos saís de prata), reluzimos
como sóis.

Versão 8, parte 2

(Se alguém escavasse
o quintal da infância, acharia ossos
de aves e cães, uns brinquedos
terrosos, o corpo desfeito
de um fantoche antigo.)

Os mortos ignoram sua força,
a vida que gravam nos retratos.
Sorríamos, e a noite maior
já se formava (o fim de cada um
vedado aos saís de prata):

em pleno ocaso, reluzimos
mais que sóis.

Oscilei, por exemplo, entre “o quintal da infância” e “o quintal antigo”, optando enfim pelo primeiro e relacionando os objetos desenterrados às crianças da foto. Os “brinquedos terrosos” substituíram os insistentes “cadarços terrosos” (ligados frouxamente aos sapatos de verniz da primeira seção). O velho fantoche, por sua vez, confere graça à estrofe e deve ter vindo da lembrança de uma família alemã que conheci – recordo os fantoches de reis, rainhas e fadas costurados pela avó. Pensei inicialmente em objetos imateriais (“vozes”, “ecos”), mas decidi rejeitá-los nas próximas versões a fim de não exagerar na dose de abstração. Afinal, conforme ensina Italo Calvino (1990, p. 28), a leveza desejada na escrita literária “está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”. Há também mudanças na divisão de versos e estrofes, bem como pequenas alterações na construção de frases, troca de verbos – “veria” por “acharia”, “não sabem” por “ignoram”, “imprimem” por “gravam” – e variações no uso de parênteses para isolar trechos do texto.

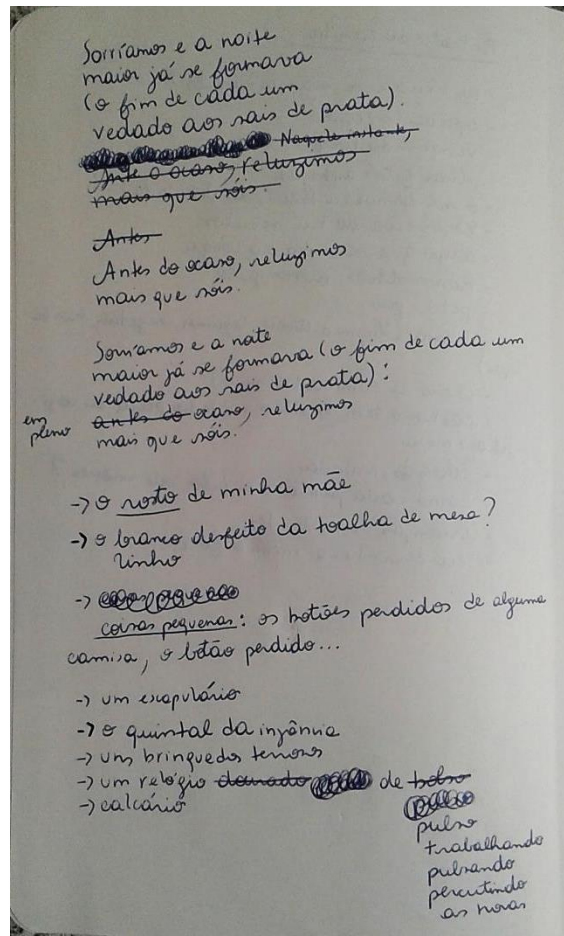


Figura 7. Rascunhos e anotações referentes à segunda parte do poema “Retrato de família” (junho de 2016).

Por fim, busquei um desfecho que sintetizasse a essência do poema. O sal de prata, como se sabe, é uma substância presente nos filmes fotográficos que, quando exposta à luz, forma as imagens no negativo. Na quinta versão, a certeza e o mistério da morte brilham tão intensamente que chegam a “queimar” essa substância. Em seguida, ocorreu-me a noção da “noite maior” (a morte) em oposição à natureza luminosa da fotografia e da vida. Sendo escura, essa noite não afetaria os sais de prata e, portanto, estaria oculta na imagem. Alheios ao ocaso (“incautos”, como eu queria qualificá-los), os personagens, entre os quais se inclui o sujeito lírico, por um instante reluzem “mais que sóis”. Além de o sol ser o símbolo da luz por excelência, há aí a feliz semelhança sonora entre “sóis” e “sais”, o que talvez contrarie a máxima citada por Umberto Eco (1985, p. 22) em seu *Pós-escrito a O Nome da Rosa*: “[na poesia,] *verba tene, res sequuntur*”. Pelo menos neste caso específico, as palavras foram consequência das coisas.

3.2 Negativos

Para citar mais uma vez o poeta-engenheiro, “[hoje] em dia é impossível determinar até onde deve ir a elaboração do poema. Onde interrompê-la. É possível fazê-la prolongar-se indefinidamente” (MELO NETO, 1998, p. 66). O autor refere-se à liberdade formal da poesia moderna e à ausência de parâmetros para a escrita de um texto poético. Em que ponto de sua elaboração um poema em verso livre pode ser considerado pronto? Para mim, isso ocorre quando tenho a sensação de que as palavras finalmente “assentaram” na página, quando a inquietação inicial se extingue e tudo parece estar onde deveria estar.

Essa sensação, entretanto, nada tem a ver com plenitude: ela está atrelada à consciência não apenas de minhas limitações como poeta, mas também das limitações da própria linguagem. Sobre o assunto, Italo Calvino (1990, p. 88, grifo do autor) declara que, “ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável”. Nesse sentido, “[a] palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo” (CALVINO, 1990, p. 90). Escrever – e, sobretudo, escrever *poesia* – é atravessar esse abismo ou, na maioria das vezes, deixar-se cair nele.

Octavio Paz (2012) afirma que as origens e o fim da poesia se confundem com os da linguagem, frisando que o *ritmo*, entendido como temporalidade concreta, é o que diferencia o verso da prosa. Para o autor, o poema “se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo, maré que vai e vem, sobe e desce” (PAZ, 2012, p. 75).

Desse modo, a poesia estaria irremediavelmente ligada ao tempo. Em um ciclo perpétuo, os personagens de “Retrato de família” revivem a cada leitura do poema: animados pelo ritmo das palavras, eles deixam o recanto escuro em que se escondem para, mais uma vez, reunirem-se sob o sol daquela manhã. Jorge Luis Borges (1999, p. 239) observa o seguinte:

Sentimos que estamos deslizando pelo tempo, ou seja, podemos pensar que passamos do futuro ao passado, ou do passado ao futuro, mas não há um instante em que possamos dizer ao tempo: “Pára! És tão belo!...”, como queria Goethe. O presente não se detém. Não poderíamos imaginar um presente puro; seria nulo. O presente tem sempre uma partícula de passado, uma partícula de futuro. E parece que isso é necessário ao tempo.

A poesia e a fotografia desafiam essa verdade. Nessas duas linguagens, o presente se detém, repleto de horror ou beleza, e pode repetir-se *ad infinitum*: um redemoinho estático e eterno. Também a experiência epifânica é capaz de interromper o fluxo do tempo e, por isso, considero-a requisito básico para a criação artística. Para mim, só é possível escrever a partir desse sentimento bruto, ainda que se passem dias, semanas ou meses até que eu consiga lapidá-lo.

De acordo com Yudith Rosenbaum (1999, p. 135), a epifania literária consiste na “percepção de uma inusitada revelação, de uma realidade atordoante, em meio aos gestos mais banais, à mais simples e rotineira experiência”. Em “Retrato de família”, busquei reproduzir a insuportável ternura (na falta de um termo mais preciso) que me acomete ao ver famílias posando para fotos. Essa ternura desencadeia uma torrente de pensamentos muito lúcidos, enunciáveis apenas por meio da linguagem poética.

Além de Nora Bossong, outros poetas me acompanharam ao longo do processo de criação. A influência de Jorge de Lima, por exemplo, é evidente na primeira estrofe. Assim começa o poema 25 de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*:

O avô tinha sido um ancião convencional,
que se enterrou de sobrecasaca e polainas;
e a avó – uma menina pálida que morreu ao pari-la;
o pai fez algumas baladas;
contam que tinha uma luneta para olhar ao longe.
(LIMA, 2014, p. 145)

Trata-se de episódios da história de uma família contados por meio de um álbum de fotos. A peculiaridade da descrição dos personagens e a riqueza das imagens fixaram-se em minha mente desde a primeira vez que li o poema. Quando me propus a descrever um retrato, a sombra do álbum de Jorge de Lima projetou-se imediatamente sobre a página. Talvez por isso eu tenha optado por usar “o avô” e “a avó”, e não “vovô” e “vovó”, embora o sujeito lírico faça parte da família. Outro motivo para essa escolha foi a ideia de uma aproximação gradual das figuras: a primeira seção do poema fica mais pessoal à medida que se encaminha para o fim.

Já na escrita da segunda seção, a influência principal foi a poesia de Ruy Espinheira Filho. Um dos temas predominantes na obra do poeta baiano é o desamparo do homem diante da passagem do tempo. Eu desejava exprimir esse desamparo em “Retrato de família”. O seguinte fragmento do poema “Aqui, antes da noite” exemplifica-o bem:

Sei: com o tempo
 só os mortos sobrevivem.
 [...]

 Vem uma brisa cheia de asas e polens
 e barcos de brinquedo
 no laguinho da praça.

Uma brisa de mim,
 de quando tudo estava ainda
 por vir. E não viria, não, como veio.
 Viria luminoso e bom. Viria imensamente
 luminoso e bom. Como não veio.
 (ESPINHEIRA FILHO, 2012, p. 90-91)

Devo citar, ainda, o trabalho do poeta americano Gregory Orr, um mestre na escrita de textos concisos e cheios de lirismo. O desejo de criar uma escavação hipotética consolidou-se após a leitura do seguinte trecho do poema “The excavation”:

Sua viagem para o outro mundo
 podemos deduzir pelo modo
 como um esqueleto está posto
 num túmulo, mas aqui
 é onde viveram
 e sinais de vida
 é o que vamos encontrar.⁴⁶
 (ORR, 2002, p. 41, tradução minha)

Eu me baseava em uma noção similar à apresentada por Orr, no sentido de que deveriam ser valorizados vestígios da vida – e não da morte ou decadência – daquela família.

Embora eu acredite que um poeta pode afirmar-se apenas quando encontra sua própria voz, essas influências não chegam a ser fonte de aflição. Vejo-as como parte natural do processo, e assim também as via Umberto Eco (1985, p. 40), que fala do “diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes”, ressaltando que “só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros”.

Como sugeri anteriormente, relatar a gênese de um poema é procurar sentido no caos. Afinal, é também por meio de palavras que se opera a tentativa de rastrear o percurso até o texto poético – e as palavras, como se sabe, são fugidias. Por mais que eu me esforce para ser fiel aos fatos, há sempre algo que me escapa: sinto que estou fabricando *a representação de uma representação* e que, com isso, me afasto da experiência concreta.

Creio que a melhor explicação de uma obra só pode ser a própria obra, com sua linguagem e seus recursos específicos. A criação poética é um enigma que, a meu ver, deve

⁴⁶ “Their journey to the other world/ we might infer from the way/ a skeleton’s arranged/ in a grave, but this/ is where they lived/ and signs of life/ are what we’ll find.”

permanecer indecifrável, pois é aí que reside seu fascínio. Ainda que eu considere fundamentais o domínio da técnica e a valorização do processo criativo, gosto de pensar que também estou lidando com magia – se a vida tem um significado oculto, ele se manifesta por meio da arte e, em especial, por meio da poesia.

Dito isso, as versões de “Retrato de família” são etapas essenciais de sua concepção e permitem visualizar meu raciocínio, mesmo que seja difícil recuperar totalmente a pré-seleção mental e as anotações que fiz antes de escrever cada rascunho. Além de estimular a reflexão sobre a arte poética, esse tipo de sistematização pode contribuir para seu aperfeiçoamento. Isso é especialmente relevante em dias como os nossos, em que, por vezes, se usa o termo “poesia” de forma leviana.

4 “ANÚNCIO IMOBILIÁRIO”: O ESPAÇO DO POEMA

*Não gosto da arquitetura nova
Porque a arquitetura nova não faz casas velhas
Não gosto das casas novas
Porque as casas novas não têm fantasmas*

Mario Quintana, “Arquitetura funcional”

Entre os motivos que nos levam a escrever, está, sem dúvida, o desejo de deixar um rastro de nossa presença no espaço: uma prova física (ou virtual) de nossa passagem pelo mundo. Para quem escreve poesia, soma-se a esse desejo a necessidade de criar, por meio da linguagem, pequenos universos autônomos. Nesse caso, o texto deve ser mais do que um registro da realidade ou um testemunho da existência do poeta – é preciso que cada poema constitua uma estrutura autotélica, sólida e coesa, na qual todo elemento tenha uma função definida.

Embora possa ir de encontro aos valores defendidos pelos Estudos Culturais⁴⁷, tão em voga atualmente, essa visão imanentista de poesia – difundida, sobretudo, pelos formalistas russos – favorece o estudo de certos aspectos espaciais do poema. É justamente desses aspectos que se ocupa a primeira parte deste capítulo, na qual teço comentários gerais sobre a escrita poética considerando ideias apresentadas por autores como Alfredo Bosi, Maurice Blanchot e Michel de Certeau.

Já na seção seguinte, dedicada à análise de “Anúncio imobiliário”, a base teórica é composta pelos dois capítulos iniciais do livro *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard. Ao abordar a importância da figura da casa na imaginação poética, os textos de Bachelard ajudam a iluminar os cômodos escuros do poema. Proponho-me, assim, a desempenhar o papel de leitora crítica de meu próprio trabalho.

4.1 Os arredores da linguagem

No artigo “Breve história do espaço na Teoria da Literatura”, Luis Alberto Brandão (2005, p. 120) assinala que, com a difusão do Estruturalismo e a conseqüente retomada dos pressupostos formalistas, “passa-se a falar, de maneira bastante genérica, e usualmente metafórica, em ‘espaço da linguagem’”. Como autora, eu diria que é impossível adentrar

⁴⁷ Segundo Luis Alberto Brandão (2005, p. 124), a literatura, na abordagem culturalista, “deixa de ter qualquer privilégio em relação à totalidade dos discursos em operação na sociedade [e] interessa à medida que se oferece como palco onde os vetores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam”.

totalmente esse espaço: ficamos sempre à margem. Podemos, no entanto, acercar-nos dele, observá-lo, tentar conhecê-lo.

Falando da criação poética, Alfredo Bosi (1977, p. 20) destaca o papel do devaneio: “diz-se de um pensamento vagamundo que se engendra no vazio, no vazio, no nada. Devaneio é comprazer-se em que o espírito erre à-toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos”. É nesse espaço indefinido que nasce não apenas o poema, mas toda obra artística. Erico Verissimo (1999, p. 4) descreve magistralmente a gênese literária neste trecho de *O romance de um romance*:

No princípio é o mistério. Mas a nebulosa começa a girar no espaço, a colher planetesimais, que a pouco e pouco se vão agregando no núcleo central... É um fenômeno parecido com uma das teorias da origem do mundo. Velhos desejos, memórias de coisas lidas e ouvidas, lembranças de emoções sentidas, paisagens e algumas vistas, entrevistas ou adivinhadas, sons desgarrados de melodias esquecidas, desejos sem nome nem forma nítida, pedaços de sonhos mortos ou semimortos – tudo isso se vai juntando misteriosa e tumultuosamente à nebulosa inicial que com o correr do tempo ganha fisionomia e consistência.

Para o poeta, porém, a estabilidade desse microcosmo está sempre em risco. O espaço fechado do texto poético pode ser quase tão atordoante quanto o caos: é como se, incapaz de suportar tamanha carga, o poema recém-escrito estivesse prestes a desfazer-se, lançando outra vez o poeta ao mistério inicial.

Segundo Maurice Blanchot (1987, p. 18), a obra resulta do silêncio imposto pelo escritor a uma fala incessante, pois é no silêncio que adquire “forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim”. Nesse sentido, o autor afirma que

[...] a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir. E aquele que escreve é igualmente aquele que “ouviu” o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la (BLANCHOT, 1987, p. 29).

Blanchot parece referir-se ao poder organizador de quem escreve, à capacidade de “domar” a linguagem para que, dentro dos limites traçados pelo autor, a obra comunique o inefável. Talvez esteja presente nessa perspectiva certa noção de tradução – afinal, não seria tarefa do escritor decodificar esse estranho discurso a fim de que o leitor o compreenda? Ademais, embora o conceito de fala interminável esteja relacionado à inspiração, para Blanchot (1987, p. 176) o escritor é também agente, uma vez que “somente se escreve se se

atinge esse instante ao qual só se pode chegar, entretanto, no espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever, é preciso que já se escreva”. Todavia, o poeta move-se nos interstícios, permanece suspenso entre o que deseja dizer e o que diz, entre o poema que almeja e o poema que escreve.

Ao explicar a diferença entre lugar e espaço, sendo este último um “lugar praticado”, Michel de Certeau (1998, p. 202) faz o seguinte paralelo: “a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito”. Por outro lado, pode-se pensar esse sistema de signos como “lugar praticado” desde o momento de sua criação. O texto é fruto de um gesto anímico complexo; percorre obscuros meandros antes de chegar a sua forma definitiva. Blanchot (1987, p. 49) defende que, ao escrever, o autor é atraído pelo “ponto central da obra como origem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir”. A partir desse ponto, alguns criadores

[afastam-se], mas lentamente, quase discretamente, a voltarem num passo uniforme à superfície que o traçado regular e firme do sulco permite em seguida arredondar segundo as perfeições da esfera. Mas quantos outros, pela atração irresistível do centro, só podem desprender-se com uma violência sem harmonia, quantos deixam em sua esteira cicatrizes de feridas mal fechadas, os traços de suas sucessivas fugas, de seus regressos inconsolados, de seu vaivém aberrante (BLANCHOT, 1987, p. 48-49).

O movimento da escrita não é linear. Essas idas e vindas – expressas em rasuras, novas versões, papéis rasgados – são, como se sabe, inerentes ao processo criativo. Somadas, elas constituem o percurso feito pelo autor até as fronteiras do texto. Ainda que essas fronteiras possam ser maleáveis, o escritor é um estrangeiro no país de sua própria obra: mais cedo ou mais tarde, ele terá de deixá-la.

Ao comentar a perspectiva teórica que privilegia a estrutura espacial do poema⁴⁸, Bosi (1977, p. 31-32, grifo do autor) afirma o seguinte:

A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. Para

⁴⁸ Alfredo Bosi (1977, p. 27-28) refere-se sobretudo às ideias formalistas: “Depois que o enunciado se compôs chegou a termo, no poema, pode-se, em tempo de análise, abstrair a duração e espacializar o texto. Basta ir à cata de reiterações e simetrias, traçando uma linha que una todas as ocorrências de algum modo afins (quanto ao som, à função, à posição, ao significado). A idéia de estrutura espacial ganha, nessa fase do trabalho, uma solidez imponente. Parece, afinal, que o poema foi montado para que toda a linguagem se ajustasse a um certo esquema de paradigma; e que ela se torcesse, se contraísse e se dobrasse sobre si mesma até se sobrepor sem sobras ao estrato ósseo das correlações. Mas não foi bem isso o que aconteceu. O metro regular, os ecos, as rimas, as simetrias dispuseram-se no interior de um fluxo verbal que foi adensando com a pressão acumulada dos signos. E enquanto o poema prosseguia, ia-nos desvendando novos perfis e novas relações da existência”.

alcançá-la, baliza-se miudamente a estrada de sorte que os trechos se pareçam quanto à extensão, quanto ao começo e ao termo. A repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório.

Convergem para esse critério de perfeição formal boa parte das poéticas maneiristas, e, em outro nível, o Formalismo e o Estruturalismo literário da década de 60.

Mas a verdade dessa posição – ou desse “gosto” – é uma meia verdade. O mesmo movimento que permite o sossego do retorno pode aceder à diferenciação-para-frente do discurso. Re-iterar, re-correr, re-tomar supõem *também* que se está a caminho; e que se insiste em prosseguir.

Nesse sentido, a estrutura formal de um poema configura-se não como lugar fixo, mas como senda ao longo da qual autor e leitor seguem na direção de algo novo. As simetrias e reiteraões do texto poético não seriam, assim, locais de chegada, mas pontos de partida. Para citar Alfredo Bosi (1977, p. 32) uma última vez, “[os pousos são] necessários ao fôlego do viajor, mas na marcha cada passo, mesmo o que leva ao pouso, é um novo passo”.

4.2 Os fantasmas da casa

Durante a construção do poema “Anúncio imobiliário”, foram consideradas, em maior ou menor medida, as noções discutidas na seção anterior. Como se trata, entretanto, de um texto cujo intuito é reabitar uma casa fictícia, minha preocupação principal foi aplicar a arquitetura dos versos à matéria informe da imaginação e da memória.

Na conferência intitulada “Outros espaços”, Michel Foucault (2009, p. 413-414), partindo das descrições dos fenomenólogos, observa:

[...] não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal.

Essa declaração prepara o terreno não apenas para o universo que tentei delinear em “Anúncio imobiliário”, mas também para alguns conceitos presentes em *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, obra que orienta minha leitura do poema. Para Bachelard (2008, p. 26),

[...] a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa.

Com essa definição em mente, comento a seguir, de forma sucinta, cada um dos oito segmentos do poema. Não se trata de uma análise exaustiva (até que ponto, afinal, um autor pode analisar seu próprio texto?), mas do registro de impressões a respeito de certos elementos pelo viés do espaço. Muito longe de afirmar-se como casa poética ideal, esta foi, para mim, a casa poética possível.

4.2.1 Portão de ferro

O portão delimita, com seu peso metálico, tanto o espaço da casa quanto o território do poema. Neste segmento, o texto apresenta-se como anúncio, indicando que o imóvel está à venda. É uma casa antiga, abandonada há muitos anos. Imaginei-a assim justamente por ter a intenção de povoá-la de “fantasmas” – as próximas partes do poema deveriam recriar momentos vividos nos diferentes cômodos da casa, convertendo-a em repositório de memórias e reforçando a relação entre espaço e tempo.

Segundo Bachelard (2008, p. 28), “[em] seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço”. Além disso, “[é] pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” (BACHELARD, 2008, p. 29). São esses fósseis – pequenos, quebradiços – que tentei espalhar pelo poema.

4.2.2 O quintal das pitangas

No segundo segmento, evidencia-se a ideia de que os eventos, embora narrados no presente, ocorreram em um passado remoto – daí as “crianças anacrônicas” e a parlenda recitada por “uma voz vinda de longe”. A menção aos “dentes de leite” e aos “umbigos”, por sua vez, além de ilustrar superstições populares, marca uma ligação quase mística do corpo com o espaço. No Brasil, é comum que, ao perder um dente, a criança seja instruída a lançá-lo no telhado e fazer um pedido. Já o “umbigo” (o coto umbilical, para ser mais exata), de acordo com a crendice, deve ser enterrado pela mãe em um local relacionado ao destino que se deseja para o recém-nascido – se o umbigo de uma menina for enterrado sob uma roseira, por exemplo, ela se tornará uma mulher bonita. Também parece estar implícito nesse ritual o fortalecimento do vínculo do indivíduo com sua terra natal: os dicionários definem a expressão “deixar o umbigo em” como “ser nascido em”.

Outro elemento significativo desse segmento é o jogo da amarelinha. O “céu” desenhado a giz no chão do quintal, mais do que sugerir uma antítese (céu *versus* chão), associa a noção de paraíso à simplicidade e à fugacidade da infância. Ele se contrapõe a dois versos anteriores, que ecoam o final de uma conhecida parlenda: “o buraco é fundo,/ termina o mundo!”. Nesses versos, o fim do mundo resulta de uma queda e está ligado à região subterrânea. Assim, na memória do quintal coabitam, de certa forma, paraíso e inferno.

4.2.3 Núcleo

A casa como fonte de calor: é esse o mote da terceira parte do poema, que gira em torno de um momento singelo vivido na sala. Uma jovem mostra a um menino as páginas de um livro com figuras de plantas e animais. É provável que sejam mãe e filho. No tapete em que estão sentados, o menino projeta as criaturas do livro, como se fossem visitantes da casa. A ternura intrínseca ao ato de ler para uma criança, somada à sensação de conforto sugerida pelo tapete, vai ao encontro da concepção bachelardiana da casa como um berço, um local seguro e cheio de paz.

Bachelard (2008, p. 56, grifo do autor) associa o ambiente aquecido da casa a invernos rigorosos, afirmando que sentimos calor precisamente “*porque lá fora faz frio*”. Nesse contexto, o pão sobre a mesa deve ser quente e macio, recém-saído do forno (está aí, no entanto, uma lacuna a ser preenchida pelo leitor). A imagem emblemática da velha tricotando no sofá, seguida pela constatação hiperbólica de que esse ato aquece a sala inteira, serve de ponte para o próximo segmento, em que o calor tem, paradoxalmente, conotação negativa.

4.2.4 Ao nível do fogo

O segmento dedicado à cozinha, cujo título foi tomado de empréstimo a um poema de Ferreira Gullar⁴⁹, oferece um contraponto ao lugar-comum que define esse espaço como o coração da casa. Fez-se necessário criar um fato negativo – afinal, toda casa pode também ser cenário de eventos traumáticos, como bem ilustra o seguinte trecho do poema “*Domus*”, de Adélia Prado (2015, p. 327):

⁴⁹ “Ao nível do fogo” integra o livro *Dentro da noite veloz*, publicado em 1975. É dessa mesma obra o poema “A casa”, influência decisiva na escrita de “Anúncio imobiliário”. A leitura de “São João da Vargem” (*A dolorosa raiz do micondó*, 2006), da poeta são-tomense Conceição Lima, também foi importante na gênese do poema.

Com seus olhos estáticos na cumeeira
 a casa olha o homem.
 A intervalos
 lhe estremecem os ouvidos,
 de paredes sensíveis,
 discernentes:
 agora é amor,
 agora é injúria,
 punhos contra a parede,
 pânico.

Julguei importante incluir a injúria, os punhos, o pânico, ainda que de maneira sutil. Em “Ao nível do fogo”, a suposta discussão de um casal culmina em um gesto violento: o marido lança à parede um bule cheio de café. Estoicamente, a moça refaz o que o homem desfez. A metáfora que compara a chama do fogão a um “pequeno incêndio” evoca o perigo latente em tudo o que é cotidiano e familiar.

Na origem dessa percepção do espaço doméstico como ameaça (algo que vai se repetir em outros segmentos do poema), é possível detectar a ressonância da obra de Clarice Lispector (1998, p. 19):

O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d’água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror.⁵⁰

4.2.5 *Bruma*

Em “Bruma”, o homem diante do espelho leva-nos outra vez a Foucault. O filósofo descreve esse objeto como um espaço misto, situado entre a utopia e a heterotopia⁵¹:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe (FOUCAULT, 2009, p. 415).

⁵⁰ Excerto do conto “Amor”.

⁵¹ Foucault (2009, p. 415) explica que as heterotopias são “espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais [...] estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”. As clínicas psiquiátricas, os asilos e os museus são exemplos de heterotopias.

A esse complexo conceito espacial, une-se a referência à passagem do tempo, indicada pela ferrugem e pelo “esgar perplexo”. Ademais, se “a bruma/ compõe o homem”, a incerteza e o mistério – em detrimento da nitidez da superfície especular – parecem desempenhar um papel essencial na constituição do sujeito. Também é interessante notar que o termo “bruma”, embora seja usado no poema como sinônimo de “vapor”, está mais ligado, na verdade, ao espaço externo: equivale a “névoa”, especialmente a que se forma perto do mar.

4.2.6 *Noturno*

A vulnerabilidade de quem dorme é o principal elemento da sexta parte do poema. No sono, fica-se à mercê de toda maldade. Por isso, para compartilhar esse abismo, as pessoas devem confiar cegamente umas nas outras: só assim elas podem proteger-se mutuamente do perigo externo. Os versos “Nos travesseiros de plumas,/ o risco da asfixia” retomam a ideia do horror potencial dos objetos da casa.

Na última estrofe, o sentimento de segurança evocado pela imagem dos cães sob as camas contrasta com a afirmação pessimista de que “[a] inocência/ morre nas frinchas”. Minha intenção nesse trecho foi suscitar o impacto de possíveis cenas de sexo ou violência vislumbradas pelas crianças.

4.2.7 *Cimo*

Opondo a racionalidade do teto à irracionalidade do porão, Bachelard (2008, p. 36) observa que “[todos] os pensamentos ligados ao telhado são claros. No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro”. No segmento “Cimo”, entretanto, o sótão é abrigo da senilidade de um homem que, longe de mostrar-se lógico, vive absorto em um devaneio interminável. A claraboia, objeto de sua contemplação, sugere anseios de liberdade, pois revela uma fração do céu. Paradoxalmente, porém, a transparência do vidro provoca sucessivas mortes de aves – é quase como se, enquanto o velho sonha com voos, elas apenas buscassem um último pouso.

Ainda segundo Bachelard (2008, p. 67), há “casas que integram o vento, que aspiram a uma leveza aérea, que abrigam na árvore de seu inverossímil crescimento um ninho prestes a voar”. Esse tipo de casa “gosta de ter uma ramificação sensível ao vento, um sótão que tem

barulhos de folhagem”. É essa qualidade arbórea que parece ter unido o destino do velho aos pássaros.

4.2.8 Aluvião

Definido como “o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 2008, p. 36-37, grifo do autor), o porão acumula sem critério as lembranças dos moradores. Na última parte de “Anúncio imobiliário”, para conferir fluidez a essas memórias, deixei que uma enchente as levasse. Em meio aos antigos guardados, se os escapulários aparecem como único símbolo religioso do poema, as bonecas e os sapatinhos de lã completam a já extensa lista de alusões à infância.

Por fim, ao passo que a perfeição geométrica das teias de aranha não basta para preservá-las, os “alicerces de lama”, em sua existência absurda, são capazes de sustentar a casa inteira. Na grandeza ilimitada dos sonhos de Bachelard (2008, p. 41-42), “[a] grande planta de pedra que é a casa cresceria mal se não tivesse em sua base a água dos subterrâneos”.

Embora os objetivos desta sistematização contrastem com os do capítulo anterior, a análise de “Anúncio imobiliário” também serve como reflexão sobre meu processo criativo. Afinal, olhar “de dentro” um texto literário é sempre um desafio. Cercado por pressões práticas e teóricas, ciente de sua insignificância e da realidade apocalíptica que o circunda – da qual o poema é, às vezes, uma fuga –, o poeta insiste em escrever. Fechado em um quarto e em si mesmo, prossegue, de bom grado, na prescindível tarefa de nomear as coisas do mundo.

A tentativa de comentar a criação poética fazendo uso de ideias relacionadas ao espaço da linguagem, aliada à breve análise de um poema específico – centrado, por sua vez, no espaço específico da casa –, constitui um esforço de articulação de fatores dispersos. Esse esforço é válido, no entanto, porque, além de ratificar o espaço como categoria epistemológica, contribui para ampliar o território da poesia entre os estudos literários.

Síntese intrincada de imagens e memórias, esperanças e aflições, a poesia traz à tona o que temos de mais humano. É essa qualidade primordial que nos impele, apesar do meio hostil em que vivemos, a seguir lendo e construindo versos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. O tempo. In: _____. *Obras completas IV*. Tradução de Josely Vianna Baptista, Maria Rosinda Ramos da Silva e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Globo, 1999. p. 231-240.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na Teoria da Literatura. *Revista Cerrados*, Brasília, ano 14, n. 19, p. 115-134, 2005.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Maurice. Relatos de espaço. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 199-217.
- COLLOT, Michel. O outro no mesmo. *Revista Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 29-38, jan./jun. 2006.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- EAGLETON, Terry. *How to read a poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- ECO, Umberto. O signo da poesia e o signo da prosa. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 232-249.
- _____. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ELIOT, T.S. Reflections on vers libre. In: _____. *To criticize the critic*. London: Faber & Faber, 1978. p. 183-189.
- _____. The three voices of poetry. In: _____. *On poetry and poets*. London: Faber & Faber, 1957. p. 89-102.

_____. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Estação infinita e outras estações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

FISH, Stanley. How to recognize a poem when you see one. In: _____. *Is there a text in this class?* The authority of interpretive communities. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1980. p. 322-337.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta, tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos, 3). p. 411-422.

HAMBURGER, Käte. O gênero lírico. In: _____. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 167-209.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 150-207.

LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. In: _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 51-70.

ORR, Gregory. *The caged owl*. Port Townsend: Copper Canyon Press, 2002.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

PROSE, Francine. *Reading like a writer*. New York: HarperCollins Publishers, 2006.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSENBAUM, Yudith. Poesia, sonho e psicanálise: a palavra em estado de encantamento. *Psicanálise e universidade*, São Paulo, n. 11, p. 121-143, jul./dez. 1999.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 19-75.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERISSIMO, Erico. *O romance de um romance*. Florianópolis: Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita; Porto Alegre: Acervo Literário de Erico Verissimo/CPGL/PUCRS, 1999. (Coleção Mapa).