

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

VIVIAN IGNES ALBERTONI DA SILVA

GUILHERMINO CESAR E *SISTEMA DO IMPERFEITO &
OUTROS POEMAS:*
SUJEITO E LINGUAGEM POÉTICA EM TEMPOS
DE
CAOS E MASSIFICAÇÃO

PORTO ALEGRE, 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

VIVIAN IGNES ALBERTONI DA SILVA

GUILHERMINO CESAR E *SISTEMA DO IMPERFEITO &
OUTROS POEMAS:*
SUJEITO E LINGUAGEM POÉTICA EM TEMPOS
DE
CAOS E MASSIFICAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria do Carmo Alves de Campos.

PORTO ALEGRE, 2005

DEDICATÓRIA

Ao Professor Guilhermino Cesar.

Aos dois exemplos da minha vida: minha mãe, Ighes Joana Albertoni,
e minha orientação, Maria do Carmo Alves de Campos.

AGRADECIMENTOS

À banca, pela leitura atenciosa deste trabalho.

À Professora Naysa Tesser, pelas lições – e eu não estou me referindo só às de Lingüística.

Ao Professor Valdir do Nascimento Flores, pelas preciosas indicações bibliográficas, pela paciência explicativa e, principalmente, por plantar o carinho pela Lingüística em seus alunos.

A Guilherme Pereira, pelas dicas sobre História, pelos palpites em geral e pela presença em boa parte da confecção deste trabalho.

Aos amigos Patrícia Laubino Borba e Cláudio Rafael Alves de Souza. Pelos sentimentos que inspiram.

Às Professoras Jane Tutikian e Márcia Ivana de Lima e Silva, doutoras em ternura e conversa amiga.

A Valdoir Cabreira, amigo sempre presente e que jamais duvidou...

Aos colegas bolsistas do Núcleo de Literatura Brasileira Guilhermino Cesar, em especial a Thaís Sampaio Mattana, companheira em muitos momentos (inclusive na pedregosa estrada de Minas).

Ao Coral de Letras – o Professor Ignácio Neis tem o poder de reunir grupos fantásticos em torno de si.

Aos funcionários da Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades, que me recebem com toda a simpatia desde meus tempos de bolsista.

Aos colegas do mestrado 2003/1 – a “nossa geração” deve ter sido mesmo uma das mais unidas.

À CAPES, pela bolsa, que subsidiou minhas pesquisas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, em especial ao Canísio, secretário sempre bem-informado e disposto a ajudar os novatos – ou nem tão novatos assim.

*Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Espera que cada um se realize e consuma
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.*

*Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.*

Carlos Drummond de Andrade

*Abram a porta,
ela precisa entrar
para ser tratada.
Sim, parece nada,
mas, na linguagem, toda ferida
é grave.*

(Ferida)

*Venha, ó poesia por quem os bichos esperam,
fogo perene, segredo da besta,
mistério sem face, o simples que aterra.*

(A falta)

*O que é do abismo
a ponte não doma.*

(Poema que emprestei)

RESUMO:

Leitura de *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas*, livro de Guilhermino Cesar publicado em 1977. O perfil múltiplo do autor – professor, tradutor, historiador, jornalista, economista, escritor e pesquisador em diversas áreas do conhecimento – resulta numa poesia plurirreferencial, tocada por temas de sua época. Constatamos em *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas* o privilégio de determinadas temáticas relacionadas com a tecnologia, a velocidade, a fragmentação, a sociedade massificada, o impacto (especialmente no que diz respeito ao Brasil) do caos urbano. Essa problemática fica mais evidente a partir da segunda metade do século XX: no Brasil, por um processo de intensa modernização urbana; em âmbito mundial, por uma espantosa difusão da influência dos meios de comunicação de massa.

Esta leitura, articulada a partir de autores que pensaram as transformações sociais e culturais do século XX, volta-se para o *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas* examinando a estrutura do livro e o conjunto de referências culturais e históricas mobilizadas pelo autor, pondo em relevo os recursos formais e a linguagem construída por Guilhermino Cesar.

Palavras-chave: Guilhermino Cesar, Literatura Brasileira, poesia moderna, século XX, poética, poesia brasileira.

ABSTRACT:

This paper is a reading of *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas*, Guilhermino Cesar's poetry book published in 1977. The multiple intellectual character of the author – his works included translations, writings, researching and classes on Literature, Drama, History, Journalism and Economy – results in a multi-referential poetical production, touched by the themes of his epoch. *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas* seems to be the privileged place to the development of a poetry that leads with themes as technology, velocity, fragmentation, the society of masses, and (specially in Brazil) the sensation of 'chaos' in urban spaces. This problematical situation becomes more evident in the second half of the twentieth century: in Brazil, through a process of intense urban modernization; in a worldwide context, for an awesome spreading of the influence of the mass media.

This reading, developed on authors that have written about the intense social and cultural changings in the twentieth century, turns to *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas* and examines its structure, and the whole group of cultural and historical references utilized by the author, emphasizing the formal resources and the language built by Guilhermino Cesar.

Keywords: Guilhermino Cesar, Brazilian Literature, Brazilian poetry, modern poetry, twentieth century, poetics.

FIGURAS

Figura 1: Representação gráfica parcial do livro.

Figura 2: Representação gráfica parcial do livro com destaque (em tinta preta) para os Poemas a serem analisados no Capítulo 3.

Figura 3: Representação gráfica parcial do livro com destaque (em tinta preta) para os Poemas a serem analisados no Capítulo 4.

Figura 4: O EU E O OUTRO – Representação gráfica tridimensional sobre possível agrupamento de fragmentos de poemas a partir de um determinado recorte temático. Trata-se de um recorte entre infinitos possíveis a partir da leitura desenvolvida no trabalho.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1- A FIGURA DE GUILHERMINO CESAR – O HOMEM, O TEMPO, A OBRA..... | 1 |
| 2- O POETA: EMBATE E AMÁLGAMA..... | 15 |
| 2.1-O poeta e seu tempo..... | 19 |
| 2.2-Novos paradigmas para um mundo novo..... | 52 |
| 3- UM SISTEMA E SUAS PARTES..... | 83 |
| Poema I. <i>Animal do Tarde</i> – O Gênesis..... | 85 |
| Poema II. <i>A Brasa na Mão</i> – Uma questão de tempo..... | 104 |
| Poema IV. <i>Doidulisses</i> – A viagem do ser ao outro..... | 118 |
| Poema VI. <i>Circuito da febre</i> – Urgência..... | 131 |
| Poema VII. <i>Pressão subliminar</i> – As fissuras nas bases do sistema..... | 133 |
| Poema VIII. <i>Milenar</i> – O tempo como continuidade..... | 143 |
| Poema IX. <i>Sonetos da pergunta</i> – As cortinas não devem se fechar..... | 149 |
| 4- NOVOS HORIZONTES A CHEGAR PELA PALAVRA..... | 155 |
| 4.1- <i>Sistema do Imperfeito</i> – O terceiro Poema dá nome à obra..... | 156 |
| 4.2- <i>Ultraparticular</i> – O quinto Poema é linguagem como liberdade..... | 175 |
| 4.3- A Literatura assume novas formas..... | 190 |
| 5- LIMITES CULTIVADOS..... | 204 |
| 6-BIBLIOGRAFIA..... | 212 |
| 6.1-De Guilhermino Cesar..... | 212 |
| 6.1.1- Obra poética (em ordem cronológica)..... | 212 |
| 6.1.2-Outros textos selecionados (em ordem cronológica)..... | 212 |
| 6.2- Sobre Guilhermino Cesar..... | 214 |
| 6.3- Bibliografia Geral..... | 216 |

ANEXOS (indicadas pela ordem em que aparecem, ao fim do trabalho)
AO DEUS KOM UNIK ASSÃO, poema de Carlos Drummond de Andrade
Seqüestro de Guilhermino Cesar, poema de Carlos Drummond de Andrade
Habitar o tempo, poema de João Cabral de Melo Neto

1- A FIGURA DE GUILHERMINO CESAR – O HOMEM, O TEMPO, A OBRA

*Poemas, de que se nutrem?
De poesia algumas vezes
como o Diabo se nutre
de Deus, quando Deus existe.*
(Guilhermino Cesar)

Apesar dos cargos que exerceu na política do estado do Rio Grande do Sul e das ligações que teve com instituições como o Instituto Histórico e Geográfico do mesmo estado, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Instituto Histórico do Uruguai; apesar de ter ministrado aulas em diversos cursos de Graduação da UFRGS, como Letras, Economia e Arte Dramática; apesar das diversas condecorações recebidas em vida (foi *Doutor Honoris Causa* da Universidade de Coimbra, Oficial da Légion d'honneur da França, Professor Emérito da UFRGS, Porto-alegrense honorário, e ainda recebeu as medalhas Simões Lopes Neto, do Pacificador e da Inconfidência, além das *Palmes Académiques*, da Academia Francesa); apesar de pertencer à Academia Mineira de Letras; apesar de ter sido inaugurada em 1995 – dois anos após seu falecimento – uma praça, junto ao Instituto de Letras, com o seu nome; apesar de tudo isso, a figura de Guilhermino Cesar era lembrada por bem poucas pessoas, em 1998.

Essa ano deve ser mencionado porque, embora tenha participado da construção do Instituto de Letras – Guilhermino estava entre os primeiros professores, entre aqueles que delinearão o perfil do curso de Letras da UFRGS – não havia qualquer sinal, na geração mais nova, de que a importância de sua

obra era lembrada. Duas dissertações de mestrado já haviam sido produzidas a partir de sua obra: A máscara de terra: uma compreensão hermenêutica de Sistema do Imperfeito & outros poemas de Guilhermino Cesar, de Adayr Tesche, e A poética do escuro: Uma leitura da poesia de Guilhermino Cesar, que Maria Beatriz Weigert Behr escreveu sob orientação da Profª Tânia Franco Carvalhal¹. Os dois trabalhos detêm-se sobre Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, cabendo ressaltar que a Profª Beatriz Weigert propõe-se a traçar um panorama de toda a produção poética do autor, pois acredita que Sistema do Imperfeito & Outros Poemas é o livro “para onde convergem conteúdos dispersos nos demais textos”². Uma vez que o objetivo de seu trabalho é “fazer uma leitura da poesia de Guilhermino Cesar, com o objetivo de verificar elementos conformadores de sua poética”³, o percurso se faz necessário, buscando-se a articulação de diversos momentos da lírica guilherminiana – do modernismo aos anos 1970.

A obra de Guilhermino Cesar (que estimula pesquisadores até hoje) possui seu alcance institucional, e também se refere a uma produção bibliográfica absolutamente espantosa, pela sua variedade, pela sua quantidade e pela segurança com que se sustentava. Explique-se.

O professor Guilhermino Cesar pertencia a uma qualidade de intelectual que já tendia, no século XX, à extinção: o erudito que conhece a fundo as mais diferentes áreas, e que é capaz de se movimentar com clareza e segurança por elas. O processo que conduziria à época de especializações estava em pleno

¹ Trabalhos realizados junto ao Curso de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, respectivamente, em 1984 e 1986.

² BEHR, Maria Beatriz Weigert. *Sinopse*. In: A poética do escuro: Uma leitura da poesia de Guilhermino Cesar (1986).

curso; no entanto, justamente um homem que nasceu na primeira década do século – no ano de 1908, no interior de Minas Gerais – e faleceu na última – no ano de 1993, na capital gaúcha – tornou-se hábil a, através da palavra, articular os mais diferentes elementos de um mundo que parecia correr com cada vez mais rapidez no sentido da fragmentação.

Sua produção estende-se pelas áreas da Literatura – foi crítico, poeta, cronista, fez experimentos como autor de peças teatrais de um só ato, e publicou um romance; da História, na qual se destaca pela capacidade de encontrar e coletar fontes; na Tradução; na Economia; no Jornalismo.

A coleta de suas colaborações para publicações, tanto no Brasil quanto no exterior, é um desafio constante para quem deseja ter uma visão sempre mais ampla de sua obra. A quantidade de palestras e conferências proferidas é grande – felizmente tem-se algum tipo de registro de quase todas elas.

Além desses obstáculos que se colocam no caminho do pesquisador que entra em contato com a obra guilherminiana (e de maneira alguma entenda-se “obstáculo” como algo desestimulante, neste contexto), ainda é preciso adicionar mais um – e este é de fundamental importância para que se compreenda a natureza deste trabalho.

Como já se afirmou, Guilhermino Cesar viveu da primeira à última década do século XX. Suas experiências pessoais são relacionadas, então, com os diferentes momentos de seu tempo. Ele vivenciou todas as transformações que seus contemporâneos vivenciaram. A diferença – e que ele deixou registrada com bastante evidência nas crônicas de costumes que publicou nos *Cadernos de*

³ Ibidem.

*Sábado do Jornal Correio do Povo*⁴, nas décadas de 1960 e 1970 – foi a maneira crítica como viu as mudanças. Sua erudição e seu conhecimento amplo já lhe dariam excelentes instrumentos de observação, normalmente. É preciso levar em conta, ainda, que se trata de um poeta: nesse caso, acontece uma potencialização tanto da percepção das transformações presenciadas, quanto da forma de expressar essa percepção.

O novo obstáculo para quem observa a obra de Guilhermino Cesar a partir do ano 2000, resumidamente, é o seguinte: trata-se de uma figura humana possuidora de uma cultura e de uma produção de imensa abrangência histórica, cuja poesia de maior brilhantismo formal acontece num momento histórico que é, em si, a confluência de muitas forças ideológicas decisivas para o caminhar da História. Assim, se faz necessário não apenas perseguir as referências múltiplas dadas pelo eu-lírico, mas estar atento para o valor de determinados traços sociais e ideológicos, na década de 1970 – e que são diferentes do valor que se dá a eles a partir do ano 2000.

Em 1998, começou a estruturar-se na UFRGS, sob iniciativa e coordenação da Prof^a Dr^a Maria do Carmo Campos, um projeto de resgate, pesquisa e divulgação da obra desse autor: o Projeto Acervo Guilhermino Cesar. O uso da palavra “acervo” deve-se ao fato de que uma parte da biblioteca pessoal do professor Guilhermino (dividida em três grandes conjuntos e doada, após sua morte) fora adquirida pela UFRGS, e estava à espera de cuidados e catalogação.

⁴ O *Correio do Povo* foi o periódico porto-alegrense que contava, nas décadas de 1960/70/80, com um dos suplementos culturais mais qualificados do Brasil, os chamados *Cadernos de Sábado*. Foram colaboradores desse suplemento, além de Guilhermino Cesar (que ocupava a página 3 com

Criava-se assim uma oportunidade perfeita para que, através do contato com as obras que haviam lhe pertencido, a obra do próprio Guilhermino pudesse ser retomada.

Encaminhado em novembro de 1998 ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e ao Conselho da Unidade do Instituto de Letras da UFRGS, o projeto do **Núcleo de Literatura Brasileira Guilhermino Cesar** foi aprovado, realizando-se sua inauguração em julho de 1999⁵. O objetivo do Núcleo é servir de base para o desenvolvimento de diferentes atividades relacionadas ao estudo, à pesquisa e à divulgação da Literatura Brasileira, recuperando o nome e o patrimônio da área no Instituto de Letras da UFRGS⁶.

Em 1999 a autora deste trabalho, então estudante de graduação do terceiro semestre do Curso de Letras, vincula-se ao projeto, a convite da Coordenadora do mesmo, e começa seu contato direto com as obras armazenadas na Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades da UFRGS. O objetivo era, além de colaborar com as bibliotecárias no sentido de organizar e catalogar adequadamente as obras do acervo, entrar em contato, através da Iniciação

temas que iam desde a crônica de costumes até a crítica literária), nomes como Mário Quintana e Clarice Lispector.

⁵ A inauguração contou com a presença de professores aposentados, como Donaldo Schüller e Tânia Carvalhal, Guilhermino Augusto (filho de Guilhermino Cesar), a reitora Wrana Panizzi, outras autoridades, alunos e convidados.

⁶ Considerando os objetivos do Núcleo e a homenagem prestada à figura de Guilhermino Cesar, foi priorizada inicialmente a necessidade de proceder a um levantamento de sua obra, como base fundamental para estudos e pesquisas. Neste sentido, foi possível contar com uma feliz coincidência ligada à aquisição para a UFRGS de parte da Biblioteca pessoal de Guilhermino Cesar, correspondente ao conjunto de sua coleção de literatura. Este gesto, da maior relevância para a pesquisa em Letras na Universidade, foi concretizado durante o ano de 1998 pela Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade, representada pela Pró-Reitora Maria da Graça Krieger. O conjunto da coleção, depositado na Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades (Campus do Vale/UFRGS), já está disponibilizado para consulta, devendo, contudo, merecer tratamento mais adequado no que diz respeito à indexação das obras e sua integração à Biblioteca.

Científica, com a obra de Guilhermino Cesar. Muitos de seus escritos já constavam no acervo permanente da BSCSH, outros vieram com o próprio Acervo Guilhermino Cesar.

Um dos objetivos centrais do Projeto sempre foi o de montar uma bibliografia o mais completa possível de Guilhermino. Foi o decorrer das pesquisas que demonstrou que essa tarefa não seria nada fácil, pois a quantidade de trabalhos publicados só rivaliza com os seus contatos – existem publicações por diversas editoras, universidades, revistas e instituições, pelo Brasil e no exterior.

Logo chama a atenção de quem toma contato com o acervo e com a obra de Guilhermino Cesar a quantidade de assuntos que sua produção aborda: Economia, Crítica Literária, Tradução, História, Historiografia da Literatura, Arte Dramática, Jornalismo, Crônica de Costumes, Poesia, Prosa... O acervo disponível na Biblioteca Setorial foi de grande valia para que se tivesse a noção exata de quão fundamentado era o conhecimento do professor Guilhermino, e da sua paixão pela busca de fontes de pesquisa, a fim de construir uma obra própria muito consistente. Com tamanho *corpus* à disposição, e com a plena liberdade de pesquisa oferecida pela Prof^a Maria do Carmo Campos, os diversos bolsistas que passaram pelo Projeto Acervo Guilhermino Cesar sempre puderam escolher os tópicos de estudo que mais lhes interessaram. Aliás, é importante ressaltar que o já citado Projeto teve vigência por três anos – com subsídios da PROPesq/UFRGS e, posteriormente da FAPERGS.

Desde 2002 tem-se o projeto integrado CNPq sob o título Leituras de Guilhermino Cesar: Memória e Horizonte na Literatura Brasileira, proposto pela professora Maria do Carmo Campos, que assume a coordenação geral do mesmo. O projeto integrado contempla outros projetos, entre os quais o projeto individual da mesma professora, intitulado A poesia de Guilhermino Cesar: o singular e o plural, ao qual as minhas pesquisas, desde a graduação até o mestrado, estão vinculadas.

Meu interesse por assuntos como Lingüística, Comunicação e Tecnologia em geral viria a dirigir minha escolha no momento de decidir sobre que livro incidiriam minhas pesquisas e trabalhos. Sistema do Imperfeito & Outros Poemas chamou minha atenção, desde a primeira leitura, por alguns temas bastante perceptíveis, e pela utilização de soluções formais bastante singulares. Os quatro anos de Iniciação Científica foram destinados especialmente a descobrir os laços existentes entre os temas que perpassam a poesia da publicação citada e as formas necessárias à expressão desses, a partir da ótica do eu-lírico guilherminiano.

A obra poética de Guilhermino Cesar não é muito numerosa – os livros publicados são apenas cinco –, mas talvez seja uma das que apresenta percurso mais instigante dentre as da Lírica Brasileira Moderna. Vamos apresentar brevemente esse percurso, a partir das pesquisas que pudemos fazer em quatro anos de Iniciação Científica (de 1999 a 2002)⁷.

⁷Deve-se acrescentar que essas leituras foram extremamente relevantes no processo de aproximação e estudo das Literaturas Brasileira e Portuguesa, desenvolvidos durante a Graduação e o Pós-Graduação.

Guilhermino Cesar fez parte de um dos mais importantes grupos modernistas brasileiros a fazer Literatura fora do eixo Rio-São Paulo: trata-se do Grupo Verde de Cataguazes. Essa cidade do interior mineiro era bastante rica, e alguns de seus jovens estudantes reuniram-se para publicar a Revista Verde, em 1927. Prosa e poesia de inspiração vanguardista, crítica literária, colaborações ilustres – como as da dupla Mário e Oswald de Andrade –, ou ainda não tão ilustres – como Drummond publicando a primeira versão de sua “Quadrilha” – preencheram as páginas da publicação, que teve cinco números, o último já em 1928, e um manifesto cheio de passagens que transmitem um grande desejo de independência e afirmação de posições próprias. A cidade de Cataguazes se transformaria num pólo capaz de atrair a simpatia – e a presença – de muitos artistas, durante o século XX: o visitante, ainda hoje, ao circular pela cidade, encontra casas projetadas por Niemeyer e murais pintados por Portinari. O compositor Chico Buarque estudou lá, durante um período de sua vida.

Ainda em 1928 Guilhermino Cesar publica seu primeiro livro de poesias: trata-se de Meia-Pataca, obra escrita em parceria com seu amigo de toda a vida, Francisco Inácio Peixoto. É nessa época que Guilhermino entra em contato com novos escritores da capital de Minas Gerais, entre os quais encontra outra afinidade intelectual e sentimental: Carlos Drummond de Andrade⁸.

Já casado, formado em Direito e com alguns anos de experiência jornalística, Guilhermino é nomeado Chefe de Gabinete do Interventor Federal no Rio Grande do Sul, Cel. Ernesto Dornelles, em 1943. Este é o primeiro de uma

⁸ Consta dentre os anexos deste trabalho o poema *Seqüestro de Guilhermino Cesar*, escrito por Drummond em homenagem aos setenta anos do amigo.

série de cargos que exerceria, ligados ao governo do Rio Grande do Sul, e que o levaram a estabelecer-se definitivamente no estado. Inicia, então, em paralelo com a atuação no governo (e continuando depois), atividades intensas como professor e pesquisador: dá aulas em diversos cursos de Graduação e Pós-Graduação, escreve e publica artigos de Crítica Literária, crônicas, traduções, livros de História, Historiografia da Literatura, Economia, Poesia, e alguns contos. Também dirige peças de teatro pelo Curso de Arte Dramática da então URGS.

A década de 1960 marca os grandes contatos de Guilhermino Cesar com Portugal: é convidado a lecionar Literatura Brasileira em Coimbra, e seu nome passa a constar em enciclopédias e obras de referência daquele país. Em 1965 publica Lira Coimbrã e Portulano de Lisboa, pela Livraria Almedina, de Coimbra. Os poemas desse livro trazem a marca da Literatura e da cultura portuguesas na alma do autor, que espalha pelos textos – tanto em termos de temática e referência quanto de forma – índices de sua estada em terras de além-mar.

O ano de 1969 é o da publicação de Arte de Matar, verdadeiro libelo contra a sede de morte que parece assombrar o ser humano. A proximidade histórica dos acontecimentos no Vietnã e os índices bélicos espalhados pelos poemas, nos quais o morticínio é exibido em cores cruas e revoltadas/revoltantes, leva a crer que a obra tenha nascido de uma profunda inconformidade com a não estancada sede de sangue de um século que, mesmo depois de duas experiências traumatizantes – a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais – ainda reservava outros massacres para os olhos humanos.

Guilhermino Cesar ainda publicou em vida um livro de poemas: Cantos do Canto Chorado (1990), no qual estão reunidos Lira Coimbrã e Portulano de

Lisboa, Arte de Matar e pequenos conjuntos de poemas com os títulos de *Gongo-Soco e outros artefatos do ouro*, *A mata e o nome*, *Novembro paulistano* e *Paris-Expresso*. Seus textos poéticos ainda ilustram as fotografias de uma obra intitulada Banhados: Rio Grande do Sul/Brasil, publicada em 1986⁹.

Antes disso, porém, acontece a publicação da obra que constituiu o *corpus* de pesquisa dos meus trabalhos durante a Iniciação Científica, tema da monografia final de curso¹⁰, e objeto de estudo desta dissertação: Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, que vem a público em 1977. A observação detalhada da estrutura do livro, assim como algumas considerações sobre temas recorrentes e características da poesia, serão feitas em detalhe no decorrer deste trabalho. No momento, cabe apontar rapidamente algumas singularidades do livro.

Sistema do Imperfeito & Outros Poemas foi lançado pela Editora Globo. O livro se divide em nove partes, numeradas em romanos, e nomeadas da seguinte forma:

| | | |
|-----------------------------------|------------------------------|--------------------------------|
| I. <i>Animal do Tarde</i> | IV. <i>Doidulisses</i> | VII. <i>Pressão Subliminar</i> |
| II. <i>A Brasa na Mão</i> | V. <i>Ultraparticular</i> | VIII. <i>Milenar</i> |
| III. <i>Sistema do Imperfeito</i> | VI. <i>Circuito da Febre</i> | IX. <i>Sonetos da Pergunta</i> |

Cada uma dessas nove partes possui número variado de poemas – I. *Animal do Tarde* possui nove, V. *Ultraparticular*, vinte e dois –, e alguns desses poemas ainda apresentam subtítulos. Ao total, o livro contém 144 textos. É

⁹ Trata-se de uma edição belíssima de fotos do banhado do Taim, acompanhadas por pequenos textos que comentam a paisagem, da autoria de Francisco Luiz Widholzer, e por poemas de Guilhermino Cesar, inspiradas perceptivelmente pelos flagrantes da natureza mostrados nas fotografias – alguns chegam a lembrar *hai-kais*.

importante lembrar que o título do livro é Sistema do Imperfeito & Outros Poemas – o que significa que as nove partes nomeadas acima podem ser consideradas, também, poemas – uma vez que o título de uma parte é *Sistema do Imperfeito* e, segundo o que se pode depreender do título, ela é um poema, entre outros.

A relevância dessa hipótese está não só no fato de que o número de poemas da obra sobe para 153, mas de que encarar cada parte como um grande poema repleto de subdivisões confere um caráter diferenciado à análise que será feita das partes – pode-se supor que há algum tipo de coesão entre os textos que foram reunidos sob cada título. A maneira de encarar uma obra que contém nove grandes **poemas** subdivididos internamente é bastante diferente da maneira de encarar uma obra dividida em nove **partes** que “contêm” poemas.

Já se pode perceber que essa diferença será fundamental para a argumentação a ser desenvolvida neste trabalho. Por isso, como forma de facilitar a expressão, achamos por bem estabelecer uma espécie de convenção: chamaremos aqueles que consideramos os nove **poemas** da obra de “**Poemas**”, com maiúscula, distinguindo-os, assim, dos “**poemas**”, com minúsculas, contidos neles. Obviamente, não há critério de valor envolvido na determinação de maiúsculas e minúsculas – trata-se apenas de uma convenção que tornará mais claras e ágeis as referências feitas no decorrer da análise. Dito isso, falta apenas estabelecer que os títulos tanto dos **Poemas** quanto dos **poemas** serão colocados

¹⁰ Monografia intitulada *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas de Guilhermino Cesar: encontro e desencontro nas linhas “imperfeitas” da poesia*, defendida em outubro de 2002.

em *itálico*, evitando a utilização excessiva de aspas, que poderia acontecer em alguns momentos¹¹.

A leitura de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, na perspectiva que apresentamos, exige que o leitor mobilize conceitos oriundos de áreas como a História, a Filosofia da Linguagem, a Cibernética, a Teoria da Comunicação e, com grande destaque, a Lingüística. Nossa leitura aposta, ainda, num papel de relevância a ser desempenhado pelo paradigma estruturalista, tanto pelo que se pode perceber no aspecto formal do livro (a maneira como é organizado, os recursos gráficos utilizados), como pelas temáticas e referências mais freqüentes que transpareceram nos poemas.

Esse olhar atento às soluções expressivas encontradas pelo poeta tem por objetivo realizar análises capazes de trazer à tona alguns dos significados latentes na lírica guilherminiana de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas. O olhar que se detém sobre essa obra, em nossa leitura, é levado pelos próprios poemas a acompanhar as exigências de um texto pleno de referências, múltiplo e singular em seu aspecto formal, que se atreve, utilizando como ferramenta a linguagem poética, acercar-se dos paradoxos mais pungentes do sujeito do século XX. Trata-se de uma época recente e singular que, pensamos, produziu representações artísticas também bastante singulares – e que assim procuraremos considerar.

É na articulação entre múltiplos saberes e o poder de criação da linguagem poética do sujeito lírico guilherminiano que procura inscrever-se este estudo,

¹¹ Ainda cabe esclarecer que, para títulos de livros, apesar das normas da ABNT recomendarem o *itálico*, utilizaremos o sublinhado – para que não haja confusão com os títulos de ensaios, capítulos ou poemas, que estarão grafados em *itálico* (a bibliografia da dissertação segue as normas

propondo possibilidades de leitura atentas à infinita cadeia de significados latentes em cada verso de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas. Impõe-se a cada leitura uma nova faceta da ligação entre a expressão formal do sujeito lírico guilherminiano e os **eventos**¹² a que sua poesia pode ser relacionada. O objetivo deste trabalho é construir uma leitura de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas que demonstre como o poeta transforma em linguagem sua visão sobre alguns dos traços mais específicos da segunda metade do século XX.

De forma bastante objetiva, a estrutura do presente trabalho pode ser descrita da seguinte maneira:

Capítulo 2: O POETA GUILHERMINO CESAR: EMBATE E AMÁLGAMA, no qual se apresenta a postura analítica adotada no trabalho, estabelecendo-se a poesia como espaço de articulação entre as décadas de 1950 a 1970 e o olhar de um sujeito do século XX e seu tempo. Poemas ou trechos selecionados servem, no âmbito deste capítulo, como amostragem inicial de como o poeta transforma em linguagem as suas percepções/o seu olhar sobre o fluir histórico do século XX, a partir do testemunho sobre as mudanças drásticas que se processam nas três primeiras décadas pós-Segunda Guerra Mundial.

Capítulo 3: UM SISTEMA E SUAS PARTES, no qual são analisados sete dos nove **Poemas** da obra. Cada **Poema** (a saber, I, II, IV, VI, VII, VIII e IX) é estudado como um *sistema* que atrai a atenção pelo título, pela estrutura, pela temática, e

usuais). Também optamos por citar todos os poemas de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas em *itálico*, e poemas de outros autores com fonte normal, para diferenciar as produções.

¹² O termo “**evento**” é utilizado por nós de forma bastante específica, que será explicada no início do capítulo 2.

pelos laços que estabelece com os **poemas** que estão contidos nele, e com os outros **Poemas** e **poemas** da obra. Nesse capítulo a análise se detém com vagar sobre a malha poética, sobre o verso, sobre o verbo.

Capítulo 4: NOVOS HORIZONTES A CHEGAR PELA PALAVRA, no qual são analisados os Poemas III e V, que se distinguem por apresentar evidências da consciência do poeta sobre a linguagem, especialmente no que diz respeito à poesia em relação com outros movimentos da linguagem no curso do século XX.

Capítulo 5: LIMITES CULTIVADOS, no qual se conclui o trabalho voltando a um dos aspectos que consideramos essencial durante a leitura desenvolvida: a imagem de Guilhermino como intelectual, como homem atento à sua época, e por isso capaz de realizar a articulação entre o presente, a tradição, as possibilidades de futuro que se delineiam e a expressão poética necessária para concretizar uma realização artística de alto nível.

2-O POETA: EMBATE E AMÁLGAMA EM SISTEMA DO IMPERFEITO & OUTROS POEMAS

Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros.

Alfredo Bosi

O século XX foi marcado por uma série de mudanças, em todos os campos da experiência humana, muito mais velozes do que as transformações de que se tem notícia em períodos históricos anteriores: no espaço de cem anos o mundo tornou-se um ambiente avaro para com aqueles que não dominassem as novidades tecnológicas; as cidades cresceram verticalmente; as ruas transformaram-se em aglomerados de pessoas atingidas a todo instante pelas luzes, pelo colorido e pelos sons da propaganda. Subitamente, as experiências novas foram catalisadas de maneira radical, criando novos padrões de comportamento – e substituindo-os – com uma rapidez que beirava o insustentável.

Cria-se a necessidade de discutir esse que parece ter sido um novíssimo tempo histórico. Com os olhos de um recém-começado século XXI não se pode fazer afirmações categóricas a respeito de acontecimentos tão recentes, mas se pode utilizar uma intermediação contemporânea àqueles acontecimentos. Antes de principiar a aproximação para com nosso objeto, é preciso estabelecer o

enfoque que orienta o necessário recorte feito neste trabalho, o qual esclarece a própria escolha do objeto como intermediação competente.

Desejando re-discutir a relação entre o que se costuma chamar de “forma”, por um lado, e do “tema”, ou “conteúdo”, por outro, Alfredo Bosi traz à tona trechos do filósofo italiano Carlo Diano:

Evento é tomado ao latim e traduz o grego *tyche*. Evento é, portanto, não *quicquid évenit* (tudo aquilo que acontece), mas *id quod cuique évenit, ó ti gígnetai ekásto* (aquilo que acontece para alguém), como escreve o poeta Filêmon glosando Aristóteles. Que alguma coisa aconteça, não basta para produzir um evento; para que haja um evento é necessário que esse acontecer eu sinta como um acontecer em mim. No entanto, se todo evento se abre à consciência como acontecimento, nem todo acontecimento é evento.¹³

A preferência pelo termo “evento” em lugar de “conteúdo” se revela central para definir que papel o intérprete considera que o sujeito representa, no interior da obra artística. Considerando a atualização e a universalização da lírica, e ao mesmo tempo a sua subjetividade¹⁴, a opção é por considerar, na composição da obra, aqueles traços da época que poderiam ter se constituído em “eventos” para determinadas sensibilidades. Os eventos são a expressão assumida, dentro da obra artística, dos acontecimentos históricos que afetam o artista de maneira particular. Sua produção cristaliza um modo de reagir àqueles fatos externos, transpondo-os em uma linguagem – verbal, pictórica, musical – própria e capaz de apreender e potencializar significados.

¹³ DIANO, Carlo, *apud* BOSI, Alfredo. *A interpretação da obra literária*. In: *Céu, inferno* (1988), p. 275

¹⁴ O nome de Theodor Adorno é fundamental quando se trata do traço subjetivo da lírica que se projeta, de maneira constante – mas não evidente – para o social. É na perspectiva de seu famoso

Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, livro feito publicar por Guilhermino Cesar em 1977, é nosso objeto, pois nele julgamos perceber o embate entre um sujeito específico, singular, e uma época também bastante específica – as três primeiras décadas da segunda metade do século XX.

Não se pretende sustentar que uma obra artística é totalmente modelada por seu tempo; tampouco se pretende estudar a maneira como o perfil biográfico de Guilhermino Cesar determina e/ou aparece na obra. O que se tem em vista é, a partir da realização poética, detectar de forma sistemática as características do conflito entre a voz que se manifesta e o estado de coisas ao qual se refere. É a partir da análise de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas que se pode apreender algumas facetas de um olhar singular sobre aquele período de revoluções dentro de um já bastante agitado século XX.

É o olhar singular do poeta que elege os fatos relevantes para sua sensibilidade – e a maneira como aparecerão ao leitor será estabelecida pela utilização, também absolutamente particular, das formas de expressão. É essa relação que caracteriza os **eventos**, na acepção de Carlo Diano.

Tanta singularidade pode sugerir que o poema moderno está fadado à incompreensão. Não apenas o poema moderno, mas também (e principalmente) o *fazer poético* moderno se caracterizam pelo caráter plurirreferencial e multifacetado. Quanto à Literatura Brasileira, Otto Maria Carpeaux afirma:

O modernismo brasileiro é muito menos homogêneo que o correspondente movimento hispano-americano. As

individualidades dos grandes poetas são inconfundivelmente marcadas.¹⁵

Em ensaio intitulado *Sob o signo da impureza: a fatura do poema entre modernismo e modernidade*, Maria do Carmo Campos apresenta o testemunho de um autor fundamental do pensamento e da produção poética do Brasil:

João Cabral de Melo Neto, em tese apresentada em 1954 ao Congresso de Poesia de São Paulo, vê no espírito de pesquisa formal um denominador comum para a poesia moderna. Distingue no fazer da poesia dois aspectos distintos: o subjetivo, enquanto “necessidade de captar mais completamente os matizes, cambiantes, nefáveis, de sua expressão pessoal” e o objetivo, enquanto “desejo de apreender melhor as ressonâncias múltiplas e complexas aparências da vida moderna”.¹⁶

As diferenças entre os poetas transparecem nas diferentes possibilidades formais de que se utilizam para tratar com as questões que lhes interessam. Isso se reflete na metapoesia, no tratar o passar do tempo como algo subjetivo – um processo interno dependente dos volteios mentais do sujeito –, na recriação das formas de expressão de acordo com suas necessidades, enfim, na construção de um novo entrelaçamento entre a expressão do poeta e a universalidade dos conflitos que seu texto apreende. É na busca por esse tipo de solução, e no caso específico das opções feitas por Guilhermino Cesar, que serão centrados os estudos deste trabalho.

¹⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporânea na Literatura* (s/d), p. 50

¹⁶ CAMPOS, Maria do Carmo. *Sob o signo da impureza: a fatura do poema entre o modernismo e a modernidade*. In: *A matéria prismada* (1999), p. 68

2.1-O poeta e o seu tempo

Ao escrever sua obra intitulada A modernização dos sentidos, o pensador alemão Hans Ulrich Gumbrecht chama a atenção para a necessidade de estabelecer de quê exatamente está falando. Isso porque na época de publicação da obra (segunda metade da década de 1990), a falta de uma precisão conceitual em torno de termos como “moderno”, “modernidade” ou “modernização” impossibilitava um pensar mais produtivo sobre o tema, em seu ponto de vista.

Com essa disposição, Gumbrecht lembra a existência de uma *modernidade* que data do século XVI, e que tem por referência as Grandes Navegações, e outra da *Idade Moderna*, que teria acabado quando da Revolução Francesa. Depois de falar brevemente das características das duas, o autor faz uma proposta nova: uma vez que é a partir dos séculos XIX e XX que se estabelece, graças a diversas novidades técnicas e – principalmente – tecnológicas¹⁷, aquilo que seria chamado de *crise da representação*, por que não analisar as duas épocas como um conjunto, e chamar a elas, sim, de *modernidade*?

A crise da representação se instala no pensamento da civilização ocidental quando o homem começa a duvidar da necessidade de reproduzir o real através da pintura, com o advento da fotografia. A Arte é desvinculada de qualquer visão “objetiva” que porventura pudesse reivindicar. Não era mais necessário

¹⁷ A diferença entre os adjetivos *técnico* e *tecnológico* é que o primeiro se refere a avanços que envolvem tentativa e erro num processo concreto, enquanto que o segundo se refere a avanços que envolvem o *logos* – a abstração e o planejamento prévios. A idéia de que o século XX é marcado pelo primado do *logos* será de grande relevância para o desenvolvimento deste trabalho. Por hora, é importante ressaltar que a palavra “moderno” adquire ares de adjetivo marcado positivamente a partir do momento em que é associado ao sucesso da Ciência e, por extensão, a tudo que é “novo”, em oposição a “velho”, “antiquado”. Essa associação positiva acontecerá com toda a força no século XX.

encomendar retratos a pintores – e a mesma Europa que vira como transgressor um artista que “perdesse seu tempo” a pintar pobres-diabos anônimos se torna palco da popularização da imagem produzida pelas câmeras¹⁸.

A própria *possibilidade* de reproduzir o real começa a ser vitimada a seguir – quando Balzac escreve a Obra-prima ignorada, já se tratava de apontar a impossibilidade de mostrar **tudo**. Apesar da crença, difundida largamente no século XIX, de que o progresso da Ciência era um bem, necessário e positivo (tanto no sentido do seu avanço quanto no de seus efeitos), a Arte já registra os primeiros traços de uma inquietação quanto às modificações que a agora intensa urbanização e *modernização* criavam na adaptação ao meio e na percepção do ambiente, por parte dos seres humanos.

Seria interessante estabelecer aqui uma aproximação entre a poesia e o ensaio de Baudelaire tematizando Paris¹⁹, e a poesia de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas e as crônicas de costumes de Guilhermino Cesar nos *Cadernos de Sábado*. O poeta francês deixa transparecer em seus textos as transformações criadas pela modernidade, transformando em poesia o mal-estar de estar imerso, repentinamente, num ambiente que muda com rapidez demasiada, criando sujeitos nostálgicos. A poesia moderna, que precisa adaptar-se ao ambiente da grande cidade, que já principiava, em fins do século XIX, a tomar o rumo do caos que se poderia testemunhar no século XX. Vêm ao caso alguns versos de *Le cygne*, de Baudelaire:

¹⁸ As reflexões pioneiras de Water Benjamin em ensaios como *Pequena história da fotografia*, de 1931, e *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de 1936/39 demonstram sua percepção sobre tais mudanças.

I

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le couer d'un mortel);²⁰

(p. 327)

II

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échanfaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
El mêt chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.²¹

(p. 328)

Guilhermino Cesar aproveita sua página num suplemento literário de imensa respeitabilidade local para tratar de temas aparentemente desprezíveis, como a dificuldade para encontrar lugar para estacionar em Porto Alegre, ou o papel da moda no comportamento das pessoas, e faz a crítica de uma espécie de “modernidade incômoda”. As mudanças velozes no ambiente, o novo perfil de cidade – grandes centros e periferias miseráveis –, a urbanização apressada e tudo o mais que impõe um ritmo de vida perturbador para o homem comum é incorporado à vivência dos escritores, e transparece em suas obras. As formas de representação de um ambiente em que o homem precisa adaptar-se são diferenciadas, naturalmente.

¹⁹ Nos referimos a BAUDELAIRE, Charles. *Tableaux Parisiense: Le cygne*. In: *As flores do mal* (1985) e idem, *Le peintre de la vie moderne*. In: *Oeuvres complètes* (1980).

²⁰ “Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história / Depressa muda mais que um coração infiel);”. Tradução retirada da edição bilíngüe de Ivan Junqueira (cf. Bibliografia).

²¹ “Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.”

Tradução retirada da edição bilíngüe de Ivan Junqueira (cf. Bibliografia).

Outra faceta da crise da representação é a simultaneidade: os meios de comunicação são cada vez mais hábeis ao mostrar eventos em tempo real, eventos simultâneos em lugares diferentes e/ou o mesmo evento sob diferentes perspectivas. A imagem da imersão em ácido, então, remete ao estar cercado de acontecimentos, de opções, e mais – de sons, de cores, de propaganda, de apelos que chegam sob as mais diferentes formas, que ferem a singularidade, atingindo a consciência do indivíduo, que se sente invadido pelo ambiente. O poema *Viver no ácido* é paradigmático, quanto a essa questão:

Viver no ácido

*Viver no ácido é o meu sistema.
Não que o tenha construído
eu.
Recebi de presente, não sei como.
É um modo de morrer se esfarelando.*

(p. 15)

A percepção, a partir da década de 1950, se torna cada vez mais diferenciada, tanto no que se refere aos períodos históricos anteriores, quanto no que diz respeito a este princípio de século XXI. Uma série de traços marca a sensibilidade específica do sujeito que vive essas mudanças, e as análises aqui expostas partem da hipótese de que a obra Sistema do Imperfeito & Outros Poemas se constitui no depoimento de um desses sujeitos a respeito de seu próprio tempo e de seus contemporâneos.

O eu lírico que transparece nos poemas tem características bastante próprias, o que se torna mais evidente se observarmos a sutil combinação de um perfil erudito,

A falta

*Por isso não serve
por isso não acerta.
Falta uma nuvem
na claridade molesta. Sobra
a música do anapesto. Falta o verso
de Homero, de Drummond e de Horácio?
(...)*

(p. 51)

e experiente,

Tasca

*Ora bolas, rapaz. De que tonel
beberemos agora? Já não quero ser rei.
Fui milionário três vezes por uma semana só.
O olhar de meu avô descobriu a cantina
valeu-me uma ânfora de barro
mas na garganta o vinho se encolheu.
(...)*

(p. 25)

que, apesar de todo o seu conhecimento, tem dificuldades em adaptar-se ao tempo em que vive – ao ambiente descortinado, curiosamente, em grande parte pelos homens de sua própria geração²². Assim, fazer parte do período histórico não significa necessariamente estar adaptado com perfeição a esse período²³.

Percebe-se mesmo a existência de um ambiente que desejava ser sedutor, mas que, por ser levado ao exagero, surge como agressivo – o poder de absorção daquilo que cerca o sujeito degrada-o e o deteriora. A imagem do ácido expressa com perfeição o que se dá entre o sujeito e seu ambiente.

²² Refiro-me à importância que o modernismo de 1922 teve para a formação de uma modernidade brasileira.

O sentimento de deterioração está ligado ao ritmo avassalador em que vive a civilização ocidental, a partir da década de 1950. O tempo parece mais veloz do que nunca, pois se trabalha mais, há muitas propostas do que se fazer nos poucos horários de folga, e o resto do tempo em que não se dorme geralmente é cedido à mais nova maravilha da tecnologia, o produto indispensável em todos os lares: a televisão. Inicialmente de uma década para outra, mas logo de um ano para o outro, as modas se sucedem: modelos de roupa, carros mais velozes, eletrodomésticos mais eficientes... A comunicação de massa permite que cada vez mais pessoas sejam “convidadas” a ingressar no mercado, e a “colaborar” para que a produção seja consumida. A sensação de velocidade envolve a todos: a defasagem, em todos os campos, passa a ser o grande problema, pois a tecnologia e os costumes parecem avançar mais rápido do que as próprias pessoas.

A noção de tempo é adulterada pela velocidade trazida à vida comum pelos aparatos tecnológicos em geral e pelos meios de comunicação em particular. Países considerados tecnológica e culturalmente “atrasados” (caso dos Latino-americanos, por exemplo) são atingidos pelo satélite, e passam a viver com a sensação de que podem ter ao alcance das mãos, em tempo praticamente real, quaisquer novidades de plano mundial.

Uma das formas mais expressivas dessa nova sensação é a pluralidade de referências, que transforma a lírica moderna num verdadeiro mosaico. Topônimos e indicações literárias muito distintos entre si são colocados lado a lado, e a

²³ O século XX é um tempo de valorização das massas, e o embate do indivíduo com o coletivo esteve na ordem do dia em muitas ocasiões. Essa questão será discutida com mais detalhe nos

marcação do relógio perde sua objetividade ao evidenciar o descompasso entre os tempos histórico, da escrita, da leitura e da memória:

Trabalho

*São três e quinze da manhã e faço versos
à espera no nascimento da barata,
digo antes, da rosa na errata
de um velho poema com rimas de apoio.
Fiz esses versos antes de Manuel
Bandeira, muito antes de Homero
renascer ostrogodo em São Luís do Maranhão.
Agora são três e vinte, continuo
a virar pelo avesso
os versos (...)*

(p. 145)

Cabem ainda algumas palavras sobre os dois novos meios que aparecem, respectivamente, nos séculos XIX e XX, e que provocaram alterações decisivas na perspectiva do olhar humano: a fotografia em cores²⁴ e a televisão.

Nas décadas de 1950/60, a Teoria da Comunicação do canadense Marshall McLuhan está na ordem do dia da discussão intelectual, graças à nova luz que lança sobre o papel que elementos como os meios de comunicação de massa desempenhavam na organização mental do homem. Uma de suas colocações mais conhecidas é “O meio é a mensagem”. Isso quer dizer, simplificando bastante a argumentação do teórico, que, mais importante até do que a mensagem a ser transmitida, o meio escolhido para fazê-lo é que determinará a forma, a intensidade, a significação e, principalmente, o *efeito* com que essa mensagem chegará ao receptor. Mais do que isso: as idéias de McLuhan merecem atenção porque detectam as mudanças de percepção, comportamento e

capítulos seguintes.

atitude do homem diante de seu mundo, e a influência decisiva que têm nesse processo a posição ou mesmo a existência de determinado meio – seja ele a palavra escrita, o cinema ou a televisão.

Neste trecho, McLuhan desenvolve sua argumentação sobre os tipos de meios:

Há um princípio básico pelo qual se pode distinguir um meio quente, como o rádio, de um meio frio, como o telefone, ou um meio quente, como o cinema, de um meio frio, como a televisão. Um meio quente é aquele que prolonga um único dos nossos sentidos e em “alta definição”. Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados. Visualmente, uma fotografia se distingue pela “alta definição”. Já uma caricatura ou um desenho animado são de “baixa definição”, pois fornecem pouca informação visual. O telefone é um meio frio, ou de baixa definição, porque ao ouvido é fornecida uma magra quantidade de informação. A fala é um meio frio de baixa definição, porque muito pouco é fornecido e muita coisa deve ser preenchida pelo ouvinte. De outro lado, os meios quentes não deixam muita coisa a ser preenchida ou completada pela audiência. Segue-se naturalmente que um meio quente, como o rádio, e um meio frio, como o telefone, têm efeitos bem diferentes sobre seus usuários.²⁵

Desenvolvendo as idéias expostas acima, a classificação dos meios utilizados para transmitir mensagens leva McLuhan a propor que a escrita oriental da Antiguidade, tanto pela natureza dos caracteres utilizados, quanto pelo material (em pedra) faziam da escrita um meio “bastante frio” e que servia para “unificar as eras e as idades”. A escrita em papel pertence aos “meios quentes”, teria alta definição, sendo primordialmente visual, lógica e privada. McLuhan escreveu

²⁴ A descoberta da fotografia deve-se aos franceses (Daguerre e Joseph Niépce), mas a invenção da fotografia em cores é creditada ao norte-americano Frederic Ives, em 1881.

²⁵ McLUHAN, Marshall. *Meios quentes e frios*. In: Os meios de comunicação como extensões do homem (1971). P. 38

diversos ensaios sobre a relação entre a escrita e determinadas épocas²⁶, e na própria obra de que retiramos a citação anterior, ele comenta a revolução daquilo que ele chama de “imprensa repetitiva”, e que afirma ter conduzido “ao nacionalismo e às guerras religiosas do século XVI”.²⁷

Os ditos meios “quentes” parecem *sufocar* o receptor. É como se, soterrado por camadas e níveis de informação, aquele que recebesse a mensagem não tivesse espaço para *interagir* com ela, tornando-se passivo. Os meios frios seriam, ao contrário, aqueles que dão apenas uma quantidade “suficiente”, ou mesmo lacunar, de informação, exigindo que o receptor *interaja* com a mensagem, participando ativamente do processo de comunicação, para que ela se torne possível. São meios frios, para McLuhan, a televisão, as histórias em quadrinhos, diversas formas de Arte oriental e o telefone, tendo como traços principais em comum a característica lacunar, a exigência de participação e o caráter emocional. O envolvimento com um meio frio é inevitável, na opinião do teórico canadense, e sem grande esforço – o que os torna bastante atraentes.²⁸

²⁶ Em diversos trabalhos, o teórico explicita o que acredita ser um dos traços fundantes da mentalidade medieval, a saber, a não existência da imprensa e, por consequência, a quantidade absolutamente restrita de livros e seus efeitos. Um texto bastante interessante para conhecer seu pensamento está contido na obra Revolução na comunicação, e se intitula *O efeito do livro impresso na linguagem do século XVI*.

²⁷ McLUHAN, Marshall. *Meios quentes e frios*. In: Os meios de comunicação como extensões do homem (1971). P. 39

²⁸ É preciso lembrar que McLuhan teoriza na metade do século XX. O que pensamos hoje sobre linguagem jornalística é bem diferente do que ele pensava na época. Da mesma forma, a produção cinematográfica tomou um sentido bastante diferente: no ensaio *Aula sem paredes*, o valor de assistir filmes de Lawrence Olivier é colocado como amostra de quão qualificada pode ser a contribuição do cinema para a Pedagogia. Hoje, precisaríamos medir com cuidado a distância entre a maior parte da produção hollywoodiana e as produções realmente relevantes. Ou seja: o argumento do envolvimento emocional com um meio frio ganhou força, mas o da necessidade de interação (da forma como McLuhan a pensa) para produção de significados poderia ser bastante questionado. Aliás, as mesmas questões caberiam para a classificação dos meios quentes, em nossa opinião.

A influência dos meios sobre as pessoas é decisiva, segundo McLuhan. Essa nova forma de encarar os fenômenos culturais – ou, mais especificamente, essa idéia de dar importância decisiva para as formas através das quais os fenômenos chegam às pessoas – modificou profundamente a visão que se tinha daquilo que fora, até o século XIX, o padrão de cultura da civilização ocidental: o livro. Ele é substituído pela valorização das potencialidades da televisão, em diversas áreas. Partindo das colocações de McLuhan, foi possível desenvolver teorias que inclusive indicavam a televisão como melhor método didático do que o livro (aceitando o raciocínio de que o educando permaneceria passivo diante dos meios considerados quentes, é claro)²⁹.

McLuhan trata o assunto da seguinte forma, em texto publicado entre as décadas de 1950/60:

Hoje em dia é natural falar-se de “auxiliares audiovisuais” do ensino, pois ainda pensamos no livro como norma e nos outros meios como incidentais. Também pensamos nos novos meios (imprensa, rádio, televisão) como *mass média*, ou comunicações de massa, e no livro como uma forma individualista – individualista porque isolou o leitor no silêncio e ajudou a criar o “eu” ocidental. Contudo, foi o primeiro produto da produção em massa.

Com ela, todos podiam ter os mesmos livros. Nos tempos medievais, era impossível para diferentes estudantes, diferentes instituições, terem exemplares do mesmo livro. (...)

Antes da imprensa, o jovem aprendia ouvindo, observando, fazendo. Assim, até uma época recente, as nossas próprias crianças rurais aprendiam a linguagem e as artes de seus maiores. A aprendizagem tinha lugar fora da aula. Só os que almejavam carreiras profissionais chegavam a frequentar a escola. Hoje, em nossas cidades, a maior parte da aprendizagem ocorre fora da sala de aula. A quantidade pura e simples de informações transmitidas pela imprensa, filmes, rádio e televisão excede, de longe, a quantidade de informações transmitidas pela instrução e textos escolares. Esse desafio destruiu o monopólio do livro como

²⁹ O mesmo aconteceria com o computador, nos anos 1990.

auxiliar de ensino e abriu brechas nas próprias paredes da aula, tão de súbito que ficamos confusos, desconcertados.³⁰

Como se pode perceber, a argumentação do teórico canadense segue no sentido de mostrar a diferença entre a maneira como a informação é dada – um livro exige concentração e pode oferecer muito menos informação simultânea, no que diz respeito à percepção real dos órgãos dos sentidos, do que outros meios. No ensaio de que retiramos o trecho acima, a questão pedagógica é abordada em profundidade, e o autor procura demonstrar a importância de que se mude a maneira como os meios são encarados, a fim de que se possa tirar melhor proveito deles:

Começamos hoje a perceber que os novos meios não são apenas truques mecânicos para criar mundos de ilusão, mas novas linguagens dotadas de novos e excepcionais poderes de expressão. Historicamente, os recursos do Inglês têm sido modelados e expressos por modos constantemente novos e variantes. A imprensa alterou não só a quantidade de escrita, mas também o caráter da linguagem e as relações entre autor e público. O rádio, o filme, a televisão, impeliram o Inglês escrito para as mudanças espontâneas e a liberdade do idioma falado. Ajudaram-nos a recuperar a compreensão intensa da linguagem facial e do gesto corporal. Se esses “meios de comunicação de massa” servissem apenas para enfraquecer ou corromper níveis anteriormente alcançados de cultura verbal e pictórica, não seria por neles existir algo inerentemente errado. Será, antes, por não termos conseguido dominá-los como novas linguagens a tempo de os assimilar à nossa herança cultural total.³¹

Talvez o uso “mal-intencionado” das potencialidades dos novos meios, talvez, na concepção de McLuhan, nossa falta de domínio sobre eles – o fato é que a segunda metade do século XX é a época em que meios “novos”, frios,

³⁰ McLUHAN, Marshall. *Aula sem paredes*. In: *Revolução na comunicação*. 2. ed (1966), p. 17

substituem os meios “quentes” tradicionais em posições fundamentais da sociedade – como a propaganda política e o pensamento pedagógico. A porta aberta pelos estudos de McLuhan (que se estenderam pelas áreas mais diversas, da Lingüística à Antropologia, da Matemática à Informática e à Cibernética) se tornou, na verdade, o testemunho teórico da concretização de uma concepção de mundo que talvez tenha sido prevista em detalhes apenas por George Orwell, no romance 1984³²: sociedades organizadas para a produção e o consumo, com a massa afastada dos bens culturais e dominada por meios de comunicação que manipulam a palavra e a memória coletiva, enfraquecendo-as. Não se pode, talvez, determinar apenas uma causa para o problema, mas hoje se sabe o resultado: já nos últimos anos da década de 1960, meios que ofereciam muita informação, mas exigiam pouca concentração (transformando, paradoxalmente, essa “muita” informação em algo lacunar e superficial) tomavam o lugar de meios que precisam de atenção, bagagem cultural e reflexão. O recolhimento é substituído pela aceleração dos sentidos, que são moldados numa realidade veloz e explosiva, plena de novidades a todo instante e em que não se tem tempo para evitar o fatal estilhaçamento do “eu”.

A interatividade (a palavra ainda não era popular na década de 1970, mas, em última instância, é disso que se trata – da capacidade de interação entre meio e público que daria uma suposta vantagem aos meios que a oferecem) se torna elemento fundamental para a sociedade que quer se mostrar moderna. O discurso em voga é o do engajamento em grandes grupos, em teorias, como se o “eu” só

³¹ ibidem, p. 18

³² ORWELL, George. 1984. São Paulo: Nacional, 1989.

precisasse de alguma identificação com um outro, para constituir-se. Essa necessidade devoradora transparece em imagens que vêm dos mais variados campos da atividade humana:

Tudo é nutrição

*Em nossa condição
tudo é nutrição.
Este apenas se nutre
de raças finas, de cores
sem mistura.
Aquele, de religião.
O escuro se nutre de alvas
o claro de escuridões.*

*É sinfonia dispersa
a nossa mastigação.*

*Lívia se nutre de Antônio
o boi se nutre de azul
o crivo nas mãos da fome
se nutre da própria fome.
A nota-de-banco se nutre
do veneno que suamos.
Tudo é o ao da nutrição:
o amor se nutre de sexo
e até de sonhos se nutre.*

*Fora desta nutrição
vive o poema, que morre
se não lhe damos Ofir.
Poemas, de que se nutrem?*

*De poesia algumas vezes
como o Diabo se nutre
de Deus, quando Deus existe.*

(p. 26)

O uso da palavra “nutrição” remete com certa facilidade ao campo semântico da “antropofagia” de Oswald de Andrade. Mas os tempos são outros, e aqui não se trata de deglutir para criar outra coisa, mas de devorar, sem vistas a

uma nova produção. O tempo em que vive o eu lírico leva-o a observar o mundo como um lugar em que tudo está cada vez mais em contato, em que o consumo e a necessidade de procurar por algo para devorar – e, de preferência, com facilidade e rapidez – se faz cada vez mais presente.

O Brasil também vive esse estado de coisas, uma vez que a tecnologia chega ao país nas primeiras décadas do século XX e transforma a face de cidades inteiras, repentinamente: São Paulo se torna um grande centro industrial, a ponto de acalentar sonhos futuristas já na década de 1920. Alfredo Bosi coloca em comparação dois momentos históricos diferentes – as décadas de 1920 e 1960/70 –, da seguinte forma, lançando novas luzes sobre o dilema cultural brasileiro:

O olho do intelectual de Sessenta viu-se medusado pela astronave, pelo computador e pela TV, assim como a consciência do intelectual de Vinte fora seduzida pelo automóvel, pelo avião e pelo cinema mudo. A contemporaneidade reclama do escritor os seus direitos. A técnica penetra de novo no texto como tema e como escrita. Recomeça-se, cinquenta anos depois, a pensar em termos de *montagem* do que se deve dizer e de como se deve dizer.

E o “resto” do país? E aquela coisa vaga que ainda estaria fora de circuito ou migrando na esperança de abrigar-se à sua sombra? Não é possível contemplá-la com demoras, tanto incomoda a visão do diferente. O resto é um não sei quê destinado a virar massa, não necessariamente massa política, mas massa-instinto, massa canibalesca, massa a ser “deglutida” pela civilização do consumo que, de resto, já a está absorvendo, massa-tropical. Para esse esquisito e fascinante resto-outro, a visão tecnomítica comporá uma cobertura neo-antropofágica, pressuposto dos tropicalismos brasileiros. O que a técnica do capital ainda não dominou de todo, faça-o a voz do instinto. Que a matéria bruta e cega tenha seu lugar no sistema, é necessário; que ela solte urros e guinchos a serem combinados com o som de instrumentos eletrônicos, é auspiciável. Asfalto por cima, instinto por baixo. Reatualiza-se a proposta oswaldiana: “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval” (*Manifesto Pau Brasil*).

A existência e a consistência de uma coisa chamada “massa” é o suporte ideológico necessário a boa parte das proposições neo-antropofágicas. A massa, porque é massa, não conheceria mediações: não está articulada em classes contrastantes, em grupos diferenciados, em setores de trabalho, de cultura, de

religião. Ela “existe”, absolutamente. Construída à imagem e semelhança do grande público, ela é uma espécie de monstro sagrado cujo único modo de domar é dar de comer. O escritor, ciente disso, concorreria com outros fornecedores de imagens para ministrar-lhe alimentos na forma, e só na forma, em que a massa pode recebê-los. O imediato, a sincronia autocentrada no texto espacial e no trocadilho seriam o banco de prova da nova esteticidade. Suprimindo o tempo da frase, projeta-se a palavra-coisa do aparelho digestivo da massa. Assim se dá um ato de comunicação fulmínea. Entremos de cabeça na batalha da propaganda.³³

Assim, o Brasil apresenta o ambiente moderno dentro de suas metrópoles, grandes cidades em que se lida com os meios novos e toda a sua força, em que quem dita as leis é o capital com base no poderio ideológico e financeiro de quem detém a tecnologia. Ser um país de desenvolvimento econômico interno bastante desigual leva o Brasil a possuir, uma quantidade muito grande de lugares em que, pode-se dizer, a “civilização” ainda não chegou. Lembrando-nos do que McLuhan escreve em seu ensaio sobre educação, nosso país não alcançara, em imensas regiões, sequer a era da palavra escrita; como estaria preparado para uma revolução tecnológica?³⁴ No entanto, essa mudança não deixou de lançar seus tentáculos sobre o país, resultando numa nação na qual se assiste televisão incomparavelmente mais horas, em média, do que se lê.

O poder formatador da informação televisiva pode ser comprovado através de um fato histórico bastante pontual: a década de 1970 foi mencionada como o auge do fascínio da humanidade pela tecnologia (para o historiador Eric Hobsbawn, o século XX só duraria até 1990); bem, o homem chegou à Lua em

³³ BOSI, Alfredo. Céu, Inferno (1988), p. 125

³⁴ O próprio McLuhan insinuava, em seu texto, que a idéia de que os meios de comunicação de massa são prejudiciais à cultura está fundada mais na ilusão de que são os meios que destroem a cultura, do que na observação isenta sobre a capacidade do homem em lidar com eles.

1969. Que meio de comunicação estava lá, “cobrindo” o fato, sendo capaz de mostrar as imagens daquilo que antes parecia impossível ao poderio humano? A televisão. Talvez esse fato tenha ajudado a solidificar a valorização da imagem em detrimento da palavra escrita, no século XX, e a fazer com que ficassem definitivamente associados ao mesmo campo semântico termos como “dinamismo”, “tecnologia”, “sucesso”, “imagem” e “televisão”.

A comparação entre livro e televisão apresenta uma face que diz respeito ao condicionamento mental (a sociedade de leitores tem uma relação com o tempo e com a subjetividade nitidamente diferente da de espectadores) e também uma face comercial: o livro não é tão “acessível” quanto a televisão, tanto no que se refere ao preço relativo que se paga por um e outro, quanto pela “opacidade” proporcionada, justamente pela resistência (nos termos de Bosi³⁵), ou, em outros termos, pela natureza específica de um meio como o livro (nos termos de McLuhan).

A conquista da alfabetização – a idéia de *escola para todos* advinda da Revolução Francesa – criou uma reação curiosa, por parte de alguns intelectuais: a de que o vulgo não teria capacidade para aproveitar a cultura, e que, portanto, não valeria a pena “rebaixar” o conhecimento para colocá-lo ao alcance do povo. A era da televisão defende o argumento absolutamente oposto: tudo deve estar ao alcance de todos, nem que o resultado disso seja superficialidade, incompreensão e/ou distorção³⁶.

³⁵ Cf BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência* (2002)

³⁶ Neste ponto é interessante lembrar que Hobsbawn chama o século XX de “a era dos extremos”. A democratização absoluta do ensino e os debates em torno disso caracterizam mais um paradoxo dessa época.

Alfabetar

*alfabetar a cidade e o distrito
alfabetar o alfabeto ao inverso
alfabetar a máquina e o técnico
alfabetar a ordem e o regresso
alfabetar o alfinete indiscreto
alfabetar as pulgas e os pingos de chuva
alfabetar os cadáveres despídos
alfabetar os elefantes e os suicidas
alfabetar o sábio analfabeto
alfabetar o horror, as areias do nosso
protesto*

(p. 119)

Um poema como esse levanta algumas das diversas questões que cercam o assunto da cultura no século XX, chegando mesmo a pontos mais específicos, como o do papel da escola no Brasil (“alfabetar a ordem e o regresso”) e da chamada “sabedoria popular” (“alfabetar o sábio analfabeto” – o atributo *ser sábio* não depende de ser alfabetizado). Assim, é preciso ter em mente as verdadeiras razões por trás da aniquilação da cultura popular, uma vez que se sabe muito bem que não se tem por objetivo colocar a cultura erudita em seu lugar. Entre elas está, obviamente, os interesses comerciais em possuir uma população capaz de ler apenas suficientemente bem para ser alcançada pela propaganda. Não se trata de *alfabetizar*, de tornar acessível o mundo do livro, a educação e a cultura, no sentido tradicional; trata-se de *alfabetar*, de apresentar às primeiras letras, basicamente, num processo repetitivo e mecânico (como a estrutura do poema sugere).

Voltando aos “meios”, ainda é preciso falar da fotografia, aparecida em fins do século XIX, e que também exerceu esse papel de propiciadora de experiências visuais novas e impactantes. Tanto em Baudelaire, que poetiza o caos urbano da

sua Paris finissecular, quanto em Walter Benjamin, que escreve sobre os processos urbanos testemunhados nas primeiras décadas do século XX, se pode apreender a percepção de que o ambiente da cidade começa a ser modificado pela utilização de imagens com fins de propaganda³⁷.

É interessante notar que, assim como Guilhermino Cesar vai comentar a falta de lugar para estacionar em Porto Alegre, o reinado do *out-door* começa a incomodar os Europeus, num período histórico anterior. Além, é claro, do impacto visual (que hoje já chamamos de “poluição” visual), também se deve lembrar que a exposição de uma imagem, naquela época, para admiração pública, era uma ação vinculada à Arte. A mercadoria se transforma em objeto passível de ser transformado em assunto de imagens bem cuidadas – artistas possuem um novo mercado, o da propaganda –, e definitivamente a lógica capitalista invade o mundo da Arte³⁸. A noção de *massa* começa a interferir na produção artística de modo até então inconcebível.

Voltando à fotografia, o contraste entre a necessidade de apreender o agora, o momento irrepetível, por um lado, e o cultivo da observação demorada, por outro, estão entre as bases para diferenciar os processos de produção da fotografia e da pintura.

A busca pelo imediato é necessária, e traz consigo um nítido sentimento de angústia:

³⁷ Cf. *Le peintre de la vie moderne*, de Charles Baudelaire, e *Pequena História da fotografia*, de Walter Benjamin. Já mencionamos o pioneirismo de Benjamin. Cabe acrescentar que Baudelaire nasceu em 1821 e faleceu em 1867 – seu olhar também é o de um visionário.

³⁸ O best-seller e as premiações concedidas às artes gráficas que se dedicam exclusivamente à propaganda, hoje em dia, talvez sejam os grandes herdeiros desse começo de intersecção.

Agora

*Amanhã será tarde. Venha hoje,
agora.
O amanhã não existe na rosa
ou nesta vaga.*

*Amanhã será tarde. Venha, mas
agora. Não estaremos lá, eu e minha espera,
no amanhã – tão tarde.*

(p. 22)

O poema aponta para a incerteza do futuro e, portanto, para a alta relevância da luta por alguma forma de preencher um “agora” tão volátil – sempre em início de verso, dada a sua importância, mas sempre em fim de frase, última coisa antes do ponto final (da frase? das perspectivas, como está implicado no próprio texto?). Maria do Carmo Campos coloca a questão da seguinte maneira:

(...) a índole da poesia contemporânea é forjada no bojo de uma procura talvez agônica do aqui e agora: se o suceder é trágico e sem sentido no século XX, o tempo do poeta é o instante, ao mesmo tempo eterno e fugidio, como já pretendia Baudelaire em sua concepção de modernidade.³⁹

As observações mais demoradas, que levam à contemplação do sujeito, também são perturbadoras:

³⁹ CAMPOS, Maria do Carmo. *O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos: leituras do tempo em Drummond, João Cabral e Borges*. In: A matéria prismada (1999), p. 98.

Natureza morta

*O pote em cima da mesa
sobre a toalha de linho;
ao lado, uma jarra de flores.
A jarra
e o seu momento de enleio:
como ocultar do pote vazio
tamanha opulência azul-celeste.*

*O pote na mesa
entre caras vermelhas,
o doce de coco, o prato de queijo,
as solteironas de óculos
– o pote
não vê a gente ilustre.*

Olha, incrédulo, para dentro da própria argila.

(p. 121)

A contemplação é associada à pintura, tanto através do título do poema como por sua estrutura descritiva – o olhar do observador, que pausa em cada item, lista os objetos presentes na imagem, na primeira estrofe, e reserva o traço distintivo desse “quadro” para a segunda estrofe: a presença de seres humanos. Assim, é exigido que o leitor, que segue o olhar do eu-lírico como “apreciador” do quadro, não se apresse em sua avaliação, pois a descrição só se completa e mostra sua diferença quando chega nos elementos mencionados na segunda estrofe – e ironizados no verso final desta. A expressão “natureza morta”, advinda do campo das Artes Plásticas, abre-se em significados que só são encontrados após o percurso do poema como um todo.

A aproximação da poesia com outras formas artísticas é um método muito eficaz de mostrar a força com que as Artes são capazes de expressar a realidade em que as obras são concebidas. A Arte é um caminho seguro para assinalar cristalizações ou revoluções históricas. É através de suas manifestações que se

pode perceber claramente, por exemplo, o processo contínuo que liga o século XIX ao XX, quando se acompanha alguns dos fenômenos da chamada *crise da representação* – a mudança na maneira de encarar a realidade que rendeu, entre outros acontecimentos, o aparecimento das vanguardas.

Apesar da ligação bastante forte entre as duas épocas, tanto Gumbrecht quanto um dos maiores historiadores do século XX, Eric Hobsbawm, fazem questão de apontar a existência de diferenças significativas no período de fins do século XIX e começo do XX – relevantes a ponto de dividir mais uma vez a História da Humanidade.

Gumbrecht fala da radicalização que as vanguardas levaram para a percepção artística do mundo. A “obra-prima ignorada” de Balzac, quando veio à luz, transformou-se na realização de uma verdadeira profecia: os rabiscos, hermetismos e sobreposições que impossibilitavam que a criação artística “refletisse” uma realidade clara e simples, descritos no livro do francês, se materializam em variantes cubistas, impressionistas, expressionistas, dadaístas, surrealistas. As vanguardas inauguram, então, um período em que a dúvida apenas esboçada (e por pouquíssimos) no século XIX se torna forma de expressão. A realidade é demais para os sentidos humanos, a quantidade de acontecimentos faz com que estes se atropelem e se sobreponham na percepção.

Os artistas (“antenas da raça”) e os intelectuais privilegiam o recorte, a colagem, a atonalidade, a dissonância, a simultaneidade: a obra de Walter Benjamin funciona como um mosaico, e ele teoriza sobre a História cíclica (em

lugar da linear)⁴⁰, Fernando Pessoa se divide em vários que sentem e pensam de maneiras diversas (o ser humano fragmentando-se e obtendo mais aspectos do real múltiplo que o cerca), Virginia Woolf utiliza o fluxo de consciência (a forma literária tentando acompanhar a velocidade e a desconexão do pensamento humano, que de repente tornou-se tão evidente, graças ao contraste com o meio), Guimarães Rosa descreve processos simultâneos e tumultuosos, criando um universo em constante movimento e agitação (e fazendo da linguagem veículo de apropriação de uma realidade que chega a beirar o demasiado). A poesia de Guilhermino Cesar trabalha, muitas vezes, com a profusão de acontecimentos, com a simultaneidade, a ponto de alcançar uma espécie de atemporalidade que reúne todos os tempos num mesmo instante, a partir do uso reiterado da conjunção “enquanto”, palavra-chave que orienta o texto:

Enquanto

*Enquanto escrevo o poema
o homem trucidava o homem
o gato persegue o rato
as cidades se esfarinham
enquanto rastreio a imagem
na roupagem do remorso
Madonna Laura concebe
do vizir de Carangola
enquanto Lívia solfeja
o governo se depõe
recompõe e descompõe
enquanto fisgo a metáfora
Baudelaire, morto de câncer,
renega o tango argentino.
Enquanto busco a poesia
fora do sonho concreto
minhas estrelas do mudo
viram harpias do dólar
e vendem refrigerantes*

⁴⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *Teses sobre a Filosofia da História* (1940).

*enquanto procuro um nome
 Otália fica banguela
 de tanto beijar os santos
 na fiúza de casar
 com Delvaux (ou Serafim).
 E enquanto assopro a paixão
 no peito
 sempre sujeito,
 nossa vida se esboroa.*

*Fica o tacape do bugre
 e o saber dos mandarins.*

(p. 65)

Uma espécie de “encontro” de tempos e de lugares se concretiza na última estrofe, em que os dois versos aproximam duas realidades culturais distintas, e confirma que mesmo a mais violenta das revoluções mantém determinadas “essências”: “Fica o tacape do bugre / e o saber dos mandarins”.

A revolução das Vanguardas é o “moderno”, para Gumbrecht, e abre caminho para o chamado “pós-moderno” – tudo o que se produziu depois, em termos de Arte. Uma Arte desconstrutora, na Europa “tradicional” (as experimentações mais radicais dos franceses, rumo à fragmentação do real e à irracionalidade), e reconstrutora e desbravadora, em lugares considerados “não-centrais” (Europa ibérica e América Latina⁴¹). As Vanguardas são, então, o conjunto das novas idéias artísticas surgidas relativamente próximas, historicamente falando, e que modificam radicalmente a maneira como o homem

⁴¹ Talvez mesmo a Itália de Umberto Eco, além da Grécia, eu acrescentaria, uma vez que se está falando de centralidade política e econômica. Ítalo Calvino é outro caso interessante: nascido em Cuba, escreve em italiano. Nações que não estão no comando da política internacional do período produzem uma safra de intelectuais e artistas de grande importância como pensadores da Arte e da cultura do século XX. Segundo Octavio Paz, “Ilegamos tarde a todas partes, nacimos cuando ya era tarde em la historia (...)” - PAZ, Octavio. *Posdata* 8. ed. (1973), *apud* CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada* (1999), p. 41.

encara o mundo – para o pensador, elas marcam uma diferença de percepção da realidade que impõe uma nova cisão na linha histórica.

Já Eric Hobsbawn fala no “longo século XIX” (iniciado com o ideário da Revolução Francesa, ainda no século XVIII, e só encerrado na *Belle Époque*, já no século XX), e do “breve século XX”, uma “era de extremos” iniciada com a Primeira Guerra Mundial, em 1914, e terminada com a derrocada da antiga União Soviética, na passagem da década de 1980 para a de 1990⁴². O historiador chama a atenção para as diferenças marcantes entre os dois períodos, principalmente no que diz respeito à mentalidade europeia: o “longo século XIX” é marcado pela quase inexistência de grandes guerras entre as potências⁴³, pelo imperialismo europeu no seu auge – uma época em que os cavalheiros dos romances (mesmo quando se tratava de “ex-combatentes nas colônias”) não eram identificados com qualquer forma de violência. O progresso da Ciência, sobretudo a partir da metade do século, começa a espantar, e a posição geral do senso-comum no Velho Continente é a que se reflete no Positivismo – a da sensação de avanço e de poder da civilização europeia.

Já o século XX – a partir de 1914 – é um período não apenas de guerras constantes, mas de terríveis massacres. A palavra “genocídio” passa a circular com cada vez mais conhecimento de causa por entre os habitantes desse século (Hobsbawn destaca que a geração anterior à sua sempre se referia à “época de paz” como antes de 1914, recusando-se a dar esse nome a qualquer momento

⁴² Estamos atentos para o fato de que o Brasil vive um compasso cultural ligeiramente diferente. Nos capítulos posteriores analisaremos com mais detalhe como essa questão transparece nos versos da obra.

posterior à eclosão da Primeira Guerra Mundial). O progresso da Ciência passa rapidamente a estar vinculado à indústria bélica, a ponto de quase todas as invenções do século terem começado com algum objetivo militar, e depois terem sido adaptadas ou utilizadas para outros fins, em tempos de armistício. O avanço tecnológico faz da guerra um massacre de proporções cada vez numericamente maiores, a ponto de a Estatística tornar-se uma das áreas de estudo mais úteis, nesses tempos.

A sensação de estar em meio a um redemoinho apocalíptico, marcado pela velocidade, pela degradação e pela morte é resultado do constante testemunhar (graças aos meios de comunicação, com cada vez mais detalhes) de tantos massacres, e também de uma vivência subitamente sem referências espaço-temporais nítidas – apesar das referências geográficas e culturais oferecidas pelo texto. As referências servem antes para criar o tumulto, e não para lhe pôr ordem, como acontece no poema *Fruto podre*, que está na página 33 de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas: “Tudo me toca neste bailado de vespas: / caminho sobre esqueletos do Biafra / durmo com o revólver sob o Código num jardim de terror; / cego os olhos de Osíris, de Balaal e do Papa”.

A relação entre guerra e morte torna-se cada vez mais abstrata – das frentes de batalha nas quais perde-se a noção do número de soldados mortos,

⁴³ Esse período de paz costuma ser referido pelos historiadores como a *Pax Britannica*, numa referência à *Pax Romana*. Trata-se de períodos em que grandes potências dominam o cenário econômico e político e, atendendo a interesses internos, decidem “manutencionar” a paz.

passando pelo repórter, frio e objetivo, chega-se ao militar que é capaz de, com um único botão e sem ver qualquer gota de sangue, destruir cidades inteiras⁴⁴.

Criou-se, aparentemente, um abismo entre as duas épocas. O século XIX via sem desconfiança a representação do real porque vivia euforicamente o progresso – e o fato de conhecer o passado suficientemente bem para perceber a intensidade das mudanças que se operavam é que possibilita o surgimento do texto visionário de Balzac. Não se pode esquecer que a História da Humanidade, durante o século XIX, ainda é orientada de acordo com a Economia e a Política européias, e que tudo o que era considerado modelar – uma tradição de cultura e Ciência que tinha raízes nos gregos, e que constituía um cabedal de erudição a ser pelo menos parcialmente conhecido por qualquer um, em qualquer lugar do globo, que desejasse respeitabilidade intelectual – era europeu. O restante do mundo, quer se tratasse de colônias, de ex-colônias ou de lugares pouco conhecidos, não passava de territórios onde imperava o “exótico”.

Hauser já lembrava que questões econômicas acabariam criando um paradoxo desse mesmo tipo (e que, sob seu ponto de vista, era falacioso) entre Oriente e Ocidente:

Há, sem dúvida, certa analogia entre as várias formas de regulação social, e, se se parte do mero fato do tecnicismo e da estandardização com ele relacionada, pode mesmo discernir-se certa semelhança entre a Rússia e a América.
(...)

⁴⁴ Esse comentário é uma paráfrase de Hobsbawn. É muito interessante constatar que o historiador reflete o verdadeiro absurdo da desumanização do homem em meio ao morticínio, em uma opção de abordagem que lembra bastante, se não pelo tom, pela visada escolhida, a Arte de matar, de Guilhermino. Pode-se sugerir que a relação do grande capitalista que explora trabalhadores reduzidos à miséria, os quais nunca vê, seja bastante semelhante. A visão de historiador, que também está presente em Guilhermino Cesar, é outro fator de aproximação.

Neste período de 'democracia das massas' tenta-se expor pretensões e fazer exigências em nome de grupos cada vez mais vastos, de modo que, finalmente, Hitler recorre à habilidade de enobrecer a esmagadora maioria de seu povo. O novo processo 'democrático' de aristocratização começa por arrojar o Ocidente contra o Oriente, contra a Ásia e a Rússia. Ocidente e Oriente são apresentados em contraste, como representativos, respectivamente, de ordem e caos, de autoridade e anarquia, de estabilização e revolução, racionalismo disciplinado e misticismo desenfreado (...).⁴⁵

Depois de servir de cenário para duas longas guerras, a Europa estava reorganizando-se, em termos políticos, e seriamente abalada, no que diz respeito à Economia. O poder passara às mãos norte-americanas, nação que observara tudo com um oceano de distância, interferindo com a venda de alimentos e com a disponibilização de armas e tropas, durante as Grandes Guerras. Os países europeus transformaram a maior parte de suas fábricas em indústrias de armas e uniformes militares, destruindo uma base que seria certamente fundamental para evitar que se tornassem tão dependentes dos EUA, após as guerras – especialmente a Segunda.

Com a Europa combalida economicamente, o poder político passou a ser disputado pelas duas grandes potências que protagonizariam a Guerra Fria. A influência dos Estados Unidos sobre o chamado "mundo ocidental" logo se fez valer, e uma verdadeira avalanche ideológico-cultural transformou russos (e socialistas, e não-capitalistas em geral) nos "outros", enquanto os Estados Unidos assumiam o centro de uma nova forma de ver o mundo. Num processo em larga escala, o eurocentrismo dava lugar ao *American way of life* como modelo de comportamento.

⁴⁵ HAUSER, Arnold, *História Social da Literatura e da Arte*, v. 2. p. 1117

As conseqüências do predomínio econômico estendem-se facilmente para o terreno cultural: o cinema americano, a música em língua inglesa, a moda, a tecnologia, a Ciência – tudo que era heróico, mais atualizado, mais *moderno*, mais bem-feito (e, em última instância, o *correto* e o *normal*) passaram a ser identificados com a cultura norte-americana, a partir da década de 1950. O poema a seguir se compõe a partir do que se poderia chamar de “o envolvimento” do eu-lírico, na primeira parte, e seu estranhamento, na segunda, diante de uma sociedade que muda seus valores morais afetando, por conseqüência, as pessoas que vivem nela:

Debaixo da redoma

Primeiro tempo

*Leôncia, Maria, Rosa, Floripes,
mulheres de manha, de olhos tão sonhos
como o Demo não disse; havia de tudo
sob a redoma.
Sob a redoma carpia o escasso suspiro;
nenhum sorriso
de Rosa, Leôncia,
Maria, Floripes.
Sob a redoma havia princesas, donas de paços
(imensos)
e pajens (pequenos) castrados.
Tantas mulheres juntas, que fazem?
Do lado de fora da redoma,
suplicávamos, não nos ouviam.
Mulheres ou sílfides,
onde estão nesta hora
Leôncia. Maria, Rosa, Floripes?*

Segundo tempo

*Leôncia, Rosa, Maria, Floripes
morreram. E Janes, Jeannettes, Glendas e
Fannys (assim mesmo, com y)*

*perseguem o mito do macho
no bar, na moto, no uísque.
Debaixo do seu parceiro,
redomas não usam. Esplendem na glória
da sífilis.*

(p. 159)

No “primeiro tempo”, o tom é nostálgico, o linguajar é interiorano (“olhos tão sonhos / como o Demo não disse”), e é ressaltado o modo pudico das moças de nomes bem brasileiros. No “segundo tempo” – uma época posterior –, acontece a morte, simbólica ou não, daquelas moças do passado, e o aparecimento de outras, de nomes estrangeiros e comportamento nada reservado.

Em lugar da tradição enciclopédica fundada na erudição e na preservação do patrimônio cultural, impõe-se a cada vez mais familiar “cultura de massa”, que Alfredo Bosi muito bem distingue, no século XX, não só da cultura “erudita”, mas também, e principalmente, da cultura “popular”⁴⁶. A autêntica manifestação do povo – original, folclórica, espontânea –, confunde-se cada vez mais com a estilização proposta pelos meios de comunicação, que absorvem as próprias criações populares e as transformam em produtos “de massa”, lucrativos e facilmente consumíveis por qualquer um, em qualquer lugar. A disponibilização da cultura como produto anda lado a lado com a padronização – é preciso um certo grau de homogeneização, a fim de falar a mais pessoas, e ampliar cada vez mais os mercados. A lógica capitalista se impõe. Aquilo que não se identifica diretamente com a cultura-padrão logo é absorvida e formatada por ela, a fim de que possa “fazer parte” (a idéia transmitida pelo verbo da língua inglesa *to belong*, “pertencer”, “fazer parte de”, “encaixar-se num grupo”).

A coletividade passa a ter um valor soberano – idéia que, como se sabe, pode conduzir à defesa de sistemas tão distintos quanto a democracia e o totalitarismo. Os meios de comunicação de massa colaboram para a difusão de idéias e imagens que compõem uma “opinião pública”, um “senso comum”, e essas noções (muitas vezes puramente estatísticas, outras vezes preconceituosas, ou ainda formuladas erroneamente) servem de referência para comportamento, opinião, moda.

Sentir algo diferente da maioria – contrariar determinada moda, não partilhar de uma opinião geral – tem um valor de afirmação do pessoal, em contraste com o coletivo. O resultado pode ser a aniquilação, como a do “herói na praça”, que se destaca mesmo estando “no centro do mercado”; ou pode ser a incompreensão. No século XX isso se intensifica, pois a tendência é a homogeneidade – no embate entre o “eu” pessoal e “os outros”, transparece a angústia de ver a própria identidade apresentar-se dissonante para com o discurso vigente. Transcreveremos a seguir um poema completo, apesar de longo, uma vez que ele parece exemplar quanto a essa idéia do coletivo, dos “outros” e suas opiniões, em oposição ao “eu”, que se caracteriza justamente pelo contraste estabelecido a partir da utilização de um elemento cultural comum a todos – o calendário, e a afirmação através da presença de pronomes ligados à primeira pessoa do singular:

⁴⁶ Cf. BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira e culturas brasileiras*. In: *Dialética da colonização* (1992).

Fases de abril

*Estou em abril. Nas minhas fases
de abril. E os críticos
dirão: "Em setembro..." Ora,
opiniões não importam nada. Eu sei
por Jove e Lancelote, por Maria Barkstsef
e João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett,
senhor de Vênus e Patagônia, Reino de Aracati
e domínios da Farsália;
sei pelos anjos moídos na Guerra do Vietnã
pelas janelas fechadas de Miraflores
sei que abril chegou (nesse ar, nesse cheiro, nesses
cabelos outrora na praça, a um suspiro da boca
fechada).*

*Explicarei ao menino suicida
ao galo firme no poleiro
aos faraós de Covent Garden
ao cachorro estirado na mesa 32 do Laboratório Minerva,
ao último Senador, ao primeiro Árcade e seu apelido latino
– a todos direi: Estou em abril,
perdidamente nos arrepios de abril.*

*O boi de março e sua baba
o girassol de maio e sua estrada,
o cacto – bem, este me segue de janeiro a dezembro.
Mas estou em abril, não confio nas coisas
de agosto, nem de janeiro, o incerto
pendente da sétima corda (a última) do sol.*

*Estou nas incertezas de abril, envolto no tênue.
Matemático do antialgarismo,
subtraio agosto e maio de uma janela,
dois sorrisos infantis,
a moça no trapézio, o tigre de bengala.*

*Se fosse em outubro eu nada faria
mas estou em abril, tempo haja
para se construir.
Construo pontes de prata no Mar de Espanha
refaço o largo das acácias em Tebas (de Leopoldina)
projeto um fauno chinês na pia da igreja de Santa Maria Maior
construo a desgovernada
metáfora que não me exponha.*

*Mas então, se estou em abril é mesmo para valer,
 não acham? É a estação em que desfalecem
 as petúnias, não as vergonhas
 da Rainha; os Rajás vão à caça
 nos cafundós de Goiás; o Senhor Bispo
 pede uma Ave-Maria e cimento Purus
 para o seu jazigo.*

*Estou em abril. Nas minhas fases
 de abril. Não sei o que faça,
 eu sozinho, na semente da árvore em que me enforco
 por bastante procuração de Rimbaud e Villon.
 Em abril tenho a coragem, que lhes faltou,
 de morrer para sempre.*

(p. 67)

A visão do sujeito lírico sobre a massificação transparece, no poema acima, como descompasso; noutras vezes, através de expressões co-relatas que formam um conjunto que converge para a idéia central, a sensação é de que existe uma pressão esmagadora sobre o “eu”:

Plano

*Todas as músicas iguais
 o sorriso pré-moldado
 amores núbios no algodão em rama
 um peixe seco no canil vermelho
 um partido único, muito chique,
 uma só casa para a humana inépcia,
 no centro do mercado um só herói na praça,
 um capacete, a mesma chaga,
 o derradeiro impacto.*

(p. 130)

A menção ao mercado, no antepenúltimo verso, não é à toa. Com a mentalidade capitalista em jogo, a padronização adquire outra importância: McLuhan apontava o valor da produção em massa de exemplares idênticos de

livros⁴⁷, coisa salutar para a difusão da cultura; no entanto, aquilo que hoje chamamos de “indústria cultural”⁴⁸ surge para investir em outros meios, mais “atraentes” – e a imagem pessoal é um dos bens que mais se oferece.

Outro paradoxo aparece, então: o sujeito se vê em meio a uma nova concepção do transitório, que oscila constantemente entre idolatrar e desvalorizar pessoas e produtos, indistintamente. A noção do transitório antes estava ligada a uma visão da existência herdada de culturas milenares: o símbolo do Japão é a flor da cerejeira, identificada por aquele povo como a materialização da beleza delicada, frágil e, portanto, passageira; a Grécia Antiga oferecera o rio de Heráclito como imagem da passagem ininterrupta do tempo, e da impossibilidade real da manutenção de qualquer coisa. O homem do século XX vive cada vez mais ciente dessa passagem – seja graças às regras de mercado, que lhe pedem atualização constante com as novidades tecnológicas (ou com a moda, ou com as tendências de comportamento), seja graças à sensação desagradável de que a todo momento é preciso fazer tantas escolhas, que não será possível nunca acompanhar “tudo”. Nem a idéia de ciclo e renovação, dos orientais, nem a mudança constante e natural dos gregos: a sensação do homem do século XX é de atropelo, artificialidade e defasagem.

Retomamos a seguir o poema *Tasca*, no qual emerge e se evidencia o conflito entre o sujeito e o tempo vivido: o valor da experiência é questionado,

⁴⁷ Mais uma vez é importante lembrar o visionário ensaio de Walter Benjamin, *A obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, desenvolvido na década de 1930.

⁴⁸ A expressão foi cunhada pelo pensador alemão Theodor Adorno no ensaio *Dialektik der Aufklärung*, publicado em 1947.

assim como a percepção do real precisa ser questionada e revista pelo homem do século XX.

Tasca

*Ora bolas, rapaz. De que tonel
beberemos agora? Já não quero ser rei.
Fui milionário três vezes por uma semana só.
O olhar de meu avô descobriu a cantina
valeu-me uma ânfora de barro
mas na garganta o vinho se encolheu.*

*Ora bolas, rapaz. Tudo se acaba um dia,
aqui ou no Arco-de-Val-de-Vez.
O Czar soube disso. A rosa é que não sabe ainda;
nasce cada manhã um verso que o poeta estragou.*

*Ora bolas, rapaz. Não me diga o que pensa
ou não pensou fazer.
Deixe-se afogar em alguma coisa,
e acabou-se.*

(p. 25)

A Arte precisou buscar novos caminhos expressivos; o eu-lírico confessa-se perdido diante do jovem, do “rapaz” que parece lhe cobrar respostas que ninguém pode deter em tempos paradoxais como esse – nem os mais jovens, nem os mais experientes.

2.2-Novos paradigmas para um mundo novo

As modificações se radicalizam no terreno da Ciência e da tecnologia, que deixaram boquiabertos os habitantes da Terra das décadas de 1950 a 1970 – a partir da qual a própria tecnologia encarregou-se de divulgar a si própria, através do avanço espantoso dos meios de comunicação em geral, e em especial da imensa popularidade da televisão.

Quanto mais avança em termos tecnológicos, mais o século XX se distancia do passado da Humanidade: cada geração passa a conhecer um pouco menos daquela imensa herança cultural que antes era considerada fundamental. Línguas mortas, várias línguas estrangeiras, o estudo de Literatura, conhecimentos de História, de Arte, são gradualmente abandonados, trocados pelas maravilhas da Informática, pelo aprendizado exclusivo do Inglês e pelo fascínio diante das descobertas da Biologia, da Física e da Química (o grande número de publicações ricamente ilustradas, com imensas tiragens, que se propõem a levar as últimas novidades da Ciência para os olhos e a compreensão dos leigos, são uma prova disso; em paralelo, pode-se observar as mudanças nos currículos escolares, no decorrer do século: as aulas de Francês e antologias de Literatura Brasileira e Portuguesa acabaram sendo substituídas por períodos semanais de Inglês básico e conhecimentos de Informática).

(...)
*Já não cultiva o latim, nem mesmo
tomates. Estuda – numa ampola de vidro –
a neurose das rosas.*

(p. 10)

As gerações mais jovens parecem cada vez mais desligadas do passado, vivendo como se fossem os primeiros a chegar ao mundo, e convictos de que estão presenciando novidades e assomos de criatividade a todo momento. Não há mais interesse em contemplar o exótico como o *diferente*, o *outro*: a globalização faz crer que tudo está muito próximo; tão próximo que caminha a passos largos para algum grau de semelhança muito parecido com a homogeneidade.

A proximidade do que era distante até há pouco, assim como o impacto deste tipo de associação, transparecem na referencialidade geográfica veloz e inusitada:

Muito antes da manhã

*Muito antes da manhã, o poeta,
animal astuto,
pula da placenta para ver o mundo.
As abelhas lhe oferecem
prazeres hindus no abdômen de uma
rosa. O poeta se maravilha.
Depois, no leito de cimento, um cavalo no cio
esmaga a distância, muito naturalmente,
com as patas. O poeta quase desmaia
de espanto.
E grita: – Onde os pró-anjos?
Mas como não existem pró-anjos, em seu auxílio
salta a cozinheira ostrogoda,
toda besuntada de óleo de baleia.
O poeta, coitado, foge para Pequim,
mas no caminho encontra o absinto
sob a forma ogival de uma polaca
vesga.
Ora bem. Toma o primeiro jato
para a Tasmânia – diziam-na tranqüila.
Ali desembarca, cheio de bugigangas,
num avião de plástico.*

*Animal astuto, o poeta.
Oculto no espaço
a ignorância de si mesmo.*

(p. 129)

As referências mais díspares (“prazeres hindus”, “cozinheira ostrogoda”, Pequim) e a parafernália contemporânea (“bugigangas / num avião de plástico”) aparecem amalgamadas à imaginação do poeta, às suas fantasias, e auxiliam nessa espécie de evasão que a tecnologia oferece, e que é denunciada pelos três últimos versos.

O homem moderno é convocado a louvar o presente e desprezar o passado (mesmo que os elementos do presente não lhe sejam confortáveis), a ponto de transformar o passado em uma nesga lírica. O clima de caos e confusão toma conta de todo o poema, com exceção de uns poucos versos, que colocamos em destaque, mostrando o contraste entre eles e o conjunto/ambiente em que estão inseridos:

O enterro

*A cidade esticada no agora-mesmo
(cinco milhões de ventres com fome)
a cidade pingando sangue
(a bomba no hospício, o fóssil na Academia,
os livros numa estrebaria),
e esse rapaz de piolho na barba.*

Tudo seria diferente no estrito amanhecer de Cambuquira
– o azul no ar obsoleto de Minas.

*Pedaços de fígado
desfazem-se em chuva
sobre a multidão em fuga.
A música da guitarra elétrica mata de amor
as donzelas de um país baldio.
A febre do gás néon ativa a seiva
na copa dos jacarandás alinhados como bois.
No pão, no cartaz, nas sotéias fechadas
suportamos o ódio, o golpe, o escuro
do sexo inventivo, as verdades em balanço,
os mitos em caruncho no chapéu do mágico.*

*A bile coletiva ensopa os cartazes,
mancha os cabelos elíseos das mulheres.
É duro viver no meio de bestas,
mas vivo. E procrio, e fundo
a cidade geminada
rancho-de-palha / suspiro de Sísifo.*

*É longo o trajeto do sangue no lixo.
Não vejo, caminho. Mas logo me assalta
a certeza. Desvio. O monótono desvio
do asfalto. Caminho. Talvez
não vá muito longe meu ofegante poder.*

Refaço os pés no chão, a fazenda de Minas,
 goiabas, pitangas,
mas uma coisa e outra se perdem
no zumbido do elevador que me suspende
ao 507, onde enterro o que fui.

(p. 18)

Pelo que se percebe, num poema longo e com vários momentos de descrições, apenas quatro versos são tomados pelo “ar mineiro”, que contrastam fortemente com a opressão do ambiente urbano.

O utilitarismo, que passa a definir os papéis, especialmente o do homem diante da tecnologia e do mundo do trabalho, compartimentando a sociedade, formando grandes grupos (“A bile coletiva ensopa os cartazes, / mancha os cabelos elíseos das mulheres. / É duro viver no meio de bestas”) ou excluindo elementos (“esse rapaz de piolho na barba”), aparece na obra sob diferentes perspectivas:

Fio de prumo

Não pode o operário comer
o fio de prumo. Mas pode
vomitá-lo o fio de prumo.

(p. 146)

As mudanças na forma de organizar o mundo do trabalho não são uma novidade do século XX. No entanto, o que acontece nessa época é um estágio bastante diferenciado da relação entre trabalhador e produto, graças à radical interferência da máquina, e da nova relação que o homem estabelece com ela.

Isso porque, se os operários das primeiras décadas da era industrial voltavam-se contra as máquinas e as quebravam, em protesto contra a perda de

empregos, com o passar do tempo a presença de todo tipo de artefato tecnológico se torna tão freqüente e inevitável no processo de produção que a relação se transforma. O homem contemporâneo não alimenta animosidade com relação à máquina – ele, em geral, a aprecia, e chega muitas vezes a admirá-la.

O ideal do conhecimento absoluto, que transparecia no recorrente mito fáustico e atinge um de seus pontos altos com as revelações da “máquina do mundo” de Camões, sofre profundas alterações, no século XX. Graças ao rápido avanço tecnológico, logo o antropocentrismo é substituído por uma espécie de *culto à máquina*: não se trata apenas de maravilhar-se diante do que a máquina é capaz de fazer, mas de acreditar que uma máquina é capaz de fazer melhor e mais rápido *qualquer coisa* que um ser humano possa fazer – ou imaginar fazer.

O sujeito lírico abre mais uma vez a discussão:

O sangue no plástico

*Ora bem, o plástico
tem o império da geometria,
tem sua própria ciência do raro.
Quer um tempo, outro,
no impassível do espaço.
Quieto, sem nervos, sem cheiro, domado.*

*Não adianta pedir-lhe
a seiva, o aroma;
despreza o pão,
não se enternece nunca,
repele aqueles lábios.*

*Não adianta injetar-lhe
o sangue do homem.*

(p. 117)

Partindo de uma imagem que combina um conteúdo “vivo” e um continente “artificial”, se estabelecem no poema as diferenças entre os dois: o tempo não é o

mesmo, o saber não é o mesmo; tentar tratá-los da mesma forma talvez seja um grande equívoco, pois o que serve a um não serve ao outro. Assim como haver sangue dentro de um artefato plástico não transfere características de “ser vivo” a esse artefato, por extensão outras características dos seres vivos – especialmente do homem – não poderiam ser transferidas para um artefato não-humano, apenas por ser colocado “dentro” dele. Esse pode ser o caso da relação entre as máquinas e a linguagem, questão que se tornou central a partir na nova forma de encarar o conhecimento, surgida no século XX.

O ser humano acostumara-se a dividir o conhecimento em três grandes áreas (essa divisão nasce com a Filosofia Grega, pouco muda no período medieval, e se estabelece da Idade Moderna ao século XIX): Naturais, Formais e Humanas. As ciências eram classificadas segundo a relação que seus métodos e objetos possuíam para com algo que se poderia chamar de a “Realidade”. Assim, Ciências Naturais têm por objeto a Natureza, e trabalham por experimentação; Ciências Formais mexem com um universo abstrato de regras lógicas, e trabalham por explicação; e por fim, Ciências Humanas têm por objeto a singularidade, e trabalham por juízo crítico. Exemplos são, respectivamente, a Biologia e a Física; a Matemática e a Lógica; a Ética e a Estética.⁴⁹ No entanto, o século XX modificaria essa estrutura milenar – e talvez o campo de estudos que viria a afetar a maneira de encarar toda a Ciência tenha sido a **Cibernética**.

⁴⁹ Esse pequeno resumo do que poderia se chamar “História da organização do pensamento científico” foi construído a partir das páginas dedicadas ao assunto em Fundamentos da teoria geral da comunicação: uma introdução a seus métodos e conceitos, acompanhada de exercícios (1975), de Siegfried Maser.

A palavra “cibernética” vem do grego *kubernetes*, e significa, aproximadamente, “controle”. A Cibernética recebeu esse nome porque seu objeto de estudos é tudo aquilo que envolve formas de controle – formas de emitir comandos e garantir que eles sejam compreendidos e obedecidos por determinado sistema. Assim, um estudioso do ramo da Cibernética utiliza conhecimentos advindos da Biologia, da Informática, da Comunicação, da Lingüística; isso porque “sistemas” podem ser seres humanos, animais ou máquinas, a interação pode dar-se entre quaisquer deles, e compreender como cada um processa informações e responde a estímulos é certamente de alta relevância para o estudo dos outros. Essa aproximação nas formas de estudar seres antes considerados de esferas bastante diferenciadas levou à aproximação entre as formas de perceber esses seres – todos acabam se transformando, de certa forma, em máquinas maravilhosas, capazes de processos complexos, dignos de estudo e pesquisa, e com a utilização de métodos não muito diferenciados. Essa nova forma de ver as coisas estabelece um novo *paradigma*.

Robert Shapiro, ao abordar o papel fundamental do *paradigma* na Ciência, afirma o seguinte:

(...) idéias particulares, com êxito nas suas previsões, podem ser mais tarde abandonadas em favor de outras mais eficientes. Esta sorte está reservada não só a teorias individuais, mas também às concepções explicativas muito mais alargadas que articulam todo um campo do saber. Tais concepções foram chamadas “paradigmas” pelo filósofo Thomas Kuhn (...).

As áreas científicas em estado pré-paradigma geralmente entusiasma muito o grande público, mas são frustrantes para os cientistas que nelas trabalham. Exemplos de áreas deste tipo são as questões relativas à base molecular da consciência ou da existência e natureza da vida noutros locais do universo.

A pouco e pouco, à medida que um campo amadurece, uma das escolas de pensamento aparece triunfante. A sua forma

particular de interpretar os dados revela-se mais eficiente e realiza melhores previsões do que as outras. A linha de pensamento vencedora fica estabelecida como paradigma reinante.(...)

Um novo paradigma esboça apenas os contornos gerais de uma área; os pormenores têm de ser pacientemente preenchidos. As conseqüências do paradigma devem ser exploradas em profundidade. Os resultados que não se adaptam à imagem estabelecida devem ser confirmados e, se possível, integrados dentro da estrutura. Devem ser ensaiadas eventuais extensões do paradigma a áreas adjacentes. Tal atividade, cujo objetivo é confirmar a imagem existente, é designada por Kuhn “ciência normal”. Muitos dos resultados obtidos desta forma têm pouco interesse para o grande público, mas este tipo de trabalho traz grande satisfação aos cientistas. (...) É colocada mais uma peça num quebra-cabeças gigantesco cujo conteúdo geral é claro.⁵⁰

A partir das colocações de Shapiro podemos compreender a importância dos conceitos que cercam o trabalho científico durante o século em quase todas as áreas do conhecimento para a formação do ambiente e da mentalidade própria dessa época: as noções de *estrutura*, *informação*, *massa*, *mercado*, *imagem* e seus co-relacionados passam a ser a base dessa maneira nova de perceber o mundo.

Obviamente, dentre os termos que citamos talvez apenas a *estrutura* advenha diretamente de um paradigma científico, o Estruturalismo⁵¹. O paradigma estruturalista transformou profundamente a maneira de ver o mundo, durante o século XX. Como todo paradigma científico, ele se constitui de alguns poucos axiomas capazes de explicar uma quantidade imensa de fenômenos. A Lingüística foi a primeira Ciência a ser capaz de discursivizar e tornar operante a noção de estrutura, e logo outras áreas a seguiram, provocando uma verdadeira revolução

⁵⁰ SHAPIRO, Robert. *Origens: a criação da vida na Terra – um guia para o cético* (1987), p. 52

⁵¹ No entanto, os outros termos tornam-se cada vez comuns graças às mudanças operadas pelos paradigmas. A lógica de mercado, por exemplo, é muitas vezes associada, dentro das próprias

do pensamento – caso da Antropologia, com Claude Lévi-Strauss e sua nova maneira de estudar as culturas, e da Psicanálise, com Jacques Lacan e o lugar do sujeito num inconsciente estruturado como linguagem. A influência do paradigma chegou a tal ponto que mesmo aqueles que o questionavam precisavam fazê-lo a partir de um de seus axiomas – o de que nenhum elemento possui existência fora da estrutura a que pertence. A impossibilidade de questionar uma teoria sem partir de seus próprios pressupostos apenas lhe dá força⁵².

Os estudiosos do século XX vêem-se diante de mais um de seus inúmeros paradoxos: as pesquisas e as profissões em geral tendem para a especialização, por um lado, ancoradas nas possibilidades abertas pela tecnologia (caso da Genética, por exemplo), enquanto, por outro lado, as ciências nascidas no século XX tendem a buscar subsídios em áreas de conhecimento bastante diferentes (caso da Cibernética)⁵³.

El arco y la lira⁵⁴, de Octavio Paz, é um livro que trata basicamente de poesia e de linguagem. Quando das novas edições e reimpressões da obra, surgem interessantíssimos pés-de-página, nos quais o autor manifesta sua necessidade de expressar como compreende a verdadeira revolução intelectual que presencia:

Ciências Econômicas, com a idéia da sobrevivência dos mais aptos – idéia provinda do paradigma evolucionista (trata-se de mais um encontro entre Ciências Humanas e Biológicas).

⁵² O paradigma estruturalista tem grande importância na composição da obra, por isso nos dedicaremos a maiores explicações sobre ele em momentos posteriores do trabalho.

⁵³ Trataremos disso com mais vagar adiante, mas já vale apontar aqui que um dos pontos mais interessantes do perfil intelectual de Guilhermino Cesar está justamente na erudição, e no papel que ela pode desempenhar numa época que vive esse tipo de paradoxo.

⁵⁴ PAZ, Octavio. El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e Historia (1986). A primeira edição da obra é de 1955.

1-Hoy, quince años después de escrito este párrafo, no diría exactamente lo mismo.(...) los descubrimientos de la lingüística (...) convierten más y más a esta ciencia en una disciplina central en el estudio del hombre. Como parte de esa ciencia general de los signos que propõe Lévi-Strauss, la lingüística colinda, en uno de sus extremos, con la cibernética y, en el otro, con la antropogía. Así, quizá será el punto de unión entre las ciencias exactas y las ciencias humanas.

(p. 31)

3-Hoy no afirmarí de modo tan tajante las diferencias entre comunicación animal y humana. Ciertamente, hay ruptura o hiato entre ellas pero ambas son parte de ese universo de la comunicación, presentido por todos los poetas bajo la forma de la analogía universal, que ha descubierto la cibernética.

(p. 33)

Enquanto a primeira nota dá a entender que o Autor considera a Cibernética uma ciência exata (em oposição à Antropologia, que seria uma ciência humana), a segunda coloca a Cibernética ao lado das intuições dos poetas, como o campo capaz de tornar, talvez, científicas, essas intuições. Numa época em que algo adquire legitimidade apenas depois de passar pelo crivo da Ciência, aquele ramo de estudos que propuser a concepção de mundo mais bem fundamentada (que se encaixe melhor no paradigma), e que apresente resultados práticos visíveis, tem grandes chances de cativar muita gente. O espírito é o de valorizar a Ciência e o pensamento do homem, em detrimento de quaisquer impedimentos que possam surgir. Nesta estrofe, em que são descritas as metas que o homem pretende alcançar transformando a natureza, as imagens utilizadas são calcadas pela inversão e por um certo surrealismo:

3

*Bicho, amanheceu difícil.
 Quer os planetas (quantos?)
 na palma da mão;
 quer a galinha pondo o ovo
 pelo bico; mas – ainda –
 não quer o rio livre
 entre florinhas correndo, senão amarrado ao poste,
 obediente animal de circo.
 Quer o mundo sob sua fronha, como
 se fosse possível dormir em cima
 do átomo.*

(p. 5)

Transparece no poema o tom contrariado do eu-lírico diante da atitude do homem que não aprecia um estado “natural” (estado pelo qual os termos utilizados no poema denunciam a ternura sentida pelo eu-lírico): “não quer o rio livre / entre florinhas correndo, senão amarrado ao poste”. A oposição entre um estado mais “natural” e outro, “artificial” ou “exageradamente científico” transparece em diversos momentos da obra, e muitas vezes o que acontece é uma aproximação do “científico” com a desmedida.

A relação entre Ciências Humanas e Exatas se torna objeto de reflexão, numa época em que a fé no *logos* parece ser de aceitação geral. O pensador francês George Steiner, em uma obra que ele mesmo apresenta como “esboço para uma filosofia da linguagem”, faz as seguintes considerações:

A mudança mais decisiva no teor da vida intelectual do Ocidente desde o século XVII é a sujeição de áreas de conhecimento cada vez maiores aos métodos e processos da matemática. Como já foi observado com freqüência, um ramo de pesquisa passa de pré-ciência para ciência quando admite ser organizado de maneira matemática. É o desenvolvimento de recursos algébricos e estatísticos em seu próprio interior que confere a uma ciência suas possibilidades dinâmicas. (...) e, à medida em que a matemática se instala no âmago de uma ciência, os conceitos dessa ciência, seus

hábitos de invenção e de compreensão tornam-se cada vez menos reduzíveis àqueles da linguagem comum.⁵⁵

Nesse trecho do ensaio de Steiner está desenvolvendo-se o argumento de que, além da linguagem alfabética, sempre considerada a forma de expressão, por excelência, do ser humano, existem outras: a musical, a pictórica, a matemática. Dá-se destaque para o fato de que essas linguagens são independentes da linguagem verbal, e seus significados não são traduzíveis para aquela – não há possibilidade de paráfrase adequada. O pensador afirma, então, que o século XX apresenta uma nova realidade científica (na qual a matemática dá as regras, nas ciências “sérias”, substituindo a retórica), e uma nova realidade lingüística – na qual a mesma pessoa geralmente é alfabetizada numa linguagem, e praticamente analfabeta em outra(s). Steiner afirma mesmo que se trata de falácia, utilizar jargão científico como metáfora na linguagem corrente; em nota de rodapé, no entanto, ele faz uma ressalva, bastante característica da flexibilidade de seu raciocínio:

(1) Já não tenho certeza de que seja assim. (...) É muito provável que as ciências venham a fornecer uma parte cada vez maior de nossas mitologias e referências imaginativas. As vulgarizações, as falsas analogias, e até os erros do poeta e do crítico, talvez sejam uma parte necessária da “tradução” da ciência para a alfabetização comum da percepção. E o simples fato de que princípios aleatórios das artes coincidam historicamente com a “indeterminação” talvez tenha genuíno significado. É a natureza desse significado que precisa ser percebida e demonstrada. [N. A., 1968]⁵⁶

⁵⁵ STEINER, George. *O repúdio à palavra*. In: Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra (1988), p. 33.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 34.

O novo quadro que se pinta demonstra que o século XX representa, *talvez*, a fase de transição entre dois momentos da História, marcados por formas radicalmente distintas de compreender o fenômeno da linguagem: tudo indica uma mudança de conceitos basilares como o de “alfabetização”. A poesia de Guilhermino Cesar, em Sistema do Imperfeito & Outros Poemas aproxima mitos de um “campo” do saber aos outros: Prometeu e Sísifo, figuras ligadas, respectivamente, à tragédia na busca pelo progresso, e ao trabalho inútil, surgem para compor o homem do século XX, ao lado dos mitos modernos – Hollywood e seu *glamour*, a ciência e sua assepsia absoluta.

7

*A dois por três se complica,
não é, filantropo?
Quer o Cáucaso no bolso, e não espera
que a águia de Prometeu caia morta de sono.
Bem visto, é também aquele rapaz,
o herói das pedrinhas
levadas pelo morro arriba
(tem o hábito, **hippy**,
de cultivar heterônimos).
Mas –
terá morrido?*

*Pergunto porque,
com o último arranque de Maiakovski,
todos os mitos bateram a bota.*

*Não! vive. Tem
a máquina e a máscara
a perna do saci – a que
lhe foi roubada, ao saci,
por um preto velho, em noites do Valongo. E tem
a mesma noite por esmola.*

*(...)
Com o poder se empanturra de pílulas,
computadores, atores unissex, visões oníricas,
(Hollywood debaixo das pernas), o azul de Astorga,
louras de Erexim, o cabaré senil de Larache...*

*Com o poder passa pelo filtro das nebulosas
sem que lhe vejam as fezes.
Já não cultiva o latim, nem mesmo
tomates. Estuda – numa ampola de vidro –
a neurose das rosas.*

(p. 9)

Ainda não se trata, evidentemente, da utilização de linguagens diferentes num mesmo texto, mas de um procedimento poético de encontro/oposição entre cultura tradicional e mentalidade cientificista moderna que se realiza na Literatura Brasileira, com tal intensidade, talvez apenas em Augusto dos Anjos.

O que se vê nos últimos versos é a instabilidade do papel das Ciências Humanas. A Lingüística se destaca dentre elas já na primeira metade do século XX, tanto pelo interesse que o estudo da linguagem exerce sobre os pesquisadores da Cibernética, quanto pela revolução do pensamento estruturalista – as idéias de conjunto, paradigma e sintagma, por exemplo, evidenciam o parentesco entre os processos da Lingüística moderna (pós-Saussure) e a matemática.

A lírica de Guilhermino não foge à nomeação de alguns daqueles que se dedicam aos novos caminhos da intelectualidade⁵⁷:

Súplica

*não-senso da palavra
dou-te a palavra e o senso dá-se
à palavra doce com o agro
que nos damos*

⁵⁷ Esse poema foi nosso objeto de estudo no ensaio *A poesia de Guilhermino Cesar e a presença do outro: questões surgidas na segunda metade do século XX*, publicado na Revista *Ao Pé da Letra*, da UFPE, em 2000.

*foi-se o equilíbrio
na cibernética impassível
estamos
acorrentados ao possível
oh moscas de Sartre*

*que arte
em Paris ou confins
da Escandinávia
nos faria iberos – quero dizer
nos faria fidalgos no império onde nascemos
de tanga?*

*traga, Chomsky,
a Praga – Roman Jakobson
no ápice da palavra.*

(p. 111)

A primeira estrofe chama a atenção para a palavra e suas possibilidades: estão aí representados o poeta – aquele que “dá” a palavra – e o leitor – aquele que a “recebe”. Esse jogo, em que está envolvido o significado que cada um dá à palavra, (“nos damos”, no verso 4), sugere que o signo poético se abre em muitas interpretações, e que cada um dos leitores (o que inclui o próprio poeta) pode dar ao signo – e, de certa forma, a si mesmo – um sentido próprio, pessoal. Esse jogo de significados a serem acrescentados ao sistema originalmente montado pelo poeta cria uma relação estrutural complexa, de certa forma adiante do próprio conceito de *diálogo*.

A Lingüística moderna dá fundamental importância a essa questão da palavra e seu significado: Saussure estabelece as bases da nova forma de encarar a linguagem, lançando a idéia de *estrutura*, segundo a qual cada signo lingüístico só faz sentido ao ser avaliado enquanto elemento de um sistema maior – a língua a que pertence. Dentro dessa noção (saussureana) de linguagem, torna-se absurdo falar em língua como nomenclatura, como se cada palavra desse

nome a um ser – pois as palavras de uma língua se definem apenas umas em relação às outras, e não em relação ao “mundo exterior”⁵⁸.

A língua é um sistema que reflete a realidade não exatamente como o faria um espelho, pois não a reflete, ou a copia, mas transfigura-a, representando-a sem a pretensão de realmente sê-la. Ela é capaz de desvelar, então, um aspecto da realidade que só é possível aos olhos daquele sujeito específico – aquele que mira e acredita ver-se⁵⁹. A presença do sujeito dentro da estrutura da língua estabelece, segundo o lingüista Émile Benveniste, o “aparelho formal de enunciação” – o conjunto de signos que garantem a irrepetibilidade dos enunciados construídos pelos falantes. Esses signos são “eu”, “tu” – as pessoas do diálogo – e os termos adverbiais relacionados ao “aqui” (lugar) e ao “agora” (tempo). A idéia de irrepetibilidade conduz necessariamente à existência do *novo*, na produção lingüística – de onde se deduz, pelo que dissemos, que a língua pode até ser um sistema convencional estruturado e utilizado pelo grupo social, mas o que garante sua vida e sua renovação é o espaço que o *sujeito* possui dentro dessa estrutura. Ou ainda, nos termos de Octavio Paz, “o homem põe em marcha a linguagem”.

Aparentados de forma muito próxima com a Teoria da Enunciação (como são chamados os estudos de Benveniste) são a já referida concepção de inconsciente estruturado como linguagem na Psicanálise lacaniana, e os ensaios de Jakobson a respeito dos afásicos – pessoas com afasia apresentam distúrbios

⁵⁸ A idéia de “sistema”, aparentada com “estrutura”, já é referida no título da obra que estamos estudando, e a própria organização do livro mostra a força destas noções na composição do livro. Este assunto será tratado com mais vagar no próximo capítulo.

relacionados aos dois eixos da linguagem detectados pela Lingüística estruturalista: o eixo sintagmático, da sintaxe (os afásicos têm problemas com metonímias), e o eixo paradigmático, da substituição de um vocábulo por outro (problemas com metáforas)⁶⁰. Assim, as figuras de linguagem são obstáculos para esses sujeitos – prova de que o sujeito precisa “saber ocupar” seu lugar na estrutura, utilizando-a de forma adequada. Por isso é tão grave imaginar a homogeneização do pensamento, ou sua rarefação, aspectos sugeridos no perfil das décadas de 1950 a 1970.

Em Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, há poemas que parecem verdadeiros exercícios da idéia de estrutura. É o caso dos dois textos com o mesmo título, com pequenas diferenças entre si, e posicionados em pontos bastante diferentes da obra:

Bucólica

*A vaca imemorial
na escuridão perfeita.
Onde ponho o avestruz
inútil comigo?*

*A vaca imemorial
dignamente ruma
o nutrido do estrume
a beleza da rima.*

*A vaca no abstrato
pasta o inexato;
é uma vaca, um touro,
ou o gato?*

(p. 113)

Bucólica

*A vaca – suas tetas –
na escuridão perfeita.
Onde fica o avestruz,
inimigo comigo?
Somos dois e um caixão;
quem viaja no estribo?*

*A vaca em suas tetas
dignamente ruma
o nutrido do estrume
a impureza da rima.*

*A vaca no anteparto
chifra o inexato.*

(p. 153)

⁵⁹ A comparação com o símbolo do espelho se justifica a partir de textos da própria Literatura Brasileira, como os contos homônimos (*O espelho*) de Machado de Assis e Guimarães Rosa.

⁶⁰ Cf DOSSE, François. *A História do Estruturalismo* (1993). Nessa obra estão expostas com mais detalhe algumas idéias bastante interessantes sobre o esvaziamento do signo, a preponderância

Uma análise desses textos seria certamente enriquecida pelo contraste oferecido pelos dois, entre si, e dentre as partes do livro – ou seja, se torna relevante levar em conta as relações das unidades em estudo, e as posições que ocupam no *sistema*. Sem falar nos diálogos que estabelecem com imagens presentes em outros autores e momentos da Literatura Brasileira (poder-se-ia citar o bucolismo dos árcades e a figura do boi em Guimarães Rosa e Drummond).

Nas mais modernas teorias lingüísticas, especialmente na Semântica, isso se desdobra na concepção de que não existe significado inequívoco – nada nos garante que sejamos capazes de definir com exatidão o significado de uma palavra, ou mesmo de apreender todos os significados latentes nela. Assim, ainda que consigamos uma definição razoável, ela provavelmente não será a mesma construída por qualquer outra pessoa para a mesma palavra. Esse dado tem uma relação direta com o fazer literário, visto que esse fazer produz textos em que a plurivocidade se coloca como a marca maior. Quando se trata de poesia, então, temos o tipo de texto literário em que a face “equivoca” da linguagem é explorada ao extremo: a riqueza do poema está justamente em sua possibilidade de se utilizar dos signos lingüísticos (e outros sinais utilizados pela língua) de forma livre, e a partir deles abrir as mais diferentes possibilidades de significação.

A partir da noção de que há algo em comum entre máquinas e seres vivos – a necessidade de linguagem –, a Cibernética se torna de fundamental importância para o desenvolvimento da Informática, visto que ela se aproveita de conhecimentos como os da Neurologia e da Lingüística para desenvolver

do significante sobre o significado, e outras questões que revolucionaram o Estruturalismo, na

computadores: é já ao final da primeira metade do século XX que principiam os estudos que pretendem tornar a linguagem humana compreensível para – e, principalmente, utilizável pelos – computadores. Esse fato coloca em relevo a necessidade de discutir como se deve encarar a linguagem, sob os mais diversos pontos de vista: o lingüístico, o literário, o cultural, o informativo, o poético, o utilitário.

Walter Benjamin, em texto precursor datado de 1916, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, coloca a linguagem como condição *sine qua non* para, em última instância, o próprio reconhecimento de uma existência:

Todas as manifestações da vida intelectual do homem podem ser concebidas como uma espécie de linguagem, e esta concepção, segundo um método verdadeiro, perspectiva em geral outras questões. Pode falar-se de uma linguagem da música, da plástica, da justiça que, de uma forma imediata, não é idêntica à linguagem em que as sentenças judiciais são redigidas (...). Neste contexto, linguagem significa o princípio para a comunicação de conteúdos intelectuais (...). Numa palavra: toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiem (justiça, poesia, etc.). Mas a existência da linguagem não se estende apenas por todos os domínios de manifestação espiritual do homem que, em qualquer sentido, contêm sempre língua, mas acaba por estender-se, pura e simplesmente, a tudo. Não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada, seja na inanimada que, de certa forma, não participe na linguagem, porque a todos é essencial a comunicação do seu conteúdo espiritual. (...) De fato, é uma evidência plena de conteúdo a afirmação de que nada podemos imaginar que não comunique a sua essência espiritual, manifestando-a através da expressão; o maior ou menor grau de consciência a que tal processo de comunicação está ligado aparentemente (ou realmente) em nada altera o fato de sermos incapazes de imaginar a total ausência da linguagem, no que quer que seja.⁶¹

década de 1960.

⁶¹ BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin* (1985), p. 177.

A maneira como o pensador propõe encarar o assunto mostra bastante bem sua percepção de que havia uma necessidade, inerente ao próprio papel desempenhado pela linguagem na relação com a realidade, de repensar as formas de manifestação, a extensão e a importância da linguagem. Percebe-se pelo trecho selecionado que a questão da comunicação é primordial para o desenvolvimento da argumentação. No entanto, sempre é bom lembrar que estamos cientes das fundamentais diferenças de contexto e enfoque que cercaram os trabalhos de Benjamin e McLuhan, ainda que os dois tenham se dedicado a teorizar o fenômeno da comunicação e da linguagem.

Para McLuhan, comunicação é “passagem de conteúdos”, e a linguagem é acima de tudo meio, veículo que carrega significados. É pensar assim que lhe permite avaliar a presença de “ruído” ou não na comunicação, dedicando importância aos níveis de entropia (tendência à dissipação) que uma mensagem pode enfrentar. Benjamin, num momento anterior, já encarava a linguagem como capaz de comunicar, sim, mas não apenas disso. Ele se concentra em linguagem como expressão, e isso o conduz no sentido de um pensamento filosófico que toma a palavra como força de criação, a partir da nomeação. E a poesia, assemelhando-se à linguagem adâmica, sabe da força da palavra, e utiliza-a para criar, a partir da potencialização do signo. A “profusão babélica” mencionada na obra de Benjamin lembra bastante a diversidade e a quantidade caóticas de informação que se obtém a partir dos avanços da era da comunicação e, apesar de nascer de um pensar filosófico radicalmente distinto daquele de McLuhan, se instala também no âmago das questões sobre a linguagem que George Steiner protesta estarem exigindo máxima atenção de todos, no século XX.

Voltando ao poema *Súplica*, ainda há um dado literário que contribui para o debate, e que surge na mesma segunda estrofe: a referência à peça *As moscas*, de Jean-Paul Sartre.

*foi-se o equilíbrio
na cibernética impassível
estamos
acorrentados ao possível
oh moscas de Sartre*

O verso em que essa referência aparece começa com uma interjeição; um dos trechos mais comoventes da já citada peça se dá quando Orestes (esse drama é uma espécie de releitura da trilogia *Oréstia*, de Sófocles), de volta à sua cidade-natal, pára diante do palácio onde vive o atual rei Egisto e fala com tristeza dos momentos que deveria ter vivido naquele lugar e não pôde. É tocante a “saudade do não-vivido” expressa por Orestes, o sentimento de perda por ter sido *afastado de seu lugar no mundo*. Essa noção de “lugar no mundo” se torna muito importante se pensarmos nas idéias de Marshall McLuhan, teórico que falava, nos anos 1960, da Comunicação como meio de formação e evolução do ser humano. Transformar o mundo numa “aldeia global” muda radicalmente a percepção que o homem tem de seu espaço, do território em que vive, da cultura em que está imerso.

Além disso, a metáfora pinçada do título da peça faz referência às moscas que, como se estivessem punindo os habitantes da cidade de Orestes, são tantas que impedem que saiam de casa. Eles permanecem trancados em suas casas, presas do terror, tementes à punição de Zeus e àquela espécie de justiça realizada através de uma praga de moscas. Orestes exorta-os à luta, convoca-os

a enfrentar o ar infestado da cidade. A idéia de ambiente agressivo retoma, de certa forma, a impressão presente no paradigmático *Viver no ácido*, e pode se referir tanto ao meio circundante quanto à verdadeira invasão de informação que toma conta do mundo pós década de 1950. Orestes logo percebe que seus compatriotas optaram por ceder às moscas, e não a combatê-las.

Na terceira estrofe, *Súplica* oferece algo mais “próximo”, através do uso da primeira pessoa do plural:

*que arte
em Paris ou confins
da Escandinávia
nos faria iberos – quero dizer
nos faria fidalgos no império onde nascemos
de tanga?*

O olhar se volta para o Brasil e o desejo de estar no “nosso lugar” passa a ter implicações mais específicas: afinal, o que caracteriza a cultura brasileira? O que é ser brasileiro? Temos realmente uma cultura própria, ou temos vivido, pelo menos até parte do século XX, de “transplantações” da cultura ibérica ou francesa? Essas perguntas, tão discutidas pela intelectualidade nacional, tornam-se ainda mais perturbadoras em tempos de facilidade nas comunicações à distância e de laços econômicos cada vez mais estreitos.

*traga, Chomsky,
a Praga – Roman Jakobson
no ápice da palavra.*

A última estrofe do poema é um retorno explícito à questão lingüística: Jakobson fala das Funções da Linguagem, enquanto fundador e um dos participantes mais ativos do Círculo Lingüístico de Praga. Essa teoria revolucionou a relação entre Lingüística e Literatura, ao propor que a poesia trabalha com um “desvio de linguagem”, com associações surpreendentes, com aquilo que escapa ao uso que poderíamos chamar de “comum” ou “utilitário” da língua. Ele sinaliza que a Literatura usa a *diferença*.

Essa questão do desvio é de importância capital: Roman Jakobson era um lingüista de convicções saussureanas, o que quer dizer que ele concebia cada língua como um sistema em que as unidades se definem umas em relação às outras, sem necessidade de se falar em referencialidade – *sem remeter diretamente* ao mundo, como já foi dito em um momento anterior deste trabalho⁶². Temos aí bem clara a idéia da língua como sistema, como estrutura, que é impensável fora de cada língua tomada em particular, pois o conjunto de contrastes e aproximações entre palavras só se define dentro de uma mesma língua. O “ápice da palavra”, para a visão saussureana de Jakobson, só poderia se dar **dentro da língua**.

É nesse ponto que as pesquisas da Cibernética encontram uma barreira dificilmente transponível, ao lidarem com a questão da inteligência artificial e da linguagem das máquinas. Experimentos com máquinas tradutoras demonstram sempre a dificuldade dos artefatos em desenvolver processos de interpretação e adaptação dos textos que devem ser traduzidos ou vertidos para outro idioma. A

concepção de *langue* oferecida por Saussure tornava bastante evidente o obstáculo.

Sob esse aspecto, é mesmo curioso o papel de Chomsky nesta história: o lingüista americano sempre dirigiu seu trabalho na busca dos Universais Lingüísticos, ou seja, na busca daquilo que poderia haver em comum entre todas as línguas do mundo (e entre todos os falantes de todas as línguas do mundo, também). Poder-se-ia dizer que a busca do americano Chomsky é uma busca de caráter *cibernético* por leis que rejam o universo da linguagem, que possam ser apreendidos através de estudos voltados para o ser humano e sua linguagem, querendo compreendê-los e aplicar os conhecimentos adquiridos nos avanços da Neurologia e da Informática. A descoberta dessas “leis” facilitaria muito a tradução via computadores.

A noção “globalizadora” da Teoria da Comunicação de McLuhan e a homogeneizadora da Cibernética (com sua busca por semelhanças entre homens e máquinas, conduzindo especialmente pesquisas no campo da linguagem) são assunto de muito interesse para o Guilhermino Cesar tradutor e escritor – tanto que o poeta *suplica* a Chomsky, o mais eminente lingüista da época, para trazer Jakobson de volta à cidade de um dos mais importantes Círculos Lingüísticos já realizados, Praga. É interessante notar que Chomsky não se filia à linha saussureana, como Jakobson; pelo contrário, seu interesse está voltado para outras questões que não a organização interna da língua: para o aprendizado desta, o desenvolvimento desta pelo ser humano, a parte do cérebro responsável

⁶² A língua é um espelho que reflete o mundo sem sê-lo, tal como a Literatura, segundo a mimesis aristotélica, transfigura a realidade e cria uma outra realidade, verossímil, sem a busca da

por ela, os universais que podem ser encontrados em todas as línguas – e que, se ensinados a um computador, poderiam muito bem permitir que ele se *comunicasse como um ser humano*.

A forte presença do Estruturalismo – paradigma científico que alcançara o auge nas décadas de 1960 e 1970 – transparece na própria maneira pela qual Sistema do Imperfeito & Outros Poemas é organizado. O livro conduz o leitor, desde o título, a um universo marcado pelo contraste entre duas idéias: a de *sistema* e a de *imperfeição*. Sigfried Maser, um estudioso da Teoria da Comunicação, distingue *sistema* e *estrutura* da seguinte maneira:

Usando-se o vocábulo ‘sistema’ (originário do grego, ‘*systema*’), entende-se que se alude a ‘coisas reunidas’, ‘uma reunião’, ‘um todo ordenado’, ‘uma ordenação de partes em um todo’. Esse todo se apresenta, como tal, ordenado, *articulado*; isto é, não resulta de mera *aglomeração*. (...) Uma disciplina científica também é um sistema ordenado de enunciados de validade geral. Um sistema de cunho matemático, usualmente identificado a um cálculo, é uma teoria formalizada, é uma forma vazia que se presta para a descrição de vários sistemas equivalentes.⁶³

O título do livro de Guilhermino, publicado em 1977, reflete a condição paradoxal do século XX, ao sugerir que um conjunto necessariamente ordenado a partir de uma regra geral pode ser imperfeito – se um sistema é montado a partir de leis como as da Matemática, “neutras”, não se coloca a questão de perfeição ou não perfeição, e sim de adequação (ou não) de um elemento à regra que rege o conjunto. Nesse ponto se pode explicitar o conceito de *estrutura* – o conjunto organizado a partir de uma regra específica. Nas palavras de Maser, *estrutura* é o

“verdade” (contrariando a noção platônica de imitação, que rebaixa o discurso literário).

conjunto de todos os sistemas isomórficos – ou seja, sistemas que seguem a mesma regra.

Sistema do Imperfeito & Outros Poemas parece uma estrutura ordenada internamente, pelo que se percebe desde o índice, no qual divisões internas e subdivisões aparecem alinhadas com rigor quase “científico”:

| | | | |
|----------------------------------|-----------|--------|-----|
| (...) | | | |
| V. <i>Ultraparticular</i> | 95 | | |
| O lingüista | 97 | | |
| Lírio e pranto | 98 | | |
| Lirismeu | 98 | | |
| Mãos sujas | | 99 | |
| Amorema | | 100 | |
| Oração | 101 | | |
| Minuano | | 102 | |
| O Biafra | 103 | | |
| | | Camilo | 104 |
| Diálogo | 105 | | |
| Viagem do som | | 106 | |
| Cincerro | 106 | | |
| Tópos | 107 | | |
| Sino | 109 | | |
| Prontuário ortográfico | 110 | | |
| Súplica | 111 | | |
| Doação | 112 | | |
| (...) | | | |

Assim, o título em negrito se refere a um dos nove Poemas em que se divide o livro; abaixo dele está o nome do primeiro poema que contém, *O lingüista*; a seguir, o nome do segundo poema, *Lírio e pranto*. Note-se que ambos os títulos estão à mesma distância da margem esquerda da página, o que determina uma hierarquia a partir do momento em que notamos que, a seguir, surgem os títulos dos poemas agrupados sob o título de *Lírio e pranto* (*Lirismeu*, *Mãos sujas*,

⁶³ MASER, Siegfried. Fundamentos da teoria geral da comunicação: uma introdução a seus métodos e conceitos, acompanhada de exercícios (1975), p.59.

Amorema, Oração, Minuano, O Biafra, Camilo e Diálogo), e que a distância com relação à margem se torna maior.

Seguindo a idéia de que se trata mesmo de uma estrutura a partir da qual aparecem diferentes sistemas, é possível perseguir as motivações de cada uma dessas subdivisões, ou seja, os oito Poemas que estão lado a lado com *Sistema do Imperfeito* – o título da obra destaca-o e, ao fazê-lo destaca, simultaneamente, a existência de unidades diferenciadas dentro da obra como um todo, e chama a atenção para o livro como conjunto de sistemas articulados⁶⁴. A partir dessa hipótese, surgem diversas possibilidades de exploração da obra: uma vez que estamos diante de uma estrutura, que sistemas ela comporta? Que leis regem esses sistemas? Como se posiciona o sujeito, e como utiliza o *aparelho formal de enunciação* – ou seja, como ele trabalha com noções de pessoa (indivíduo), tempo (época histórica e/ou momento vivido) e lugar (referência cultural e/ou geográfica)? Tomar a poesia como linguagem em que o signo é elemento fundante e pleno de significação latente, capaz de oferecer múltiplas possibilidades de interpretação, parece ser a orientação que emerge da leitura atenta da própria obra *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas*.

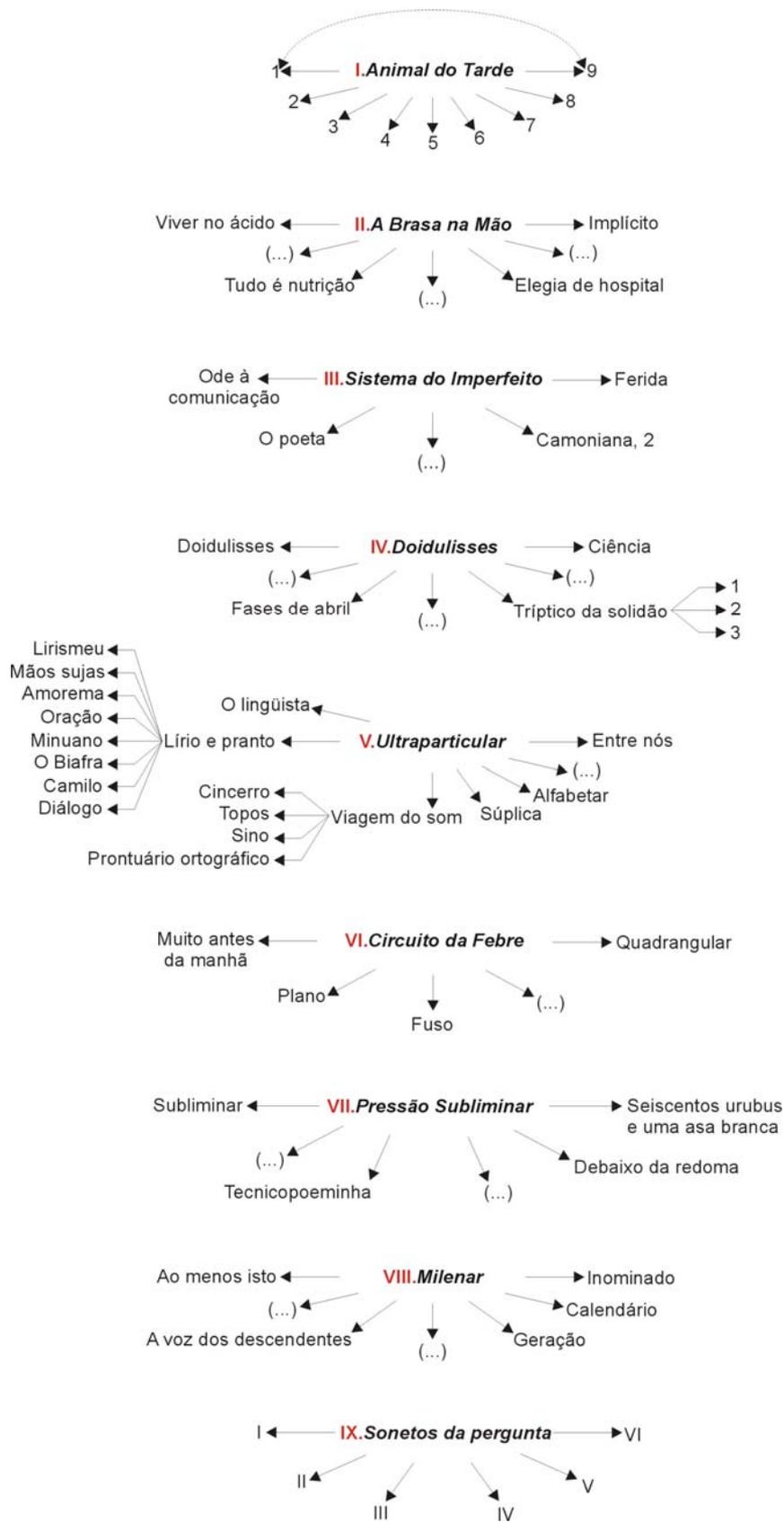
Walter Benjamin, Marshall McLuhan, George Steiner, Octavio Paz e Eric Hobsbawn são apenas alguns dos nomes de destaque dentre os muitos intelectuais do século XX que percebem que há uma nova relação que se estabelece entre Ciências Humanas, Exatas e Naturais, e que começam a tentar compreender em que termos essa relação se dá. A poesia de Guilhermino Cesar

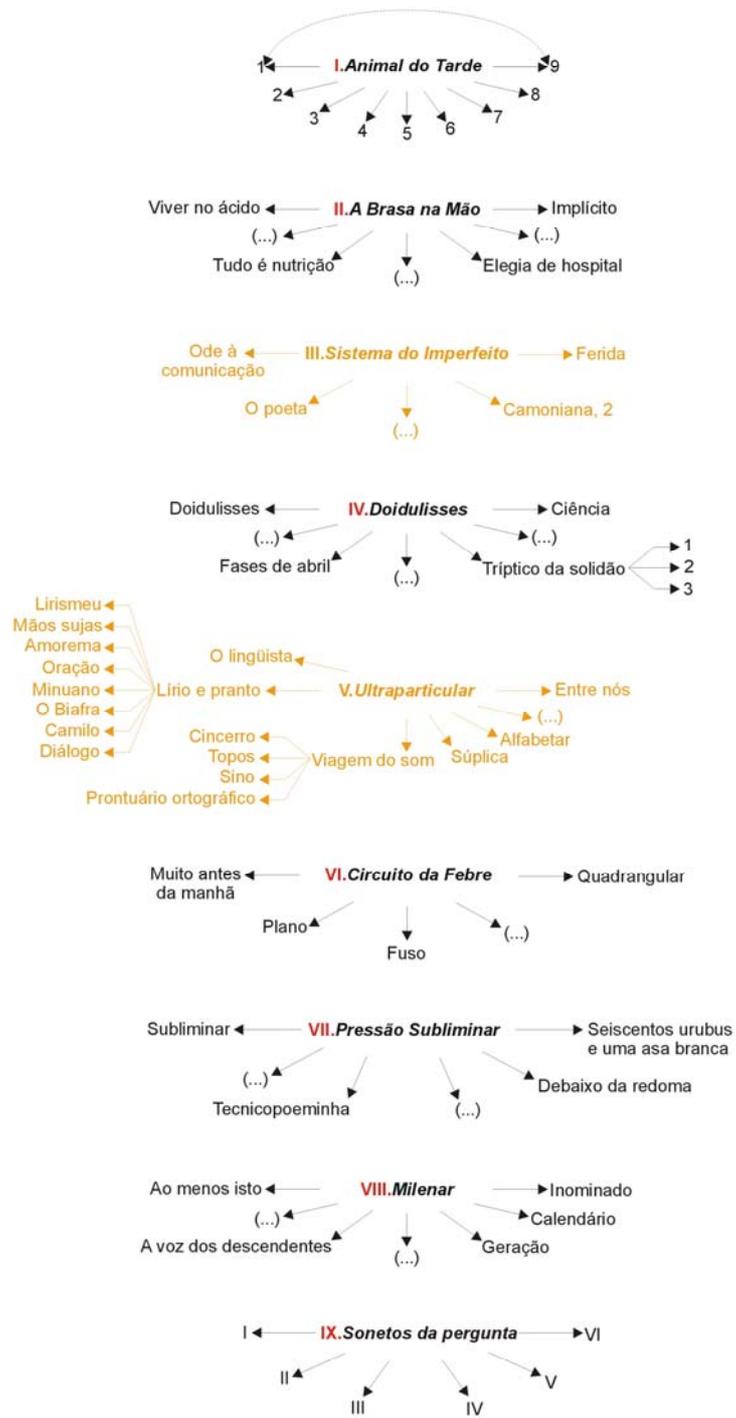
em Sistema do Imperfeito & Outros Poemas deixa transparecer uma forma bastante pessoal de aproximação para com a sua própria época, dentro do lirismo moderno brasileiro, proporcionando ao analista múltiplas possibilidades de aproximação para com as sugestões, imagens e formas legadas por obra tão singular.

Considerando essa multiplicidade, optamos por recorrer a um auxiliar gráfico: elaboramos algumas figuras que, pensamos, serão úteis como guias de leitura. A primeira figura ocupa a próxima página e exhibe, num diagrama bastante simples, a seqüência de Poemas do livro – e os títulos de alguns de seus poemas. O objetivo desse diagrama é sublinhar a leitura proposta pela dissertação, e por isso o critério utilizado para selecionar os poemas que aparecem nele é o interesse dedicado por nós a estes poemas, em especial, no desenvolvimento de nossas análises.

A segunda figura está logo a seguir a essa descrita acima. Trata-se do mesmo diagrama, com a diferença de que se dá destaque às sete partes da obra que serão analisadas no capítulo 3, a fim de facilitar ao leitor a identificação dos Poemas a que nos referimos. As demais figuras serão comentadas em momento oportuno.

⁶⁴ Os capítulos 3 e 4 apresentam análises detalhadas de cada um dos nove Poemas da obra.





3-UM SISTEMA E SUAS PARTES

Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. No entanto se deveria dizer assim: ele está muito feliz porque finalmente foi desiludido. O que eu era antes, não me era bom.

Clarice Lispector

"I don't understand anything", she said with decision, determined to preserve her incomprehension intact.
Aldous Huxley

Como procuramos enfatizar na figura da página imediatamente anterior, este capítulo se deterá em sete dos nove Poemas da obra. A seguir eles estão citados, em itálico, e ao seu lado estão designações que propomos para cada um. Essas designações pretendem contemplar o tema central de cada Poema:

- | | | |
|--------------------------------|---|-----------------------------------|
| I. <i>Animal do Tarde</i> | - | O Gênesis |
| II. <i>A Brasa na Mão</i> | - | Uma questão de tempo |
| IV. <i>Doidulisses</i> | - | A viagem do ser ao outro |
| VI. <i>Circuito da Febre</i> | - | Urgência |
| VII. <i>Pressão Subliminar</i> | - | As fissuras nas bases do sistema |
| VIII. <i>Milenar</i> | - | O tempo como continuidade |
| IX. <i>Sonetos da Pergunta</i> | - | As cortinas nunca devem se fechar |

Uma vez que nos dispomos a encarar os itens acima como Poemas, o que se pode esperar deles é um grau de coesão que justifique seus títulos e os

poemas que reúnem. Por outro lado, o que está em jogo é a poesia moderna e suas formas específicas de expressão no século XX, tempo, como se viu, de paradoxos e revoluções no que diz respeito à relação entre o homem e seu mundo. Por isso, não cabe ao leitor a busca por discursos transparentes, ou respostas às questões propostas pelo eu-lírico, e sim a percepção do entrelaçamento entre as temáticas que emergem dos poemas e suas criações formais. Mesmo a pressuposição de que deveria haver homogeneidade temática, estilística ou discursiva no interior de cada Poema só pode ser aceita com as devidas reservas. Mantivemos a numeração original dos Poemas, em romanos, adicionamos nossa designação como exercício coerente com nossa leitura, e teceremos nossas considerações a partir de seus títulos originais e de poemas selecionados de cada um dos nove Poemas.

I. *Animal do Tarde* – O Gênesis

A obra é aberta por um Poema que se subdivide em outros nove, sendo que cada um dos nove poemas ocupa em média uma página inteira, e um deles (o número 7) ocupa duas. *Animal do Tarde* promove um olhar caleidoscópico sobre o ser humano, a começar pela espécie de definição delineada na parte 1:

1

*Animal do tarde,
veio depois das estrelas mais novas
depois da baleia e do orvalho.
Animal, sabe
que o não saber é o seu álib/informe
o seu capote contra a chuva
o seu grito de alarma.
Não podia vir antes das vacas
antes dos hipopótamos e dos ofídios.
Precisava mostrar aos bichos
o seu vaidoso umbigo.
Não é planta, não é diorito,
nem ave; é
um animal do tarde.*

*Alojou-se, para ocultar os mamilos,
num fraque. Bicho encruado,
se me permitem,
depois de ter sido feito – o tronco, a cabeça,
a fome de mulher, o furor homicida, o ganho oblíquo –
depois de pronto,
é isto.*

(p. 3)

A maneira utilizada por Guilhermino Cesar para principiar a visada sobre o ser humano é uma nova interpretação do mito judaico-cristão: como no Gênesis bíblico, o homem aparece ao fim da série de “criações” que caracteriza os primórdios do mundo. No entanto, a razão para tal não é uma suposta

superioridade desse ser – num argumento que lembra a “mineralidade” de João Cabral, o eu-lírico ressalta: “não é planta, não é diorito, / nem ave; é / um animal do tarde”. A pontuação cria a ambigüidade entre opção rítmica e tom de desprezo, no verso “nem ave; é”, com a utilização do clássico *enjambement*.

Qual a diferença do homem para com os outros, então? Sua vaidade, sua necessidade de público. Por isso ele chega depois. Ou “do tarde” significaria que seu verdadeiro tempo, o adequado para aquilo que o homem realmente é, não estava pronto no início de tudo? Nesse caso, quando estaria?

Segundo a própria parte 1, o homem se reconstrói e se modifica. A última estrofe refere tanto traços que poderiam ter surgido ou não com ele (e a menção à “fome de mulher” faz notar que se trata de um ser humano do sexo masculino) quanto providências tomadas por conta própria (“Alojou-se, para ocultar os mamilos, / num fraque”).

Os últimos versos sugerem que, se o tempo do homem é o “tarde” por toda essa necessidade de preparação, o resultado é eticamente bastante duvidoso – passam a fazer parte da constituição desse ser traços como “furor homicida” e “ganho oblíquo”.

Ainda é de notar o pronome utilizado no último verso: “isto” é o máximo de aproximação possível do falante, em língua portuguesa⁶⁵. O uso do pronome leva a crer, então, que o eu-lírico se identifica com o ser que descreve.

⁶⁵ O lingüista estruturalista francês Émile Benveniste, em sua Teoria da Enunciação, sugere que as línguas possuem um aparelho formal de enunciação, no qual ocupam papel fundamental as pessoas pronominais – primeira pessoa, o “eu”; segunda pessoa, o “tu”; terceira pessoa, a “não-pessoa”, por ser necessariamente excluída do diálogo. De acordo com essa teoria, a Língua Portuguesa organizaria seus demonstrativos a partir de uma estrutura que usa como referencial o falante: aquilo que está perto de quem fala é “isto”; o que está perto da pessoa com quem se fala é “isso”; algo distante dos interlocutores é “aquilo”.

O segundo poema explicita o ponto central da argumentação – o poder como motivador e ânsia do homem.

2

*Quer o poder
 não para o sustento;
 para o brilho.
 Para o sustento, o mel
 roubado / engolido
 às ocultas.
 Não se importa
 de ser odiado; quer
 o poder para fruir o alto,
 para comprar um casal de patos-
 de-pequim
 ou – simplesmente – para poder a mais
 não poder.
 No poder se exalta, se dana, se acha;
 no poder aquece o primeiro assombro
 de si mesmo; e, se dorme, no sonho
 mais poder escava para poder
 reinar.*

*A última estrela, a que há de
 espiar, no fim, o seu régio cadáver,
 haverá tal estrela?*

(p. 4)

Nessa parte de *Animal do Tarde* dá-se mais um passo no sentido de definir a essência do humano: seu ato fundador, seu aparecimento, acontecera orientado por sua vaidade, já fora mencionado na parte 1 do Poema; no segundo poema se diz que sua existência é guiada pela sede de poder – não uma sede fisiologicamente necessária, é evidente, pois não se trata de “sustento”, mas de “brilho”.

Os objetivos dessa busca por poder não são claros, já que o homem quer o poder “– simplesmente – para poder a mais / não poder”. O corte no verso provoca

um efeito curioso, pois cria dois versos que, se tomados em separado, expressam idéias antagônicas, criando o tom de paroxismo que nos parece muito próprio da época em que o livro foi concebido: “para poder a mais / não poder”.

A vaidade aparece mais uma vez, através da imagem dos “casal de patos- / de-pequim”: aqui a interrupção do verso ressalta o uso da expressão “de-pequim” como adjetivo que deveria fornecer certo ar diferenciado aos tais patos, mas acaba reforçando apenas o esnobismo de quem quer possuí-los.

O uso do recurso de separar de forma surpreendente determinados elementos do verso, criando novas significações, é muito presente na obra. Nesse mesmo poema 2 ele ainda é utilizado mais uma vez, associado a repetições, ao final da primeira estrofe, para destacar a palavra-chave do poema (o grifo é meu):

*No **poder** se exalta, se dana, se acha;
no **poder** aquece o primeiro assombro
de si mesmo; e, se dorme, no sonho
mais **poder** escava para **poder**
reinar.*

O homem associado à destruição – tanto de si mesmo quanto de outros homens, ou mesmo de seu meio – é uma idéia recorrente na obra. A última estrofe dessa parte lança uma sombra apocalíptica sobre a figura humana. Portanto, assim como se pode encontrar traços do Gênesis no poema 1 de *Animal do Tarde*, se pode ver laivos do Apocalipse, nesse poema 2.

3

*Bicho, amanheceu difícil.
Quer os planetas (quantos?)
na palma da mão;
quer a galinha pondo o ovo*

*pelo bico; mas – ainda –
 não quer o rio livre
 entre florinhas correndo, senão amarrado ao poste,
 obediente animal de circo.
 Quer o mundo sob sua fronha, como
 se fosse possível dormir em cima
 do átomo.*

*Amanheceu no porre?
 Embriagou-se com o próprio orgulho?
 Acuado por si mesmo,
 com os abutres do horror (uma imagem possível)
 penetrou no exorcismo,
 mas esqueceu de levar o seu não-senso
 passado a limpo.
 Tudo-quanto, negaça, enguia, palmeira, quisto.*

(p. 5)

A primeira estrofe é centrada na relação homem-natureza: as imagens mostram o ser humano não apenas como alguém que explora as potencialidades do meio em que vive para proveito próprio, mas que deseja poder fazer o que bem entende com aquilo que o cerca – ainda que isso altere a “ordem natural das coisas”. São muito ilustrativas disso as imagens da galinha que põe ovos pelo bico (a inversão do processo natural, com fins pouco claros⁶⁶) e do rio amarrado ao poste como um “animal de circo” (o rio representa uma força natural sempre temida, e finalmente domada para fins de obtenção de energia e, por conseqüência, de urbanização⁶⁷).

⁶⁶Talvez higiênicos, se lembrarmos o sarcasmo do autor para com a importância que o homem contemporâneo dá à assepsia. A parte 7 de *Animal do Tarde* retoma esse tema, assim como alguns outros poemas do livro. Durante a década de 1970, e poder-se-ia dizer que até meados dos anos 1990, a imagem “oficial” do futuro era de uma humanidade e de um mundo absolutamente limpos.

⁶⁷Um dado curioso: quase todas as grandes represas, usinas hidrelétricas e lagos artificiais do mundo são construídos a partir da década de 1950, assim como os principais navios de passageiros da era moderna, capazes de transportar, já na década de 1960, até 2500 passageiros. As décadas de 1960 e 1970, então, são as que vivem com toda a intensidade a sensação de que o futuro “chegou”, graças à capacidade humana.

Já a segunda estrofe acrescenta o *orgulho* à lista que começara a ser redigida com *vaidade*, e *sede de poder*. O egocentrismo evidente é colocado diante do eterno conflito entre *logos* e inconsciente. Assim, se estabelece um embate entre as imagens dos “abutres do horror”, do “exorcismo”, do “não-senso”, e mesmo da embriaguez, que preenchem toda a segunda estrofe, com a imagem de ser empreendedor, controlador, dominador do espaço e dos elementos, sugerida na estrofe anterior.

4

*Ou antes:
uma flor venenosa? Um corisco?
A tempestade, sozinha,
nos jardins de Hitler?*

*Cauteloso, explora as fraquezas
da terra, por dentro e na superfície;
câncer, oculta-se
para melhor ficar no seu ruim
serviço.
É o algoz de si mesmo
no mais caseiro abismo.*

(p. 6)

O tema do ser destrutivo reaparece, dessa vez ocupando uma parte inteira do poema, e traduzido nas mais diferentes imagens: veneno, “corisco”, “tempestade”, “Hitler”, exploração, “câncer”, “algoz”, “abismo”. Essa parte 4 é a mais curta dentre as nove, e tal acúmulo de imagens leva-a a parecer um grande concentrado de índices que convergem, através da nomeação, para um ambiente revoltado e destroçado.

5

*Perdeu-se diante do muito espaço;
 já não sabe medir a distância
 da garganta ao umbigo.
 Mas tem o poder da fala. E fala,
 menos com os outros
 do que consigo.
 O que lhe coube de herança
 é triste:
 foi-lhe impresso na testa
 – a sua praga.
 Nunca esperou que alguém o quisesse
 embrulhado e sem nome. Era inocente
 na sua cara de bicho.
 Não sonhava as entranhas abertas,
 a sede,
 a ternura frustrada
 no Oceano Pacífico,
 a faca no peito do amigo;
 não sonhava nada disso.
 E agora, aqui o temos, vazio
 para sempre na paróquia de seus achados
 e perdidos.
 É o homem: fala e despreza a resposta;
 seu tempo se esvai no prazer
 de comer o trigo
 e ruminar a guerra.*

(p. 7)

Essa é a única dos nove poemas de I. *Animal do Tarde* em que não se tem divisão de estrofes, ou algum recurso visual que sinalize momento de mudança de tema, ou abordagem, no poema. Isso combina com o assunto tratado: a relação do homem com a linguagem.

Uma das características que sempre serviram para destacar o homem, com relação aos outros seres – especialmente quanto aos animais – é a singularidade de sua linguagem. O século XX é especialmente frutífero em pesquisas relacionadas com a Lingüística⁶⁸: Saussure define a Linguagem, estabelece seus

⁶⁸ O século XIX foi conduzido por um interesse marcadamente histórico, o que torna a Filologia uma das ciências mais prestigiadas da época. O século XX adota outras posturas, voltando-se

conceitos fundamentais, e abre caminho para as pesquisas de Bakhtin – que desenvolve a idéia de “funções” da linguagem –, Chomsky – que aproxima mais do que ninguém a Lingüística da Neurologia –, Benveniste – com o desenvolvimento de sua teoria sobre a centralidade da noção de pessoa na estrutura da linguagem humana –, além dos estudiosos da área da Pragmática.

Essa espécie de obsessão pela linguagem está expressa no poema através do jogo entre a *linguagem*, elemento geralmente associado à racionalidade humana, e a *imagem* puramente animal que se desenha a partir da associação do homem com a ruminação de prazeres puramente físicos – “comer o trigo” –, e de instintos violentos – “ruminar a guerra”. A questão da racionalidade transparece, aliás, em muitas passagens da obra: até que ponto pode-se afirmar que o homem vem se tornando mais “civilizado”, se se tomar por critério o que ele tem abandonado, em termos de tradição cultural e exercício da convivência com outros seres humanos, e o que ele tem adquirido, em termos de mecanização de gestos e de ambientes?

É importante notar que, nesse poema, o homem não é tratado como uma vítima do isolamento e da solidão do mundo moderno; pelo contrário, sua propensão a falar “menos com os outros / do que consigo” é que o conduz a esse estado de coisas. Um estado que ele não foi capaz de prever, devido a algo que o eu-lírico chama de “inocência” e associa, novamente, à animalidade:

mais para a busca de novos traços da linguagem, do que para o estudo e o cultivo das características das línguas mortas, ou a evolução das existentes, por exemplo. Talvez apenas a Psicanálise possa ombrear-se com a Lingüística em termos de importância para efetivar a revolução no pensamento da época.

*Nunca esperou que alguém o quisesse
embrulhado e sem nome. Era inocente
na sua cara de bicho.
Não sonhava as entranhas abertas,
a sede,
a ternura frustrada
no Oceano Pacífico,
a faca no peito do amigo;
não sonhava nada disso.*

Também é interessante mencionar que o homem, a partir dessa forma, pode-se dizer, “egoísta” de utilizar a linguagem, inverte os próprios fundamentos da linguagem, sob certo ponto de vista: se seguirmos Benveniste, podemos ser levados a pensar que acontece uma desvalorização da segunda pessoa pronominal, que perdeu muito do interesse aos olhos da primeira pessoa (uma vez que ele opta cada vez mais por um discurso circular, no sentido de que parte e chega no mesmo lugar). A atitude do homem moderno é, paradoxalmente, a de voltar-se para o “grande público” e fazer parte dele, mas com seus interesses pessoais em primeiro lugar. É preciso *concordar* com a coletividade, mas não *colaborar* com ela⁶⁹. As conseqüências da preponderância de um discurso vazio em plena era da Comunicação serão freqüentemente sinalizadas neste trabalho. Um trecho do poeta e ensaísta Octavio Paz vai ao encontro dessa linha de argumentação, expondo alguns dos paradoxos mais desconcertantes que se originam desse estado de coisas:

⁶⁹ Na verdade, muitos dos grandes desafios do século XX são em grande parte a necessidade de convencer o homem de que ele não pode apenas seguir seus desejos mais instintivos, deixando de lado qualquer responsabilidade pessoal ou preocupação social. Nessa posição estão ligados problemas sociais de larga escala, como o uso de drogas, os acidentes de trânsito e o consumismo. Na base de tudo isso pode estar a comunicação entre as pessoas, cada vez mais deficiente.

(...) o agressivo renascimento dos particularismos raciais, religiosos e lingüísticos, ao mesmo tempo que a dócil adoção de formas de pensamento e conduta erigidas em cânon universal pela propaganda comercial e política, a elevação do nível de vida e a degradação do nível de vida; a soberania do objeto e a desumanização daqueles que o produção ou o utilizam; o predomínio do coletivismo e a evaporação da noção de próximo (...), a educação sexual e não o conhecimento pelo erotismo; a perfeição do sistema de comunicação e a anulação dos interlocutores; (...) a vida pessoal, exaltada pela publicidade, dissolve-se em vida anônima; a novidade diária acaba por ser repetição e a agitação desemboca na imobilidade.⁷⁰

Maria do Carmo Campos cita o trecho acima em *Para a leitura de um itinerário: a multiplicidade de Octavio Paz*⁷¹, acompanhando-o da seguinte nota:

É interessante registrar o quanto este traçado de uma sintomatologia contemporânea coincide com os traços apresentados por Theodor W. Adorno em seu aforismático e definitivo Minima Moralia de 1951.⁷²

É bastante evidenciada a convergência de opinião de alguns dos grandes pensadores do século XX, em torno dos fenômenos que cercam a modernidade. Os sintomas mencionados por Octavio Paz formam um conjunto bastante expressivo, e a linguagem – tema central de O arco e a lira – ocupa seu espaço também em *Animal do Tarde*, Poema que encontra sua unidade nas diversas aproximações que propõe a respeito do homem.

⁷⁰ PAZ, Octavio. O arco e a lira (1982), p. 312

⁷¹ CAMPOS, Maria do Carmo. A matéria prismada (1999).

⁷² *Ibidem*, p. 89

6

*Nasceu sem uma explicação formal
que se ajeite à clareza do teorema.
Enigma? Só se for o enigma do rato
dentro do queijo.
Sabe que não pode ir além de uma gueixa,
o seu mais remoto mistério em germe;
poderia, talvez, decifrá-la,
mas para isto precisaria comprar bilhete
de ida-e-volta
(passando por São Francisco),
e de pois de um cochilo, aquém do Oceano Índico,
chegaria ao Zebu, ao ex-mandarim,
ao quimono
de Tóquio.
Simples? Façamos a prova
aqui mesmo
na praça maior de Uberaba.
É mais barato.*

(p. 8)

Os quatro primeiros versos do poema referem-se ao homem como um alvo possível do título do livro: a imagem do “sistema do imperfeito” ecoa na falta de adequação do homem a explicações formais e exatas.

A idéia de “rato / dentro do queijo” conduz novamente ao perfil devorador do homem, já trabalhado no poema 4. A diferença é que, nesse momento, é dada ênfase à relação entre o homem e o ambiente em que ele se encontra – a voracidade animal que o leva a *consumir* (e essa é cada vez mais uma palavra-chave em torno da qual giram as aproximações que o poema faz do comportamento do homem) aquilo que o cerca.

A imagem da gueixa está relacionada à submissão utilizada como meio de sedução. Se a gueixa é o “mais remoto mistério em germe”, e os traços que mais se salientam no perfil do homem são a sede de poder, a violência, a voracidade, o

egoísmo e a destruição, a face que ele mostra para o eu-lírico é uma espécie de adulteração de sua essência.

Pode parecer demasiado falar em essência, categoria restrita muitas vezes às discussões de caráter teológico ou filosófico⁷³, mas se pode encontrar apoio para uma argumentação nesse campo graças à abundante referencialidade geocultural do texto – ela coloca em pauta a identidade de um sujeito fragmentado entre tantos lugares. A referencialidade é um dos pontos altos, nesta obra de Guilhermino Cesar: são utilizados como índices nomes de lugares, de figuras históricas, de mitos, de elementos culturais. A presença desses elementos, em profusão, e colocados muito próximos uns dos outros, é recurso utilizado com frequência em Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, e produz uma sensação ao mesmo tempo de universalidade dos conceitos abordados – todos atingem, de certa forma, os lugares e figuras mais diversos –, e de contato imediato e *globalizado* dos índices mencionados. A “profusão babélica” estudada por Walter Benjamin se realiza na poesia, pois no vertiginoso jogo geográfico se pode vislumbrar o caos lingüístico.

7

*A dois por três se complica,
 não é, filantropo?
 Quer o Cáucaso no bolso, e não espera
 que a águia de Prometeu caia morta de sono.
 Bem visto, é também aquele rapaz,
 o herói das pedrinhas
 levadas pelo morro arriba*

⁷³ O século XX é marcado pela Filosofia perdendo cada vez mais seu papel central entre as Ciências Humanas. A Religião, por sua vez, adquire traços bastante distintos daqueles que apresentava anteriormente: se antes estava ligada a questões históricas e mesmo etno-geográficas, com a globalização ela passa a representar uma “opção de vida”, não necessariamente vinculada a qualquer tradição familiar ou cultural do crente. Isso explicaria, por exemplo, a grande quantidade de ocidentais convertidos a religiões orientais, no século XX.

*(tem o hábito, **hippy**,
de cultivar heterônimos).*

*Mas –
terá morrido?*

*Pergunto porque,
com o último arranque de Maiakovski,
todos os mitos bateram a bota.*

*Não! vive. Tem
a máquina e a máscara
a perna do saci – a que
lhe foi roubada, ao saci,
por um preto velho, em noites do Valongo. E tem
a mesma noite por esmola.*

*Tem o mosquito do Acre
e o guano do Chile, tem o provável
fosfato de Vênus para os miolos,
quando as aporias do último Platão se fritarem
na soja, para o repasto, tranqüilo, do meu caro
Major.*

*E então, Zebedeu, que é do teu?
Vamos a Paris ou a Bariloche?
Ao paraíso estomacal de Cambuquira
ou ao mármore funéreo de Mar de Espanha?
Depressa! vamos de jato a Marselha, atrás do rabo
da gata.*

*Com o poder se empanturra de pílulas,
computadores, atores unissex, visões oníricas,
(Hollywood debaixo das pernas), o azul de Astorga,
louras de Erexim, o cabaré senil de Larache...
Com o poder passa pelo filtro das nebulosas
sem que lhe vejam as fezes.
Já não cultiva o latim, nem mesmo
tomates. Estuda – numa ampola de vidro –
a neurose das rosas.*

(p. 9)

O recurso às “referências” é bastante utilizado na parte 7. Inicialmente, a imagem de Prometeu remete ao desejo de ultrapassar os limites do conhecimento, desafiando qualquer oposição. O homem é, inclusive, apresentado como um ser precipitado, que nem “espera / que a águia de Prometeu caia morta de sono”.

Acontece nessa imagem uma inversão bastante importante: o herói não é o herói que luta para dar o conhecimento (e, por extensão, o poder) à Humanidade, mas alguém que age petulantemente, e que tende, portanto, a cometer algum equívoco; a criatura que vigia o herói punido na mitologia não é um abutre, mas uma águia. Não se trata de um inimigo repelente, que deve ser combatido e que é facilmente reconhecível, devido à sua má figura. Essa imagem tem o poder de sugerir, por exemplo, que é preciso atenção às figuras elegantes e sagazes – pois muitas vezes não se está mais a combater uma tradicional figura de mau-agouro, e sim belos discursos.

Outro herói mencionado na primeira estrofe – na verdade, apenas é descrita a sua condenação, sem que ele seja nomeado, como acontecera com Prometeu – é Sísifo: “o herói das pedrinhas / levadas pelo morro arriba”. O herói é condenado a um trabalho inútil, pela eternidade, e o eu-lírico associa-o, algumas linhas adiante, ao cultivo de heterônimos. Se nos lembrarmos que o poeta da heteronímia é Fernando Pessoa, e que o fenômeno da heteronímia está intimamente ligado a um transbordamento da personalidade, cuja multiplicidade leva à existência de mais de um “eu” a partir do mesmo criador físico, podemos fazer a relação entre a necessidade de multiplicarem-se as personalidades do criador – a fim de que ele dê vazão a todas as facetas que a fragmentação do mundo em que vive lhe impõe – e a reação do homem do século XX à velocidade e ao estilhaçamento a que lhe obriga o seu tempo.⁷⁴ Sísifo é a metáfora do trabalho imposto e inútil – é preciso submeter-se, conformar-se e estilhaçar-se, e isso não conduz à sobrevivência sã no ambiente e na época em que se vive.

O mito, como se vê, é referência indispensável para a construção do discurso poético de Guilhermino Cesar. Tanto que ele promove uma discussão entre as formas da poesia moderna (a menção a Maiakóvski), que teriam sido a marca do fim dos mitos, e a afirmação convicta de que, na verdade, o herói ainda vive. Vive, e tem associados a si outros mitos: “a máquina e a máscara / a perna do saci”. Ou seja, estão colocados no mesmo rol elementos que, em princípio, não teriam conexão, mas que a concepção do eu do poema coloca como objetos míticos, talvez no sentido de *fundadores* de culturas – o “saci” está para o Folclore nacional como a “máscara” está para o Teatro grego, e a “máquina”, obviamente, para a civilização contemporânea.

Nas três últimas estrofes predominam as referências geográficas, até que na última estrofe elas começam a se misturar com elementos culturais expressos de uma maneira que chega a lembrar Admirável mundo novo, romance de Aldous Huxley, que foi publicado em 1931, e descreve as crueldades e limitações a que são submetidos os seres humanos que vivem em determinado tempo do futuro: todos já nascem com posições sociais pré-determinadas, e são treinados desde bebês para terem asco ou medo daquilo que não lhes tenha sido destinado. Experiências genéticas tentam garantir níveis de inteligência mais altos para os cidadãos que devem assumir postos de comando, enquanto que aos outros se procura limitar o nível de inteligência. As emoções são tolhidas ao máximo, quanto mais alto se está na escala social, e o lazer dessa camada da população envolve o consumo de drogas em lugares específicos, absolutamente assépticos. Existe uma aspiração a um modo de vida limpo, racional e perfeito, que implica em

⁷⁴ Cf CAMPOS, Álvaro de. *Ode marítima*. In: Fernando Pessoa: poemas escolhidos (1998)

compartimentação social, uma boa dose de frieza e crueldade e, principalmente, ausência total de questionamento e crítica.

No poema, transparece o homem moderno como um ser ligado a ilusões futuristas:

(...)
*Com o poder se empanturra de pílulas,
 computadores, atores unissex, visões oníricas,
 (Hollywood debaixo das pernas), o azul de Astorga,
 louras de Erexim, o cabaré senil de Larache...
 Com o poder passa pelo filtro das nebulosas
 sem que lhe vejam as fezes.
 Já não cultiva o latim, nem mesmo
 tomates. Estuda – numa ampola de vidro –
 a neurose das rosas.*

Huxley publica uma obra a partir do mencionado romance, intitulada Regresso ao admirável mundo novo, em 1958. O primeiro capítulo do livro já começa com uma avaliação de o que se tornara real e o que não se confirmara, com o transcorrer da História:

Em 1931, quando o Admirável Mundo Novo estava a ser escrito, encontrava-me convencido de que restava muito tempo. A sociedade completamente organizada, o sistema científico das castas, a abolição da vontade livre por meio de um condicionamento metódico, a servidão tornada aceitável mediante doses regulares de felicidade quimicamente transmitida, as ortodoxias propagandeadas em cursos nocturnos ministrados enquanto se está adormecido – estas coisas aproximavam-se tais eu as dizia, mas não chegariam no meu tempo, nem mesmo no tempo dos meus netos. Esqueci a data exacta dos acontecimentos registrados no Admirável Mundo Novo; ocorreram, porém, por volta do século VI ou VII d. F. (depois de Ford). Nós, que vivíamos no segundo quartel do século XX d. C., éramos os habitantes de um universo realmente horrível; mas o pesadelo daqueles anos de depressão era radicalmente diferente do pesadelo do futuro, descrito no Admirável Mundo Novo. O nosso era um pesadelo de

excessiva falta de ordem; o deles, no século VII d. F., de ordem em demasia.⁷⁵

O romance de Huxley apontara a assepsia, a pré-programação e o controle das personalidades através de entorpecentes e de treinamento oficial e padronizado como características marcantes de um mundo do futuro. E a poesia de Guilhermino Cesar presentifica, de certa forma, essa expectativa, demonstrando a sua proximidade.

Huxley continua seu argumento comparando seu romance a 1984, de George Orwell. O autor se pergunta qual das duas obras teria acertado em suas previsões. E responde: ao que tudo indicava, não seriam vitoriosas as ditaduras violentas, que desejavam suprimir qualquer característica pessoal diferenciada através do medo. O mundo seria dos governos que soubessem utilizar-se da sutileza, do método da recompensa, para controle do comportamento. Huxley afirma:

À luz do que apuramos recentemente acerca do comportamento do animal, em geral, e sobre o comportamento humano, em particular, torna-se claro que o controlo do comportamento indesejável por intermédio do castigo é menos eficaz, no fim de contas, do que o controlo por meio do de reforço do comportamento desejável mediante recompensas⁷⁶.

Um argumento de ordem científica, como se pode perceber – provavelmente ele se referia ao *behaviourismo* e às experiências de Pavlov.

⁷⁵ HUXLEY, Aldous. Regresso ao Admirável Mundo Novo (1958), p. 15

⁷⁶ *Ibidem*, p. 18.

8

*Serviria, o que serve, para o servente?
O uniforme de ferro se forja para o sargento?
A flor de Angustura se põe no ventre?
A xícara de pez se toma como sorvete?*

*Onde puseste a manhã, ó sábio de Catuípe
enrolado na folha de bananeira?
Como foi acontecer o Mar de Cuspe?
Onde se meteu o tigre maltês, um gato
estampado no pano da bandeira?*

*Pensa em Calígula, pensa em Anaximandro,
no guerreiro-poeta comendo tâmaras
e matando pulgas; pensa no elixir em que não se pensa
para o estômago azedo do infalível computador.
Um estouro.*

(p. 11)

O oitavo poema, rico em questionamentos e jogos de palavras, termina sem responder às perguntas. No entanto, a última estrofe lança uma comparação velada, mas imprescindível: a experiência humana e os processos da máquina (“o infalível computador”) são coisas de naturezas absolutamente distintas; por isso, talvez seja preciso avaliar em que termos a Ciência, ou mesmo o leigo, está pensando máquinas e seres humanos, antes de desejar transformar uns e outros, com base em determinadas coisas que julga saber sobre uns e outros.

9

*Fecha o caixão, o hiato, a porta. Volta
a fingir que vive.
Espraia-se nos largos celestes.
Come sete ovos de codorna e bebe vodca
ao lado de Villon, o bêbado mais triste,
mais triste que Françoise, modista
de uma senhora apelidada Flor Triste.
Assim como existe
o Cavaleiro da Triste Figura,
um feto existe, de espada à cinta,
que se exhibe, e não chora, no côncavo*

do chiste.

*Animal do tarde,
 não larga o poder nem para dormir;
 o poder na mão é o seu
 existir.
 O poder é o seu mais ébrio
 uísque.*

(p. 12)

O poema nove dá a entender que todo esse enunciado foi apenas um momento de reflexão, algo que não dura. Até porque o Animal do Tarde só quer saber de poder, e o poder tira o raciocínio como o “mais ébrio / uísque”.

“Não larga o poder nem para dormir” – o Animal do Tarde age como se precisasse do poder como uma criança precisa segurar algo para se sentir segura, na hora de dormir. Ou, de acordo com o que indica a menção feita no poema, para se manter ébrio em tempo integral, e não ver realmente o que acontece.

A impressão final que toma conta é a da tristeza – o próprio animal do tarde, com toda a sua sede de poder, todo o seu orgulho, toda a sua empáfia, e mesmo com as suas conquistas, não passa de uma criatura triste, um feto que já nasce armado para a luta que o mundo lhe impõe. Drummond, em dois poemas, apontou o medo como um dos elementos que caracteriza o homem moderno⁷⁷ – poderíamos aproximar esse medo da necessidade que o animal do tarde guilherminiano exhibe, de se mostrar maior do que realmente é, de dominar, de destruir o que se coloca em seu caminho, sem pensar nas conseqüências possíveis. O medo é uma das facetas que essa personalidade utiliza para proteger-se, ao que tudo indica; o outro lado da moeda é a tristeza.

⁷⁷ Congresso internacional do medo, em Sentimento do mundo (1940) e O medo, em A rosa do povo (1945).

Poema II. *A Brasa na Mão* – Uma questão de tempo

O segundo Poema de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, *A Brasa na Mão*, trabalha com termos, idéias e referências que apontam para a temporalidade: morte, passagem do tempo, períodos do dia, rotina e simultaneidade são alguns dos elementos que podem ser encontrados.

O poema de abertura surge como a senha para que se entre no universo deste exemplar de animal do tarde que se expressa no livro:

Viver no ácido

*Viver no ácido é o meu sistema.
Não que o tenha construído
eu.
Recebi de presente, não sei como.
É um modo de morrer se esfarelado.*

(p. 15)

O poema acima é construído sobre as idéias e sensações de um “eu”, como se pode perceber pelo pronome possessivo do primeiro verso, pela primeira pessoa do singular que conjuga dois dos três verbos da primeira estrofe (o outro está no infinitivo, o que lhe confere um caráter de intemporalidade – ou de dificuldade em estabelecer marcos temporais) e, principalmente, pelo destaque dado ao pronome pessoal reto, isolado no terceiro verso.

A impessoalidade toma conta do verso final, ressaltando as impressões de perda e fragmentação que a personalidade isolada da primeira estrofe construíra. O laço entre as duas estrofes está, então, na expressão de um “eu” específico

imerso em uma época em que os “eus” estão “se esfarelando”. O único verso que principia por letra minúscula é justamente aquele que possui uma só palavra, e a palavra que expressa a identidade de forma mais evidente e declarada: *eu*.

A morte é apresentada não como o “ponto final” da existência, mas como um processo degradante instalado no tempo. Walter Benjamin formula a idéia do “Anjo da História”, sensível ao fato de que o tempo não é um *continuum* vazio a ser preenchido pelo futuro – para que as mudanças aconteçam, acontece também a destruição:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece querer afastar-se de algo a que ele contempla. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão prontas para voar. O Anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de “nós” aparece uma série de eventos, “ele” vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante de seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e reconstruir o que foi destruído.⁷⁸

Confluem, então, o dizer do eu lírico e o do ensaísta: o primeiro, a partir da imagem do “esfarelar-se” no ácido, expressa o sentimento de quem está em meio ao caos que o Anjo da História observa, aterrado – um espetáculo de destruição constante, e mais veloz do que nunca, no século XX.

A vivência do homem urbano é um dos elementos mais fortes em Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, talvez porque a ambientação do homem na cidade moderna – especialmente no caso brasileiro, país em que as bases rurais tiveram força política acentuada até meados do século XX – não pareça um

processo tranqüilo, aos olhos do próprio homem que ali vive. Dentre as crônicas que Guilhermino Cesar publicou nos *Cadernos de Sábado do Jornal Correio do Povo*, nos anos 1960/70 e início dos 80, se pode encontrar um bom número de páginas dedicadas a apontar peculiaridades (geralmente problemáticas) que surgem da vivência em aglomerados urbanos⁷⁹.

A urbanização acelerada cria uma certa oposição entre passado e presente, na mente do eu-lírico, que se expressa através, por exemplo, do contraste. Esse é um dos processos que surge no poema *O enterro*⁸⁰:

O enterro

*A cidade esticada no agora-mesmo
(cinco milhões de ventres com fome)
a cidade pingando sangue
(a bomba no hospício, o fóssil na Academia,
os livros numa estrebaria),
e esse rapaz de piolho na barba.*

(p. 18)

Essa primeira estrofe apresenta uma espécie de montagem de ritmo cinematográfico, cheia de flashes de lugares e pessoas que preenchem o instante “agora-mesmo”. Da mesma forma que Guimarães Rosa constrói simultaneidades, e os prosadores modernos investem em técnicas de fluxo de consciência, o poema em questão é aberto por uma olhada ao redor que se desdobra em

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Teses sobre a filosofia da História*. In: Walter Benjamin (1985), p. 158. As *Teses* foram escritas entre 1940 e 1946 – tempos de II Guerra Mundial.

⁷⁹ Especialmente interessante, tanto pelo tema quanto pelo estilo, é “Estacionar, verbo intransitivo”, crônica publicada em 24 de junho de 1972, e que ironiza o aparecimento de uma novidade trazida pela acelerada urbanização de Porto Alegre – a falta de lugar para estacionar. O título da crônica remete ao romance de Mário de Andrade, mostrando mais uma vez a pluralidade de diálogos que emana de cada produção de Guilhermino Cesar.

⁸⁰ Optamos por uma abordagem em partes, para que se possa desenvolver uma argumentação mais próxima do poema.

referências muito diferentes entre si. A confusão de elementos que parecem fora de lugar, e que se sucedem nas descrições apocalípticas dos primeiros versos param subitamente no elemento humano mais próximo da voz que fala: um “rapaz de piolho na barba”, uma imagem do abandono e da pobreza do indivíduo. Aliás, mais uma vez se pode questionar a individualidade desse ser: ele é destacado da multidão na medida em que merece uma menção à parte, mas sua representatividade pode ser posta em dúvida, diante do caos estabelecido no mundo. O caos exterior interfere na expressão do eu-lírico, transformando seu poema numa colcha de retalhos – mais uma imagem da fragmentação. Há coisas demais acontecendo, simultaneamente – milhões passando fome, violência, hospícios, a Academia, a estrebaria; como avaliar aquela presença humana?

*Tudo seria diferente no estrito amanhecer de Cambuquira
– o azul no ar obsoleto de Minas.*

(p. 18)

O tom da voz que se manifesta na segunda estrofe é, de certa forma, nostálgico, e estabelece a comparação entre a descrição anterior (seu atual ambiente) e o passado mineiro: um azul tão tranquilo que merece a qualificação de “obsoleto”. Esse momento se parece com uma pausa, antes do retorno às descrições do presente caótico (presente expresso pelo tempo verbal, assim, como os dois versos “nostálgicos” utilizam o futuro do pretérito, que é o tempo da possibilidade não realizada).

*Pedaços de fígado
desfazem-se em chuva
sobre a multidão em fuga.
A música da guitarra elétrica mata de amor
as donzelas de um país baldio.*

*A febre do gás néon ativa a seiva
na copa dos jacarandás alinhados como bois.
No pão, no cartaz, nas sotéias fechadas
suportamos o ódio, o golpe, o escuro
do sexo inventivo, as verdades em balanço,
os mitos em caruncho no chapéu do mágico.*

(p. 18)

Essa estrofe está eivada de imagens de caos, que se confundem com imagens típicas do mundo contemporâneo: a multidão, os cartazes, o néon, o sexo visto como diversão, a natureza subjugada (“jacarandás alinhados como bois”). Theodor Adorno lembra um conceito extremamente relevante para se analisar os fenômenos do século XX:

Se, de acordo com uma das teorias do livro Massenpsychologie [Psicologia de massas] de Freud, o pânico é o estado no qual as poderosas identificações coletivas se desintegram e a energia pulsional liberada transforma-se em angústia repentina, então aquele que foi tomado pelo pânico consegue inervar o fundamento obscuro da identificação coletiva, a falsa consciência dos indivíduos que, sem nenhuma solidariedade transparente e em comunhão cega com as imagens do poder, pensam estar em harmonia com um todo cuja ubiqüidade os sufoca.⁸¹

O poema possui imagens de caos e pânico coletivo (“Pedaços de fígado / se desfazem em chuva / sobre a multidão em fuga”), trazendo à tona o mal-estar mesmo da massa. A Psicanálise foi vista, na primeira metade do século XX, quase como uma “inimiga” das ciências – em especial das exatas e daquelas que já se voltavam para a matemática e para a lógica, em busca de métodos que garantissem a previsibilidade dos resultados. Uma área do conhecimento que

⁸¹ ADORNO, Theodor. *Aldous Huxley e a utopia*. In: Prismas (1998), p. 93. O ensaio citado foi apresentado ao público pela primeira vez em um seminário, nos EUA, em 1942.

estuda o sujeito e seus misteriosos impulsos e comportamentos não combinava com o que se pensava como desenvolvimento do homem⁸². George Steiner alerta:

Mas não podemos nos iludir. As ciências enriquecerão a linguagem e a capacidade da percepção (como Thomas Mann demonstrou em Felix Krull, é da astrofísica e da microbiologia que talvez venhamos a colher nossos futuros mitos, os termos de nossas metáforas). As ciências reformularão nosso meio ambiente e o contexto de lazer ou subsistência no qual a cultura é viável. Contudo, embora tendo inesgotável fascinação e constante beleza, as ciências naturais e matemáticas só raramente são de interesse fundamental. Com isso quero dizer que acrescentaram pouco a nosso conhecimento ou controle das possibilidades humanas, que comprovadamente existe mais compreensão da questão do homem em Homero, Shakespeare ou Dostoiévski do que em toda a neurologia ou a estatística.⁸³

A poesia é uma das portas abertas de expressão do homem, inclusive no que se refere ao coletivo. É o caso da fresta para a situação nacional, em determinados trechos do poema que estamos analisando: “A música da guitarra elétrica mata de amor / as donzelas de um país baldio”. O regime ditatorial é sutilmente atacado também em “suportamos o ódio, o *golpe*, o escuro” [grifo nosso], com o termo de protesto colocado discretamente entre outros dois termos – sendo que o primeiro é continuação do verso anterior, e o terceiro só se completa no verso seguinte; lê-se “golpe”, então, de passagem, às escapadelas – e fica registrado que ele é algo cercado pelo ódio e pelo escuro.

Também é importante destacar mais uma vez a menção aos “mitos” – eles estão “em caruncho”, abandonados e envelhecidos, desgastados. Sob esse aspecto, podem ser alinhados com o “ar obsoleto de Minas”.

⁸² Estamos familiarizados demais com a Psicanálise, hoje, para nos sentirmos da mesma forma.

⁸³ STEINER, George. *Alfabetização humanista*. In: Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra (1988), p. 24. O ensaio citado foi publicado pela primeira vez em 1963.

*A bile coletiva ensopa os cartazes,
mancha os cabelos elíseos das mulheres.
É duro viver no meio de bestas,
mas vivo. E procrio, e fundo
a cidade geminada
rancho-de-palha / suspiro de Sísifo.*

*É longo o trajeto do sangue no lixo.
Não vejo, caminho. Mas logo me assalta
a certeza. Desvio. O monótono desvio
do asfalto. Caminho. Talvez
não vá muito longe meu ofegante poder.*

*Refaço os pés no chão, a fazenda de Minas,
goiabas, pitangas,
mas uma coisa e outra se perdem
no zumbido do elevador que me suspende
ao 507, onde enterro o que fui.*

(p. 18)

A referência à coletividade aparece novamente, como amargor e caos. O uso do adjetivo “elíseos”, aplicado aos cabelos das mulheres, parece muito uma ironia à linguagem da propaganda – sempre esforçando-se para convencer as pessoas de que, se usarem os produtos anunciados, se parecerão com deuses. O eu-lírico, no entanto, chama a todos de bestas, e diz animalizar seus atos, a fim de sobreviver.

É dessa associação entre pseudo-deuses e bestas que nasce a “cidade-geminada”: metade dela não passa de um rancho-de-palha, enquanto a outra metade é feita de heróis fracassados. Assim, a imagem do rancho-de-palha indica aquilo que o mundo interiorano e rural representa para o mundo da cidade: o atraso tecnológico, a falta de conforto, a proximidade com o mundo animal. Esses elementos são facilmente reconhecíveis também em zonas de qualquer grande cidade, o que em si já caracterizaria mais um paradoxo da vida moderna. Ainda é

preciso, por outro lado, observar que nessa mesma cidade habitam os Sísifos, condenados a trabalhar incessante e repetitivamente. A rotina inútil e sem perspectivas desse herói é semelhante ao ritmo e à maneira de encarar o trabalho de muitos daqueles que habitam a cidade grande, e que se sentem oprimidos pelo ritmo de vida imposto pela vivência urbana civilizada ocidental.

O eu-lírico recorre, na penúltima estrofe do poema, mais uma vez, à idéia de que o animal do tarde (e podemos afirmar, a essa altura, que o próprio eu-lírico se vê como um desses “animais”) se agarra ao poder, iludindo-se, em busca de segurança. Ele mesmo reconhece a inutilidade disto, ainda que se trate de andar no “monótono / desvio do asfalto”.

A última estrofe permite mais uma brecha para a nostalgia: a cidade é geminada, pois é dividida entre os seres que não se moldam à vida moderna, e aqueles que se permitem padronizar dentro dela. O eu-lírico, neste momento, parece também “geminado”: parte dele ainda vivencia Minas, o interior, a zona rural, e ainda pode “sentir” o ambiente em que já viveu; a outra parte, no entanto, a que precisa se conformar com a vida na sociedade moderna, desperta com o ruído do elevador que o leva ao apartamento – o pequeno espaço em que a alma urbana precisa reprimir, ou mesmo fazer desaparecer, “enterrar” o que já foi.

A lembrança transporta ao passado, os sentidos trazem ao presente. O passado só consegue aparecer em nêgas, quando presentificado pela lírica. A vivência atual não cede tempo para que se pare e pense no futuro, tão grande é a intensidade e a quantidade de acontecimentos a que tem acesso a consciência do eu-lírico. As forças de passado e presente levam a uma confusão de elementos e valores de cada um deles.

O embate com o tempo também aparece sob as tentativas de conter o instante, ou de retardar um desenlace inevitável. O tema da morte, evidentemente, está presente:

Elegia de hospital

*Os ossos sob o lençol,
digo,
as lâminas da morte
cortam as últimas amarras.
Mas o navio não larga
resiste o navio
o navio quer ficar no cais
o navio que não partiu na quinzena primeira
o navio que deixou paradas as hélices na última hipótese.*

*Já não há mais sangue
não existe o que antes
a carne movia.*

*Debaixo do gesso,
rainha (pálida) de outra aurora,
Maria resiste à carícia
da morte.*

(p. 30)

O poema parece desenvolver-se num espaço de tempo suspenso, no qual o presente é tenso, estendido pelo desejo do eu-lírico. Em oposição ao caos em que geralmente se encontra o homem, a morte é o momento de parada e respeito, de observação atenta, de esforço e dolorosa lentidão.

Mais uma vez acontece uma confusão entre o que seus sentidos percebem e o que lhe parece real: Maria não tem mais sangue, não há mais “o que antes / a carne movia”, ou seja, as paixões e a vida se foram; no entanto, o olhar dedicado parece ser capaz de testemunhar as “amarras” sendo cortadas, como num processo lento e contrastante com o eterno correr em que se transformou a “vida”.

A imagem do navio que abandona o porto – apontando para uma idéia de despedida antes de uma longa viagem (elemento de referências culturais claras, dentro da Arte ocidental, juntamente com a referência à “elegia”, no título do poema) – também é utilizada por outros artistas brasileiros, na mesma época, e em contextos bastante relacionáveis. É o caso de Chico Buarque na Ópera do Malandro⁸⁴, obra na qual se tem uma única canção sem qualquer vestígio de humor, deboche ou ironia: trata-se da cena de despedida do casal de protagonistas. Em meio ao tumulto de acontecimentos de uma intriga que está sempre beirando o *nonsense*, trata-se de um momento de parada e dor real. As duas primeiras estrofes são as seguintes:

Pedaço de mim

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade afastada de mim
 Leva o teu olhar
 Que a saudade é o pior tormento
 É pior do que o esquecimento
 É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade exilada de mim
 Leva os teus sinais
 Que a saudade dói como um barco
 Que aos poucos descreve um arco
 E evita atracar no cais
 (...)

(p. 171)

A Ópera é de 1976, ou seja, um ano antes da publicação de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas. Assim, da mesma forma que a confusão dos sentidos, da memória com o real e da adaptação à vida moderna com a irresistível

⁸⁴ BUARQUE, Chico. Ópera do Malandro (1978)

nostalgia do passado rural parecem interferir a todo momento na poesia desta obra de Guilhermino Cesar, a relação difícil com o tempo representa um elemento inegável na composição das obras de Arte daquele período. Algumas situações humanas – como a dor da despedida – são incompatíveis com a rotina e com a rapidez da vida moderna; tematizar esses assuntos cria a necessidade de uma lírica capaz de assumir formas diferenciadas. Chico Buarque e Guilhermino Cesar optam pelo contraste do ritmo e do tom das composições, com relação ao restante da obra: *Elegia de hospital* e *Pedaço de mim* destacam-se pela profunda tristeza de que estão impregnados, uma tristeza monótona e lenta, muito diferente da tristeza irônica e/ou belicosa expressa pelo homem do século XX em quase todos os momentos, segundo parece apontar o próprio Poema *Animal do Tarde*.

No caso de Guilhermino, a situação se evidencia mais quando, algumas páginas adiante, encontramos:

O defunto

*O pijama suado
esconde no armário
o trabalho da morte.
Deixou nome, deixou filhos,
deixou casaco de couro
e pote de brilhantina.
Deixou pátria, deixou cheques
(serão pagos, não se assustem),
deixou bermuda vermelha.
Deixou ainda:
sabão (escasso) na pia
máquina de barbear enferrujada
livro aberto
boca fechada.*

*E ainda: cuecas
sapatos de rua e de festa
um colete azul-ferrete
a caspa*

*o cheiro
os pés inertes.*

*Na conta corrente encerrada
(veja a briga da família)
um corpo lavado
que tarda.*

(p. 37)

A listagem apresentada no poema trabalha com os dois lados da vivência moderna: os elementos que viriam a caracterizar uma pessoa se tornam, de certa forma, apenas um rol que tende para o impessoal. O papel das mercadorias e dos acessórios relacionados à moda, que ajudam a enfatizar a falta de singularidade do homem descrito, é ressaltado pela forma de listagem. O vestuário, a referência à brilhantina e a oposição “livro aberto / boca fechada” deixam entrever um ser vaidoso de sua aparência e de sua cultura, mas oprimido e/ou superficial. Volta-se à imagem do “animal do tarde”, que se exhibe, cheio de empáfia, mas que não passa de um ser profundamente triste.

Voltando ao trecho que mencionamos da Ópera do Malandro e do poema *Elegia de Hospital*, também se pode mostrar outro ponto de contato: a metáfora do barco como imagem clássica da separação, da despedida, da perda. A estrofe a seguir abre mais um dos poemas apocalípticos da obra:

Fruto podre

*É o que digo: a luz se acabou
na minha mão. O barco não chega nunca
ao tempo-será.
Os ódios sobem do chão para o conforto dos arranha-céus.
Desligado dos meus olhos
o girassol flutua.*

(p. 33)

O eu-lírico se coloca num mundo em que existe a predominância da escuridão – ambiente que concorre para o apodrecimento, como já se tem a indicação desde o título. Vive-se num ambiente em que, à semelhança de um fruto podre, não se pode contar com a força regeneradora da luz. A figura do arranha-céu, comumente associada ao escurecimento das cidades, é o elemento paradoxal em meio ao mundo escuro, pois oferece, em troca da luz natural que tira, o “conforto”.

O homem, que se considerava centro e, portanto, uma espécie de “farol” do mundo, percebe que perdeu sua luz. A força que acreditava ter em mãos desapareceu, e o primeiro reflexo disso é a sensação de que o tempo não lhe obedece: “O barco não chega nunca / ao tempo-será”. A imagem do barco como despedida metamorfoseia-se na imagem do retorno que não acontece – ainda mais parecido com a o barco que simboliza a saudade, na canção de Chico. Na modernidade, a sensação de perda parece intensificada pela perspectiva de um retorno que era dado como certo, e que acaba não se concretizando – a convicção de onipotência do Animal do Tarde se vê frustrada.

A perda do controle que acreditava ter é mais uma vez expressa nos dois últimos versos da estrofe: “Desligado de meus olhos / o girassol flutua”. Ora, o girassol segue o Sol, o chamado Astro-Rei; afirmar que seguia o olhar do homem é outra forma de demonstrar o quanto o homem acreditava comandar todas as vontades e fazer de seu ambiente o que bem quisesse, como governante absoluto.

Assim, o título *A Brasa na Mão* pode ser visto como uma metáfora sinestésica da relação entre o tempo e o homem – a imprevisibilidade do momento em que a brasa se apagará, e sua ação corrosiva, enquanto viva. A relação do homem com o tempo, na modernidade, está ligada à sensação de esfacelamento provocada, como se pode notar em *Viver no ácido*, e de fragmentação, como em *O enterro*. A nostalgia – provocada pelo contraste entre as nevas de passado e o presente sufocante em que conseguem se infiltrar – e a velocidade dos acontecimentos do ambiente – que só é vencida pela subjetividade absoluta da dor – são outros elementos importantes suscitados pela metáfora.

Poema IV. *Doidulisses* – A viagem do ser ao outro

O primeiro poema do quarto Poema do livro tem o mesmo título do próprio Poema – caso único dentre os nove.

Doidulisses

*Saiu de casa farto de si mesmo
viu-se diminuir
empobrecer na calçada. Um velho de óculos
agitava campainhas; foi conferir,
era o sal daquele caminhar autômato.
No corredor, de novo as campainhas,
no banheiro, na máquina de escrever,
no elevador, até na garganta da moça
(copiava, aérea, um extrato de balanço).
Campainhas públicas, campainhas secretas
como as mulheres de Ogum e de Rilke, mulheres
debruadas de gelo nas intactas cidades do gozo.
Saiu de casa para tudo isto. E a ninguém pergunta
para que tudo isto.*

*De volta
ancora o pasmo no miar do gato
junto ao muro. Mergulha para achar o ácido
na campainha do submarino. O fundo mar o cospe,
e ele insiste em viver no teu guizo. Mas não pergunta
para que tudo isto.*

(p. 63)

A tônica do poema é a relação do eu lírico consigo mesmo e com aquilo que se poderia chamar “os outros”. A motivação para “sair de casa” é o descontentamento da voz que fala – esse “animal do tarde” não se basta a si mesmo.

No entanto, caso houvesse alguma expectativa de que a rua apresentasse sensações agradáveis, essa expectativa é frustrada pelo que realmente encontra:

o Ulisses do poema não encontra sereias de canto mavioso, mas o barulho de campainhas insistentes, que o seguem onde quer que vá.

O leitor é informado de que, mesmo profundamente descontente com seu itinerário, o eu-lírico não “pergunta / para que tudo isto”, não pergunta qual a razão de viver, insistentemente, “no teu guizo”. O pronome possessivo de segunda pessoa dá destaque à participação do leitor nessa viagem: ele também faz parte do ambiente agressivo / nocivo que cerca esse Ulisses que se declara endoidecido / enlouquecido pela persistência do som ameaçador do guizo de uma cascavel, por exemplo.

O tema da viagem, presente no título *Doidulisses*, também é retomado pelo seu oposto: toda viagem é uma sucessão de estados no espaço e/ou no tempo; trabalhar com ações simultâneas e aparentemente desconexas dificulta o reconhecimento de uma continuidade:

Enquanto

*Enquanto escrevo o poema
o homem trucidava o homem
o gato persegue o rato
as cidades se esfarinham
enquanto rastreio a imagem
na roupagem do remorso
Madonna Laura concebe
do vizir de Carangola
enquanto Lívia solfeja
o governo se depõe
recompõe e descompõe
enquanto fisgo a metáfora
Baudelaire, morto de câncer,
renega o tango argentino.
Enquanto busco a poesia
fora do sonho concreto
minhas estrelas do mudo
viram harpias do dólar
e vendem refrigerantes*

*enquanto procuro um nome
 Otália fica banguela
 de tanto beijar os santos
 na fiúza de casar
 com Delvaux (ou Serafim).
 E enquanto assopro a paixão
 no peito
 sempre sujeito,
 nossa vida se esboroa.*

*Fica o tacape do bugre
 e o saber dos mandarins.*

(p. 65)

O poema registra uma forma de falência do homem ao mostrar que a paixão, elemento crucial da subjetividade, está enfraquecida, e não é capaz de evitar o desmantelamento do ambiente à sua volta: “E enquanto assopro a paixão / no peito / sempre sujeito, / nossa vida se esboroa.// Fica o tacape do bugre / e o saber dos mandarins”. O que permanece tem traços tão distintos entre si, e ao mesmo tempo é tão ancestral, que sugere uma possibilidade de recomeço, uma vez que consegue resistir a transformações e movimentos demasiados.

O gesto descrito pela voz que fala é o da Criação: a vida que é soprada no peito do ser. Mas a vida do homem já não parece compatível com aquilo que a cerca, pois as únicas coisas que restam, dentre ruínas, são extremos: o primitivo “tacape do bugre” e o refinadíssimo e elitizado “saber dos mandarins”. As opções que restam ao homem, então, desenham uma situação em que ou se tem um grande discernimento, para perceber o que está acontecendo, ou se cai para a brutalidade.

Em paralelo ao contraste entre indivíduo e ambiente surge a questão do equilíbrio entre o coletivo e o individual. No poema anterior, o coletivo se “esboroa”, enfraquecendo a ação individual, uma vez que o ser se vê perdido

diante de um estado de coisas em constante fragmentação. No seguinte, acontece um rompimento declarado e consciente com a coletividade, seu ritmo de vida e suas opiniões:

Fases de abril

*Estou em abril. Nas minhas fases
de abril. E os críticos
dirão: “Em setembro...” Ora,
opiniões não importam nada. Eu sei
por Jove e Lancelote, por Maria Barkstsef
e João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett,
senhor de Vênus e Patagônia, Reino de Aracati
e domínios da Farsália;
sei pelos anjos moídos na Guerra do Vietnã
pelas janelas fechadas de Miraflores
sei que abril chegou (nesse ar, nesse cheiro, nesses
cabelos outrora na praça, a um suspiro da boca
fechada).*

*Explicarei ao menino suicida
ao galo firme no poleiro
aos faraós de Covent Garden
ao cachorro estirado na mesa 32 do Laboratório Minerva,
ao último Senador, ao primeiro Árcade e seu apelido latino
– a todos direi: Estou em abril,
perdidamente nos arrepios de abril.*

*O boi de março e sua baba
o girassol de maio e sua estrada,
o cacto – bem, este me segue de janeiro a dezembro.
Mas estou em abril, não confio nas coisas
de agosto, nem de janeiro, o incerto
pendente da sétima corda (a última) do sol.*

*Estou nas incertezas de abril, envolto no tênue.
Matemático do antialgarismo,
subtraio agosto e maio de uma janela,
dois sorrisos infantis,
a moça no trapézio, o tigre de bengala.*

*Se fosse em outubro eu nada faria
mas estou em abril, tempo haja
para se construir.
Construo pontes de prata no Mar de Espanha
refaço o largo das acácias em Tebas (de Leopoldina)
projeto um fauno chinês na pia da igreja de Santa Maria Maior*

*construo a desgovernada
metáfora que não me exponha.*

*Mas então, se estou em abril é mesmo para valer,
não acham? É a estação em que desfalecem
as petúnias, não as vergonhas
da Rainha; os Rajás vão à caça
nos cafundós de Goiás; o Senhor Bispo
pede uma Ave-Maria e cimento Purus
para o seu jazigo.*

*Estou em abril. Nas minhas fases
de abril. Não sei o que faça,
eu sozinho, na semente da árvore em que me enforco
por bastante procuração de Rimbaud e Villon.
Em abril tenho a coragem, que lhes faltou,
de morrer para sempre.*

(p. 67)

O poema expõe, de modo confessional, os sentimentos do eu-lírico quanto à passagem do tempo. A vivência do indivíduo aparece contrastada com as convenções do senso comum: “Estou em abril. Nas minhas fases / de abril. E os críticos / dirão: “Em setembro... Ora, / opiniões não importam nada.”

Os meses do ano, que serviriam como referência culturalmente aceita, recebem novas referências, associadas à experiência única do indivíduo, e independentes daquilo que a opinião geral concebe: “O boi de março e sua baba / o girassol de maio e sua estrada, / o cacto – bem, este me segue de janeiro a dezembro. / Mas estou em abril, não confio nas coisas / de agosto, nem de janeiro, o incerto / pendente da sétima corda (a última) do sol. // Estou nas incertezas de abril, envolto no tênue. / (...) // Se fosse em outubro eu nada faria / mas estou em abril, tempo haja / para se construir”.⁸⁵

⁸⁵ Parece bastante interessante notar que um poeta com papel decisivo nos rumos da poesia do século XX, T. S. Eliot, abre *The waste land* com o seguinte verso: “April is the cruellest month”. Foi graças à beleza de *Fases de abril* que nos dispomos a reproduzi-lo, completo, duas vezes, neste trabalho.

O resultado da opção de ser diferente é, muitas vezes, o isolamento. A solidão está presente em *Doidullisses*, nomeada num poema dividido em outros três pequenos textos, dos quais se pode seleccionar alguns fragmentos:

Tríptico da solidão

1.

*A solidão, velada,
por três lados diferentes
se deixa ver e pegar:
a face da pedra
a sombra da flor
e o nada
no ar.*

*A pedra esmaga
a flor embriaga
o ar nos deixa passar.
(...)*

(p. 73)

Essas duas primeiras estrofes relacionam a solidão a três figuras, procurando caracterizá-la: a “face da pedra” representa algo que esmaga (e, portanto, é um obstáculo que dificilmente é transposto); a “sombra da flor” está ligada possivelmente ao perfume inebriante da flor; e o “nada no ar”, por seu turno, indica a liberdade plena de avanço, uma vez que “nos deixa passar”.

Os elementos escolhidos – pedra, flor e ar – não são exatamente os quatro elementos da natureza (fogo, terra, ar e água), mas são elementos que também representam, como os anteriormente citados, tipos diferentes de realização natural: a vida (na flor), a solidez (na pedra) e a leveza (no ar). É a partir deles que é posta em aberto a discussão sobre o valor, positivo ou negativo, da solidão. Fazem parte dessa lista pedra e ar, opostos, de certa forma. Entre eles encontra-

se a flor embriagante – e a embriaguez é um estado caro ao animal do tarde, como já se viu, pois é ela que permite a evasão do homem.

3.

*Não me convém prosseguir
com os pés de outro vivente.
Com os meus caminho difícil
– é muito mais provocante.
O gosto de vida é pouco
para dele se abrir mão.
(...)*

(p. 75)

Mais uma vez está em questão adotar ou não as opções dos outros, e novamente o eu-lírico declara sua escolha, que é por um caminho próprio. E acrescenta: não porque segui-lo (ou criá-lo) seja mais fácil, mas porque é mais “provocante”. O que interessa ao eu-lírico não é a acomodação de seguir o caminho já traçado, mas viver um caminho particular.

O caminhar solitário, em oposição ao andar em grupo, remete à relação entre dois movimentos extremos presentes no século XX: o solitário é o que percorre as veredas, os caminhos acidentados – Riobaldo, com seu conflito pessoal que se projeta para o universal, e sua linguagem plural que se abre em muitas outras linguagens; já o outro, aquele que prefere a tranquilidade do andar em grupo, é o que está mais próximo de ceder à tentação de cair na grande corrente homogeneizadora da opinião pública.

Falação

*Falo de uma vaga
para outra vaga,
desta janelinha
para aquele vau,
(...)
falo de um jardim
para o teu deserto,
da fonte selada
para o mar aberto,
falo como os touros
que não dizem chus
nem bus
(...)*

(p. 76)

É possível que uma resposta exista para tanta “falação”, e que não apareça por absoluta falta de interesse do eu-lírico no que ela pudesse dizer, uma vez que o animal do tarde fala “menos com os outros / do que consigo”⁸⁶.

Ou, se observarmos como os versos se dividem, perceberemos que está insinuado que a capacidade de comunicação do homem se encontra um tanto “atrofiada”: ele fala com os outros menos do que conseguiria em outras condições⁸⁷. Talvez ele se refira a condições em que um homem não fale “como os touros / que não dizem chus / nem bus”.

A crítica social não está ausente desse Poema que reflete sobre as relações entre indivíduos. Ela não aparece de forma panfletária, mas plena de questões lançadas para desconforto do leitor.

⁸⁶ Versos retirados da parte 5 de *Animal do tarde*.

⁸⁷ A ambigüidade do verso citado enriquece o poema. Podemos propor duas leituras possíveis: “falo mais comigo mesmo do que para os outros”, ou “falo menos do que consigo (do que poderia)”.

De-comer

*Fora do banquete
onde comem fartos
é duro comer:
chia nos dentes
a carne abstraída.*

*É duro comer
a pedra de sal;
o vento, no olfato,
tem forma de bife.*

*Triste de-comer
fora do banquete.*

*Os fartos se dão
as mãos, e comem
(as selvas da fome,
no bolso, perdidas).*

*E comem. Comem
de noite e de dia
na infância do mito
nas teias da bomba.*

*Comem, presentes,
comem ausentes,
comem pelos que não comem,
do lado de dentro
dos fartos que comem.*

(p. 81)

As imagens lembram João Cabral de Melo Neto em momentos “minerais”⁸⁸, nas repetições de palavras e, principalmente, nas representações da riqueza desproporcionada, como em *Duas fases do jantar dos comendadores*⁸⁹, que apresenta versos como os seguintes:

⁸⁸ A idéia de que João Cabral de Melo Neto fez uma poesia “mineral” está presente em diversos escritos de Maria do Carmo Campos, de forma enfática em *Drummond e Cabral na poesia brasileira do século XX*, ensaio de A matéria prismada (1999).

Assentados fundo, ou fundassentados,
 à prova de qualquer abalo e falência,
 se centram no problema circunscrito
 que o prato de cada um lhe apresenta.
 Fundassentados se fecham: revestindo,
 contra tudo em torno, bem carangueija,
 a carapaça que usam, dentro do prato
 e de outros círculos e áreas defesas;
 (...)

(p. 46)

O que se percebe em ambos os poemas é a imagem de um paradoxo existente entre as grandes fortunas e a miséria que as cerca. Essa imagem pode ser interpretada, numa primeira leitura, como o desnudar da questão das grandes fortunas que convivem, cada vez mais, com grandes números de miseráveis. No entanto, o “banquete”, o “comer”, a fartura, em Guilhermino, e o “à prova de qualquer abalo ou falência”, “o prato”, a “carapaça”, em João Cabral, abrem-se para outros paradoxos do século XX: a existência de pessoas que controlam os meios de comunicação, e as que se submetem à ideologia transmitida por aqueles; a oposição entre os que possuem algo em demasia (capital, influência, poder, acesso à cultura, ou mesmo alimento) e aquelas que estão excluídas de tudo isso. E, tanto em João Cabral quanto em Guilhermino, a idéia de exclusão aparece com força: os “comendadores” precisam de carapaças, “bem carangueijas”, que os isolem do mundo; os freqüentadores do “banquete” “dão-se as mãos”, como se fechassem um círculo. Trata-se, em ambos os casos, de mostrar a força de uma coletividade disposta a lutar por seus interesses.

⁸⁹ In: MELO NETO, João Cabral de. Poesias Completas: 1940-1965 (1986), p. 46

O último poema deste Poema reescreve o conflito do singular com o coletivo, do “eu” com o “outro”, através da imagem do ser que se volta para dentro de si mesmo:

Ciência

*Procurei lá fora,
estava aqui mesmo.
Moeda para o outro lado,
reluz. O orgulho da obra acabada.
O veneno.*

*Levei decênios a imaginá-lo
a combinar asperezas e gritos.
Afina, achei a substância.
Achei-a! aqui está, neste grão
funesto.
É só engolir e esperar:
tudo não passa de uma vaga de cio
a bater na rocha: o escravo
que se dilacera.*

*A ciência dos antípodas
um dia virá explicar o enigma.
Quanto a mim, só sei
que amanheceu;
sumiu-se o porto onde eu devia
desembarcar além.*

(p. 93)

É freqüente na poesia de Guilhermino Cesar o resgate das formas pouco utilizadas de alguns vocábulos. É o caso de “ciência”, que aqui se relaciona mais diretamente com a noção de “saber algo” do que com o conjunto dos conhecimentos do qual deriva o adjetivo “científico” em seu significado mais corrente. Em Latim já existiam pelo menos três termos relacionados ao saber, segundo apuramos num dicionário⁹⁰:

⁹⁰ KOEHLER, S. J. Pequeno dicionário escolar latino-português (1960), p. 289

- 1) **SCIENS éntis** 1 sabendo; apesar de saber, que faz algo de propósito **si sciens fallo** si eu adrede engano; perito, entendido em algo
- 2) **SCIENS éntis m** conhecedor, entendido (em matéria de arte, ciências jurídicas, história etc).

SCIENTIA ae f ciência, saber, conhecimento, habilidade, arte; teoria.

As definições demonstram que existe uma sutileza na própria origem dos termos: *scientia* é saber, é teoria, mas também é habilidade, é arte – é *saber como fazer* algo; a primeira definição de *sciens* implica em fazer algo de caso pensado, tendo perfeita “ciência” do que se faz⁹¹, enquanto a segunda definição está mais próxima da idéia de cientista como sábio. O uso de um termo que possui gradações no que diz respeito ao sujeito faz do poema uma porta aberta à referência ao auto-conhecimento, à reflexão sobre um ser que resolve voltar-se apenas para si mesmo, no lugar de procurar em primeiro lugar o conhecimento sobre o coletivo – o que está “lá fora”: “sumiu-se o porto onde eu devia / desembarcar além”.

Os últimos versos do poema sugerem ainda uma mudança de perspectiva, nesse ser que se volta para dentro de si mesmo: quando volta a olhar para o mundo, ele percebe que “sumiu-se o porto”, ou seja, seus objetivos anteriores – ou suas referências – desapareceram. Como o título deste Poema é *Doidulisses*, se torna relativamente fácil perceber mais este paradoxo do homem do século XX: o conhecimento que alcança faz com que julgue libertar-se, mas também lhe tira toda espécie de referência que poderia servir de orientação.

⁹¹ A popularização do vocabulário psicanalítico fez com que o termo “ciência”, em construções como essa, fosse substituído por “consciência”.

A imagem do herói mítico se fortalece, completando a trajetória iniciada no primeiro poema deste Poema, e resumida na série de provações descritas nesse último poema: o viajante utiliza toda a sua astúcia para chegar ao seu objetivo, e no mito alcança-o. No entanto, esse tempo é do *logos*, e o poema joga com o paradoxo criado pelo homem que, ao julgar-se sábio, amplia a tal ponto os caminhos, que acaba desorientado e sem conseguir enxergar nada além do horizonte.

Nesse percurso representam papel primordial as relações que o homem vier a estabelecer com seus contemporâneos – sua maneira de, sendo um sujeito que precisa de sua singularidade, lidar com a maneira como se colocam os outros sujeitos que o cercam. Vive-se uma época de opiniões coletivas, de grandes grupos, de massas, e sustentar a existência como “ser geminado” torna-se um dos desafios mais importantes do homem do século XX.

Poema VI. *Circuito da febre – Urgência*

O sexto Poema do livro tem apenas nove poemas, como *Animal do tarde*. A maior parte deles é bastante breve, não ultrapassando meia página. A exceção é o texto de abertura, *Muito antes da manhã*⁹². Depois dele, sucede-se a concisão:

Fuso

*No escuro a face
na lápide o vigário
no paço a tarântula
na garganta o anzol
no amarelo o Eterno
e depois do enterro
a música em segredo.*

(p. 131)

A nominalização é utilizada como recurso para acentuar o caráter estático da seqüência, em contraste com o título do poema, que conduz aos movimentos sugeridos pelo fuso – o de fiar e o dos fusos-horários. O conjunto, com seu tom seco e seu laconismo, são relacionados a um objeto envolvido na produção de tecidos, e a um método criado para marcar a passagem do tempo. Em comum, o conjunto é resultado da atitude humana, os dois fusos representam invenções que auxiliaram a humanidade a dominar melhor seu ambiente – através da confecção e da segmentação do tempo.

Tanto os textos com menor número de versos quanto os outros trabalham com a sensação de opressão/limite, seja mostrando-a como provocadora de uma

⁹² Apresentado na página 54 do capítulo 2.

forma de evasão cultural, seja conjecturando sobre o futuro monótono a que ela conduz. Nessa segunda possibilidade pode ser incluído o poema *Plano*:

Plano

*Todas as músicas iguais
o sorriso pré-moldado
amores núbios no algodão em rama
um peixe seco no canil vermelho
um partido único, muito chique,
uma só casa para a humana inépcia,
no centro do mercado um só herói na praça,
um capacete, a mesma chaga,
o derradeiro impacto.*

(p. 130)

Como para contrariar a atitude descrita no poema, sua modulação parece mudar várias vezes, passando da constatação simples (“Todas as músicas iguais”) para outra que já emprega um adjetivo que carrega muitas implicações (“o sorriso pré-moldado”), avançando para a ironia (“um partido único, muito chique”) que logo se torna ataque direto (“uma só casa para a humana inépcia”) e termina numa batida seca, sem grandes desvarios apocalípticos (“o derradeiro impacto”).

Os poemas curtos, ou de ritmo alucinante (caso do texto de abertura) transmitem a impressão febril indicada pelo título do Poema *Circuito da Febre*. Associada a essa “febre” está a idéia de inutilidade ou aniquilamento, que impera na maior parte dos poemas. Dessa forma cria-se uma relação entre velocidade e impessoalidade, por um lado, e brutalidade e ignorância, por outro.

Poema VII. *Pressão subliminar* – As fissuras nas bases do sistema

O Poema VII inspira ao leitor uma certa ausência de unidade temática, uma vez que retoma diversas imagens surgidas em outras partes do livro. O que há de específico nesses elementos é que todos eles podem ser indicados como pontos de pressão e fissura na base do sistema histórico-social em que surgem.

É neste ponto que se insinua o papel da Literatura como *mythos*, em oposição ao *logos*.

Subliminar

*A falta de senso é o prumo do mudo
somos bilhões de insensatos concretos:
com cara de gente e rabo de gato.
O senso / medida da própria loucura.*

*A poesia, ave pernalta, no brejo
voa. Avoa. E descobre, com o bico,
que a falta de senso é o senso que serve.*

*Para que saber de trezentas mulheres
mortas debaixo desse edifício
se o câncer no seio direito já fez o serviço?
Para que saber, ó incerteza do meu patrício
Antônio dos Santos, baiano de ofício,
que a frase em cadência não tira a gente do hospício?
Para que sairmos do quarto
para que ouvidos abertos,
se o melhor ouvido
é o cano da arma? Desata o vivido
aqui e no exílio.*

*A falta de senso é o senso do mundo
em qualquer falta de sentido:
homem sem versos
o umbigo do nada
o poema
podrido.*

A primeira estrofe do poema retoma a antiga discussão sobre a loucura. Autores como Shakespeare, Machado de Assis, Erasmo de Rotterdam e Foucault contribuíram, em diferentes épocas, para levantar dúvidas sobre as características, e mesmo sobre a existência do fenômeno da loucura. O argumento irônico de Machado, apresentado alegoricamente em *O alienista*, de que se trata basicamente de um padrão social de “normalidade” estabelecido pelo comportamento da “maioria”, é o que vem à mente quando pensamos no valor da opinião pública no século XX⁹³.

A segunda estrofe apresenta a poesia como uma “ave pernalta” – e que voa; logo, sua visão deve ser bastante ampla. Note-se que é “com o bico” que a ave descobre a importância da falta de senso. O som que sai da boca, quando provém da poesia, ainda é positivo.

Mais do que isso, talvez ele seja a única maneira de sobreviver, num mundo cheio de estatísticas escabrosas (e de sabor quase fetichista, pois são inúteis), como aquele sugerido pelo terceiro parágrafo. Apesar da referência à mensagem versificada (“Para que saber [...] / que a frase em cadência não tira a gente do hospício?”), os destinos possíveis para quem vive nesse mundo só podem ser o claustro ou o suicídio – o “aqui” e o “exílio” que encerram a estrofe. Mais uma vez os sentimentos de solidão e isolamento imperam, como em outros momentos da obra.

⁹³ Machado de Assis antecipou muitas das questões que viriam a ser pontos centrais para debates da chamada Idade Contemporânea, uma vez que suas obras pontuam questões que só se tornariam razoavelmente claras a partir de meados do século XX.

O poema é encerrado por um conjunto de versos que vão diminuindo, até que reste apenas uma palavra – o neologismo necessário para definir o estado da poesia que se tem feito, e que não tem colaborado para o que poderia ser o escape desse mundo devastado: “homem sem versos / o umbigo do nada / o poema / podrido”.

O tempo e o espaço desagradam tanto que o segundo poema é dedicado à busca da expressão exata para a necessidade. O próprio título já é um jogo de palavras entre a necessidade e a exatidão:

Precisão

*Preciso de um livro de versos
absurdo, virginal, ambíguo / umbigo,
mulher, flor de cacto
romanticamente posta aos pés de Madame
Bovary. Longe de seu marido
Homais.*

*Preciso de um amor tão velho como o lenitivo
que nos sonetos se levava – toante – ao mendigo.*

*Preciso de um cachorro com bons dentes e um menino
sem dentes nenhuns (um anjo, pelo visto)
(...)*

*Preciso de uma fonte onde se bebam rimas
(...)*

*Preciso de um sono impessoal, sem sonhos,
sem boca para o suspiro,
sem isto.*

Trata-se basicamente de uma listagem de desejos/necessidades, expressa lúdica e confessionalmente. Cada item, no entanto, suscita algum tipo de estranheza que leva a refletir sobre a razão de sua presença.

A referência aos personagens de Flaubert, na primeira estrofe, por exemplo, coloca as informações sobre a obra de forma diferente da usual, uma vez que aponta o farmacêutico Homais como o marido de Madame Bovary. Emma mantém casos extraconjugais durante a história, e despreza profundamente o marido, por seu caráter fraco e sua incompetência absoluta para tudo o que as outras pessoas imaginam que ele deveria saber fazer. O papel do farmacêutico é curioso: motivado pela própria sede de prestígio, ele tenta ajudar o marido de Emma de todas as formas, apesar dos consecutivos fracassos do médico. O que fica claro aos olhos do leitor é que, num ambiente em que para ser respeitado é preciso ser como o farmacêutico Homais – ativo e ambicioso –, estar ao lado do médico Bovary – impressionável e submisso às opiniões dos outros – é estar de fora da esfera de prestígio e poder que o jogo social pode oferecer àqueles que sabem acompanhar suas regras. E Emma não aceitava estar excluída do brilho. Pode-se dizer que, pelo menos “espiritualmente”, o marido para Emma é Homais.

O final do poema mais uma vez se caracteriza pela diminuição gradativa dos versos, com a associação bastante direta ao exílio shakespeariano (mas, à diferença daquele solicitado pelo atormentado Hamlet, agora sem sonhos – aqueles eram outros tempos), e a quase repetição do último verso da parte 1 do *Animal do Tarde*: lá estava “é isto”, trazendo a referência para aquele que fala, definindo-o; aqui, “sem isto” é uma negação daquilo que circunda o eu-lírico.

Tecnicopoeminha

*No jardim sem rosas
 tenros bezerros
 amarrados, são os sujeitos
 técnicos
 da Cidade. E os poetas
 em prosa
 fazem o poema sem teto; o poema
 técnico?
 O poema pitecantropo erecto abexim?
 O poema dúplice mistério
 (ternário concreto)
 jaz no cemitério
 sem mim!
 Orférico
 o poema técnico
 nos oferece argila
 ossos
 capim.*

(p. 144)

A questão da linguagem poética aflora na espécie de dificuldade que as palavras de “Tecnicopoeminha” apresentam para se manterem formalmente organizadas – sua distribuição na página sugere fragmentação, e não ordem (a linguagem técnica não se sente à vontade na poesia). O poema tende a não ser mais “mistério”, mas a linguagem técnica (detentora de prestígio) é louvada pela objetividade, estando aí a causa de o “poema dúplice mistério” fazer “no cemitério”.

Fio de prumo

*Não pode o operário comer
 o fio de prumo. Mas pode
 vomitar o fio de prumo.*

(p. 146)

A questão social desponta como uma das mais importantes, quando são avaliadas as fissuras no sistema: tratar seres humanos como imensos conjuntos, sem considerar que esses grupos possuem subgrupos, e dentro deles individualidades ainda capazes de resistir à massificação, pode ter conseqüências desastrosas para a estrutura social.

A capacidade de resistência geral da sociedade está brilhantemente colocada nas imagens do “não comer” e do “vomitar” o fio de prumo. Os verbos, inicialmente, já remetem às idéias de não assimilação de algo de natureza adversa ao organismo, e que pode ser repellido violentamente – a justaposição de comer/vomitar pode conduzir facilmente ao par necessidade/fome, que é despertado pela idéia de rejeição a um alimento inadequado.

Por outro lado, a própria escolha da imagem do fio de prumo remete ao senso comum, idéia já abordada em outros poemas do livro: a do aprisionamento do indivíduo pela opinião da maioria, da imposição total das opiniões do coletivo sobre as do indivíduo⁹⁴. Assim, o poema se amplia em possibilidades interpretativas que vão desde a crítica social até a crítica cultural, graças à força de um signo lingüístico brilhantemente empregado: a expressão que dá título ao poema.

A importância do ser humano também é retomada, no livro, em oposição à supervalorização do *logos*, da técnica e do saber científico em geral:

⁹⁴ Cabe sempre lembrar que a noção de “opinião pública” vem sendo cada vez mais discutida e posta em dúvida, uma vez que se pode questionar desde quem são os porta-vozes da chamada “opinião pública”, até nos perguntarmos, caso se considere como “opinião pública” a opinião da maioria, quem mede a maioria, como ela é medida, e que percentagem é considerada. Questões do campo da Estatística e da Ética, que infelizmente não podem nem devem ser aprofundadas neste espaço.

Mergulho

*Mergulhar? Mergulho
 onde quer que surja
 uma nesga de gente
 – gente é que me tenta.
 Na paisagem? Não,
 mergulho nas tripas
 de Luzia, Cássia, Andréia, Joel
 – tripas ainda quentes;
 é o que me tenta.
 No livro? No livro
 é mergulho opaco;
 as letras de esmeralda
 perderam o antigo
 fulgor. A opressão em que morro
 a falta do claro
 são brinquedos enterrados
 na areia do Egito
 desde que a Técnica chegou.
 No lábio? Sim, no lábio
 mergulho no escuro
 do verso não dito
 no escuro-e-alvo
 do mito.*

(p. 156)

Obviamente, o poema não é um libelo contra a erudição ou a cultura, mas um chamado para que não se troque o encanto do ser humano e de suas verdades (por mais contraditórias e complexas que elas sejam) por fórmulas – na ciência (“A opressão em que morro / (...) / desde que a Técnica chegou”) e na má literatura (“No livro / é mergulho opaco”). O texto opõe, nominalmente, a “Técnica” (com letra maiúscula, como se fosse uma entidade) e o “lábio”, que pode ser metonímia para “fala”, ou “corpo”, numa referência às relações humanas.

Debaixo da redoma

Primeiro tempo

*Leôncia, Maria, Rosa, Floripes,
mulheres de manha, de olhos tão sonhos
como o Demo não disse; havia de tudo
sob a redoma.
Sob a redoma carpia o escasso suspiro;
nenhum sorriso
de Rosa, Leôncia,
Maria, Floripes.
Sob a redoma havia princesas, donas de paços
(imensos)
e pajens (pequenos) castrados.
Tantas mulheres juntas, que fazem?
Do lado de fora da redoma,
suplicávamos, não nos ouviam.
Mulheres ou sílfides,
onde estão nesta hora
Leôncia. Maria, Rosa, Floripes?*

Segundo tempo

*Leôncia, Rosa, Maria, Floripes
morreram. E Janes, Jeannettes, Glendas e
Fannys (assim mesmo, com y)
perseguem o mito do macho
no bar, na moto, no uísque.
Debaixo do seu parceiro,
redomas não usam. Esplendem na glória
da sífilis.*

(p. 159)

Não podia faltar, nesse grande quadro de fissura, a imagem da decadência cultural que assola a humanidade graças ao predomínio norte-americano. Os nomes interioranos e as atitudes recatadas das moças, que causavam tanto alvoroço nos rapazes, são substituídos por nomes estrangeiros e um clima de desleixo e devassidão que beira a paranóia (“Leôncia, Rosa, Maria, Floripes / morreram. E Janes, Jeannettes, Glendas e / Fannys (assim mesmo, com y) /

perseguem o mito do macho / no bar, na moto, no uísque”). O poema torna-se apocalíptico ao encerrar-se com a idéia de que tudo se acaba em caos, dissolução e doença, enfatizando a oposição entre o “primeiro” e o “segundo” tempo, o que nos leva novamente à idéia de oposição entre passado e presente, e de nostalgia com relação àquele.

O grande momento de esperança pode estar no último poema de *Pressão subliminar*. Extremamente ambíguo, ele trabalha com a idéia de contraste:

Seiscentos urubus e uma asa branca

*Seiscentos urubus, ora essa, um espetáculo
real. Os reis amam a tragédia.
Seiscentos urubus e uma asa branca,
corrijo a tempo. Asa branca é contraste
num tamanho cortejo de negrume ideal. Os reis
gostam de brincar nas alturas;
o difícil, naturalmente, não é para nós outros,
peões, salário-mínimo, lixo, estrume dos edifícios.
Seiscentos urubus, uma carga de horrores
a exigir um panfleto.
Mas aparece uma asa, apenas uma
asa branca, e o negrume acabou-se.*

(p. 161)

O poema⁹⁵ se torna ambíguo porque, apesar de sugerir a oposição entre uma presença avassaladora e sua impotência em ser total, graças a um contraste – mesmo pequeno –, sugere que essa mesma minúscula presença opositora pode ser usada como, utilizando uma expressão bastante popular, “testa-de-ferro”. Torna-se, de certa forma, suportável e até desculpável que haja uma maioria

⁹⁵ Dedicamos um ensaio intitulado *O detalhe e o todo em Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, de Guilhermino Cesar*, ao estudo desse poema. O ensaio foi apresentado no XII Salão de Iniciação Científica da UFRGS (2000), no V Congresso Internacional de Ciências Humanas, Letras e Artes (2001), e publicado no periódico *Cadernos do Il*, em 2000.

esmagadora se for permitido espaço para o “diferente”: “Seiscentos urubus e uma asa branca, / corrijo a tempo. Asa branca é contraste / num tamanho cortejo de negrume ideal”.

É óbvio que esse argumento não leva em conta que parcela de poder e influência sobre a coletividade caberá a esse “diferente”, ou se ele não será logo taxado de “estranho”, “inadequado”, e fora do “senso-comum”. A defesa das democracias está no fato de que elas se baseiam na opinião das maiorias numéricas – ainda que as maiorias sejam de urubus, ou de seus acólitos.

No entanto, é fato inegável também que, logicamente, o “negrume” já não pode ser total a partir da presença da asa branca. Ela parece pouca coisa, mas se torna o eixo que orienta todo o poema – se ela não existisse, ele também não existiria, porque a diferença não estaria lá para ser notada. E esse recado otimista deve ser registrado, a fim de que componha mais esse paradoxo presente no livro.

Poema VIII. *Milenar* – O tempo como continuidade

O penúltimo Poema especula novamente a questão do tempo, mas desta vez procurando a articulação que permitiria a existência de ascendentes e descendentes, a criação de um imaginário de futuro e de um pensamento voltado para a eternidade, mesmo numa espécie que chegou aos matizes apocalípticos, em muitos aspectos.

Ao menos isto

*Em ti, ventre, refaço o inacabado
multiplico-me
no espanto.
Sou tua voz, teu néctar
na sebe de um pomar invisível.
Em nós, penetrado um no outro,
amanhece a razão, a polaridade do instinto
anoitece. Sim, povoamos o silêncio e sua medida
abstrata, o que nós ambos
levamos, isto é, o que pretendemos alcançar.
Somos dois estranhos,
contudo solidários;
tu, a fêmea cabisbaixa,
eu murado no espaço.
Só te posso dar, perempto,
o reflexo do que gostaríamos de ser.*

*Somos no ocaso
a nossa máscara de terra.*

(p. 165)

Esse poema começa uma série de circunvoluções extremamente líricas em torno do tema do desejo, da atração entre homem e mulher, da posição que ambos ocupam no mundo e daquilo que significam, um para o outro (“Somos dois estranhos, / contudo solidários”) e para aquilo que os cerca (“Em nós, penetrado um no outro, / amanhece a razão, a polaridade do instinto / anoitece”).

O desejo adquire traços de vida e de morte, garantindo a continuação da vida, e ao mesmo tempo lembrando sua finitude. O desejo é a fonte misteriosa e sempre preservada, incompreendida e perene:

A urna

(...)
*O desejo é urna lacrada
 no leito frio
 do rio.
 As águas passam? Passaram.
 O fundo não varia.*

(p. 169)

No poema anterior, ele estava nomeado; no entanto, pode ser apenas sugerido. No poema a seguir, as imagens abandonam definitivamente o ambiente urbano e voltam-se para uma espécie de não-tempo, procurando criar uma brecha de primitivismo que pudesse ser capaz de possibilitar alguma “recriação” para o homem.

A voz dos descendentes

*Deste lado estamos nós,
 os míopes, os coxos, os maninhos,
 peregrinos da promessa cujas praias
 não alcançamos. Queremos nascer de ti,
 descer em ti – a voracidade nunca saciada
 da vulva milenar a pedir,
 a gemer, a chamar.
 Trazemos a dúvida ao escuro em que reelaboras
 a ti mesma na combinação dos contrários
 jamais explicados. Temos precisão de existir
 para traduzir-te.
 O desejo que te consome,
 nós, os nasciturnos,
 lhe damos destino, nome, função.
 Abres a porta, mandas entrar o dia,
 a perfeição, o não-fim, a transcendência.
 Nós é que estamos em tudo que penosamente nasce e*

*morre.
 Como a essência, o pólen,
 vamos a ti, rosa noturna, e nos multiplicamos
 em ti, mansidão entre guerras
 E somos o sofrimento desfeito no calor
 de teu ventre
 de escrava,
 remida escrava, feliz escrava
 de ti mesma.*

(p. 167)

A imagem do homem atormentado pelo *logos* (“lhe damos destino, nome, função”), e pelo conflito (“nos multiplicamos em ti, mansidão entre guerras”), se opõe à da mulher – beleza e porto seguro: “Abres a porta, mandas entrar o dia, / a perfeição, o não-fim, a transcendência”. A mulher é “feliz escrava” de si mesma porque sabe da importância de seu papel.

Seguindo nessa atmosfera, a beleza de um estilo quase bíblico⁹⁶ – apenas substantivos e verbos – dá um toque de texto fundador a um poema que também trabalha com a idéia de fundação, desde o título:

Geração

*Fizemos a casa
 cobrimos o berço
 lavamos a terra
 matamos a ovelha
 deitamos o peixe no azeite
 curtimos a pele
 bebemos o vinho,
 e a luxúria que nos esmaga
 não dorme.
 Polimos o sonho
 limpamos a noite
 sujamos a manhã.*

⁹⁶ A idéia de um “estilo bíblico”, centrado nas ações principais, destituído de descrições detalhadas e de retrocessos e reminiscências que se interpoem à narrativa, é retirada da oposição apresentada por Erich Auerbach em *A cicatriz de Ulisses*, primeiro capítulo de *Mimesis*: a representação da realidade na Literatura Ocidental (cf Bibliografia), entre o texto bíblico e o homérico.

*E então?
Somos dois oleiros, somos duas ânforas,
somos dois ferreiros, somos dois canis.
Somos a alegria, somos a beleza
do múltiplo e do singular.*

*Somos um fim que se faz princípio
somos o retrato do nenhum
e de ninguém.*

*A noite desceu tardia
estamos de novo ilhados e nus.*

(p. 174)

O Poema VIII, *Milenar*, é encerrado por três poemas que poderiam ser associados a, nesta ordem, passado, presente e futuro. O passado “transparece” em “Geração”, no qual se tem uma espécie de descrição de um começo de civilização, de organização coletiva (ou pelo menos de um casal primordial, modelo e protótipo de todos os outros). Esse texto avança para o presente, pois o eu-lírico busca expressar seu “ser”, através de uma série de imagens: “Somos dois oleiros, somos duas ânforas, / somos dois ferreiros, somos dois canis. / Somos a alegria, somos a beleza / do múltiplo e do singular. // Somos um fim que se faz princípio / somos o retrato do nenhum / e de ninguém”.

O poema que poderíamos relacionar ao presente é muito curto, e conduz a extremos imagéticos a maneira como homem e tempo se relacionam:

Calendário

*Cada dia tem seu sumo
Em todo fruto somos ácidos
Em cada cego brilha a estrela
Em cada estrela somos baços.*

(p. 175)

Latente no poema está uma articulação paradoxal entre elementos que tendem ao conflito: a singularidade do sumo de cada dia conduz à acidez comum a todos os frutos (de onde vêm o sumo); da mesma forma, em cada cego está presente a estrela (a luz) e, no entanto, o último verso afirma que nas estrelas se é *baço* – e não *iluminado*. O presente, associado ao transcorrer do “calendário”, é estruturado a partir da velocidade e do paradoxo.

O texto que encerra *Milenar* aponta para o futuro. Seu caráter tem o tom de texto fundador (como fora aquele que relacionamos ao passado), mas ainda se pode distinguir nele uma diferença: os ares proféticos.

Inominado

*Algum dia, em lugar inominado,
onde nunca homem algum pôs o escarro
ou os miliários pés de fera,
ali, entre nós dois, como num fruto,
explodirá de novo a urgência do sol.
E sairemos para o vago, além
do inominado.
Por dentro, amanhecetes
senhores / escravos.
Ou por outra, estaremos tão sérios
tão concentrados que não veremos
a própria cegueira.
Não precisaremos senão de nós.
A certeza dos santos e dos parvos
a embriaguez da andorinha sozinha no Verão...*

*O que sentiremos sempre no lugar
inominado
onde pudermos esconder de nossos pêlos
a inteira nudez.*

(p. 176)

Trata-se de uma voz que aposta na força do verbo, ainda que esteja lidando com algo não alcançado por esse próprio verbo – o *inominado*. O *logos* não é

mencionado, e vários trechos do poema apontam para o retorno a um estado primitivo que partisse, talvez, do instante da queda (“onde pudermos esconder de nossos pêlos / a inteira nudez”), e que permitisse ao homem refazer seu caminho – agora sem a interferência do *logos*.

Os homens desse futuro são “amanhecetes”, cegos, e tão seguros quanto “santos” e “parvos”. Essa caracterização reforça a linguagem lírica de *Milenar*, que lança mão do resgate de elementos rústicos e arcaicos como possibilidade para a criação de um futuro.

Poema IX. *Sonetos da pergunta* – As cortinas não devem se fechar

O último Poema é o único que carrega uma epígrafe, e essa epígrafe é retirada de versos de um autor brasileiro mais conhecido por sua prosa de O seminarista e A escrava Isaura:

.....mas quem sabe?
 Quem sabe se depois dessa existência
 Renascerei p'ra duvidar ainda?!

Bernardo Guimarães, *Poesias*.

O pequeno trecho escolhido, aliás, demonstra um traço que surpreende o leitor familiarizado apenas com a leitura dos romances de Bernardo Guimarães: sua produção poética é questionadora das modas e costumes de sua época, debochada, e faz uso freqüente de linguagem obscena e de baixo-calão. Alguns de seus versos tematizam personagens do folclore nacional, enquanto outros se detêm no comportamento dos moradores das grandes cidades do Brasil do século XIX. Esses assuntos interessam bastante à poesia de Guilhermino Cesar, como se pode perceber em diversos momentos de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas.

O último Poema do livro é composto por seis sonetos, que jogam com o contraste da singularidade do sujeito lírico, por um lado e, por outro, com a dúvida como forma de desestabilização necessária para a própria existência do eu. O

não-saber faz parte do eu – e, por conseguinte, a busca de respostas. Ainda que não se alcance soluções, o questionamento é inerente ao homem:

II

*Não há palavra em que me esgote todo,
em que se alberguem fruições danadas
com o branco que apeteço, para dar
uma fuga, no eterno, ao leito frio.*

*É noite. Ou é amanhã? Certo, de certo,
homem, que saberei? Onde me encontro
existe, furta-cor, o que não sei,
o inexplorado, o simples não vivido.*

*E dizem que vivi, como viveram
tantos homens, na aurora, antes de mim,
e como viverão outros, no pez.*

*Mas quando fecho o olhar ao sentimento,
desce de algum lugar esta incerteza,
e aumenta a escuridão aqui por dentro.*

(p. 180)

Os poemas permitem uma nova olhada sobre a relação do eu com o mundo na medida em que tecem a necessidade da pergunta, e colocam-na como meio e como solução – é ela que possibilita que o homem mantenha o espaço crítico, a diferença. A própria forma de soneto não parece significar prisão – recorrer a ela permite que o sujeito lírico apresente uma visão bastante despreocupada sobre si mesmo e a opinião que os outros podem fazer dele:

III

*Aqui dentro se passam cousas várias,
que não vou referir. Sei que são tristes,
deixam memória, e a indecisão me fica
pendurada no ar, como um suspiro*

*ou um cacto florindo. No exterior
sou como os outros homens; as velhinhas
e as crianças não reparam ainda em mim
(sou bem normal para passar por doido).*

*Mas aqui dentro – com que então? – sou todos
e não chego a ser um, nem vagamente
sou o amanhã com que sonhava o cauto*

*poeta não nado. Aqui dentro acontece
o espetáculo. É aqui dentro o moinho
em que vivo a moer o meu carvão.*

(p. 181)

O soneto III trabalha com a proposta de uma separação entre dentro/fora, sentimento/aparência. O eu lírico se coloca como capaz de preservar a sua diferença, a sua subjetividade peculiar, a partir da aceitação de sua própria diferença (“No exterior / sou como os outros homens / (...) / Mas aqui dentro – com que então?”), sem deixar de perceber a beleza tênue e particular que carrega em si (“Aqui dentro se passam cousas várias / (...) / Sei que são tristes, / deixam memória, e a indecisão me fica / pendurada no ar, como um suspiro // ou um cacto florindo”).

Assim, o Poema formado pelos *Sonetos da Pergunta* encerra a obra apontando a dúvida, o questionamento, a *pergunta*, como meio de auto-exploração, auto-expressão, auto-conhecimento. Trata-se de um meio para que o homem possa minar as bases da cerca de senso-comum que o prende, a partir do cultivo de sua singularidade.

VI

*No mistério termino. Aqui me fico
entre uma cousa e outra, entre o ganir
da luxúria e os remorsos opacos,
nesta planície, neste monte, neste*

*mar onde homens e peixes, de mistura
com o amor e os nitratos, e as baleias,
exibem, nus, uma ambição qualquer,
uma ambição a mais no espaço, cheio*

*de velhas incertezas desdentadas.
No mistério pergunto. Para que,
se o mistério é que vem cobrir a minha*

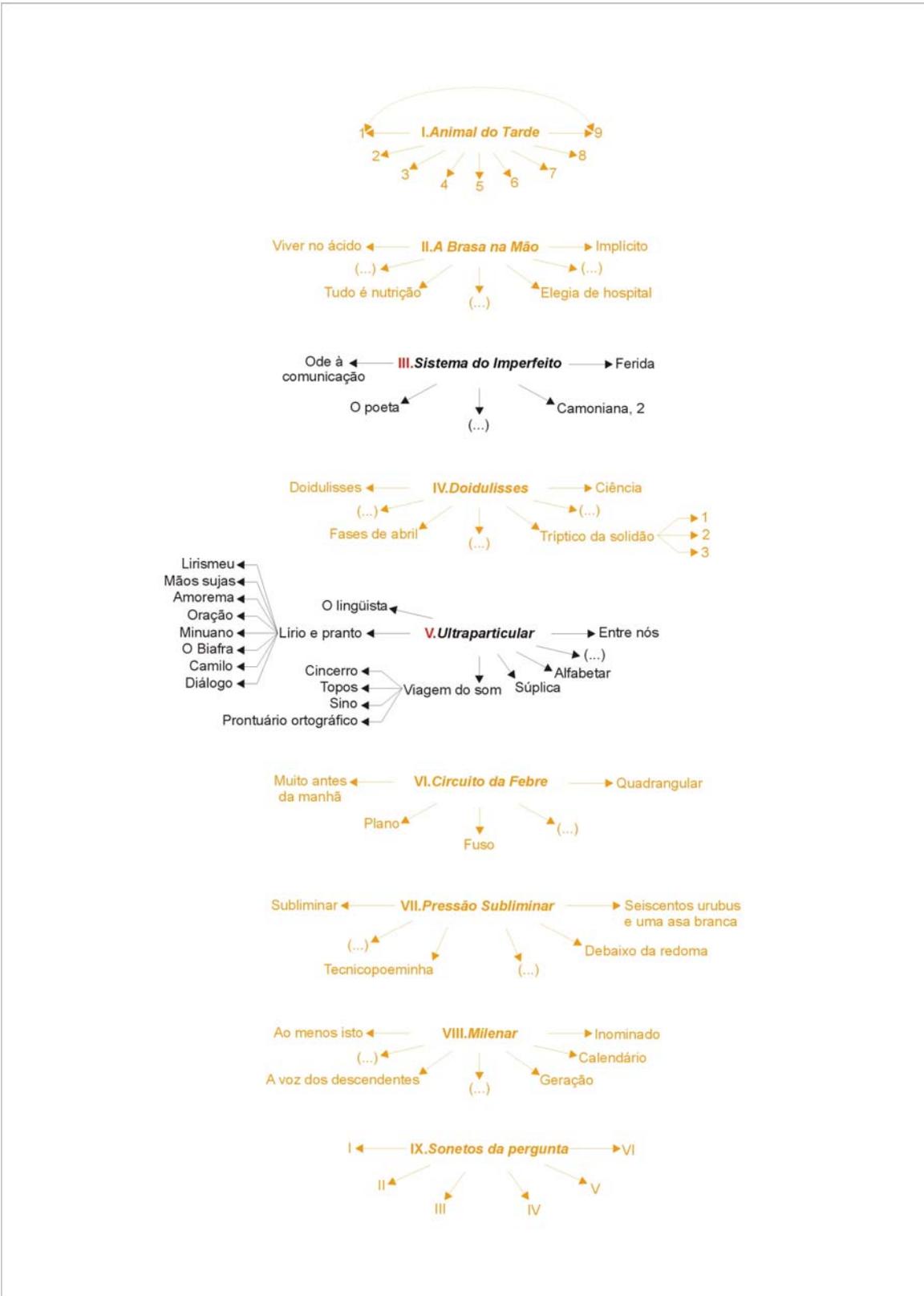
*malograda nudez? Mas, não: pergunto;
perguntarei até não mais haver
senão o fim a perguntar – por quê?*

(p. 184)

O ritmo do poema é construído a partir da distribuição sintática dos períodos. “No mistério pergunto”, frase lapidar, se repete como marcação. O restante do poema é composto por um encadeamento de orações, reforçado pelas imagens de mistura (homens e peixes, amor, nitratos e baleias, “uma ambição a mais no espaço”, as “velhas incertezas desdentadas”), e de amplos espaços (planície, monte, mar). O homem faz parte de um grande conjunto, e a fluidez do poema representa o eterno movimento dessa estrutura.

O soneto VI, último poema da obra, sob esse aspecto, pode ser visto como uma contraparte ao primeiro poema de *Animal do Tarde*. Enquanto lá se podia entrever o gênesis bíblico como ponto inicial de busca da essência do homem, aqui se apresenta já o que certamente permanecerá, mesmo no momento em que só restar o próprio Apocalipse com que dialogar: a pergunta que move a existência do homem – o porquê.

A figura que apresentamos na página a seguir é um diagrama que coloca em relevo os dois Poemas ainda não analisados, localizando-os no livro. Eles serão focos de atenção no capítulo 4.



4-NOVOS HORIZONTES A CHEGAR PELA PALAVRA

*A forma reflete o evento, mas, como
sugere Mallarmé, prismaticizando-o.
Alfredo Bosi*

Este capítulo deter-se-á na análise dos dois Poemas que não foram abordados no capítulo anterior, III. *Sistema do Imperfeito* e V. *Ultraparticular*. Pretende-se comentar principalmente o papel desempenhado pelo traço que os distingue e lhes dá destaque neste trabalho: a abordagem do uso da linguagem e o fazer poético.

Da mesma forma que no capítulo 3, criamos uma espécie de subtítulo que refletiria o que pensamos ser a idéia geral de cada um dos dois Poemas. Procuramos acentuar, nesses dois subtítulos e nas análises feitas, as características dos Poemas *Sistema do Imperfeito* e *Ultraparticular*, suas semelhanças, que se relacionam à tematização da linguagem, e suas diferenças, que estão ligadas à posição que cada um ocupa no livro, e que conseqüências isso acarreta para cada aproximação proposta.

A partir das questões levantadas nesta análise, espriar-se-á a discussão para outros momentos do livro, nos quais a visão de *forma* sugerida por III e V servirá para abrir nos textos novas facetas à apreciação, a partir dessa outra luz lançada. A idéia que orienta este capítulo, então, é a de, dentro dos limites deste trabalho, traçar um paralelo entre o prisma – objeto singular capaz de refratar o

raio de luz que recebe e produzir uma gama de cores diferentes – e os fenômenos de ampliação e potencialização de significados presentes na forma poética moderna.

4.1- *Sistema do Imperfeito* – O terceiro Poema está no título

O terceiro Poema é aquele destacado no título: **Sistema do Imperfeito & Outros Poemas** (grifo nosso). O título dá a entender, inclusive, que se trata de um conjunto de Poemas, dentre os quais, por alguma razão, está em destaque aquele denominado *Sistema do Imperfeito*. No entanto, quanto às características formais desse Poema, não se vê razão para destaque: ele não abre nem encerra o livro, e também não está em posição central; não se trata do poema mais breve, nem do mais longo.

Pode-se tentar entrever sua importância a partir da leitura atenta dos poemas contidos neste Poema III, então. A começar pelo primeiro, o qual desde o título indicia um tema de presença bastante acentuada entre os *eventos*⁹⁷ identificados no livro:

⁹⁷ Lembrando que o nosso conceito de “evento” é aquele proposto por Carlo Diano e resgatado por Alfredo Bosi, conforme exposto no capítulo 2: não se trata de qualquer acontecimento, mas de algo que tenha significado para o sujeito, e que por isso cristalizou-se, sob determinada forma singular, na obra de Arte.

Ode à comunicação

*Tu, João, e tu ainda sem nome
no ventre da peixeira de Olinda,
e eu próprio, com a minha incômoda
certidão de idade,
estamos condenados ao resto.*

*Secaram-se os jardins; em compensação,
temos a sombra da flor, o que baste
para a ilusão;
e a roupa, no varal, faz a ginástica
do corpo morto;
e o ser inquietante da letra de câmbio
nos trai em mil portos
(arame farpado).*

*Buscamos a carne,
eis o esqueleto.*

*Não, João, homem pequeno,
homem ninguém da silva,
não adianta fugir, se nos prendem
laços de infâmia em fórmulas de plástico,
o invisível no centro desse jardim
onde não cabe a inocência da árvore.*

*Querem que façamos, abaixo dos sapos,
o discurso sem solda, sem ímpeto, sem lume,
querem que sejamos o computador da neutralidade,
túmulo de sons inarticulados que ninguém penetre
completamente; que ninguém possa entender,
aquele entender solidário com o mito,
a única, talvez,
paixão limpa do homem.*

*Foges? Eu fico.
Não desistirei da tua, da minha explicação,
agora e no fim do entrudo,
enquanto houver a fonte, o fogo, a sorte,
enquanto o último homem
tiver aberta a sua chaga.*

(p. 45)

A referência à poesia modernista aparece em dois momentos: no título, que faz ecoar a “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, e o uso da idéia de que “o

discurso sem solda, sem ímpeto, sem lume”, está “abaixo dos sapos”, lembrando o célebre poema de Manuel Bandeira – novamente recorrendo à face considerada mais “combativa” do modernismo brasileiro.

O título de Mário é, aliás, um trocadilho sonoro com a expressão “Ódio ao burguês”, o que é bastante significativo se repararmos no tom utilizado no poema de Guilhermino, que trabalha justamente com a impregnação de tecnologia e artificialidade no perfil humano: “Não, João, homem pequeno, / homem ninguém da silva, / não adianta fugir, se nos prendem / laços de infâmia em fórmulas de plástico”.

Discorrendo sobre a prosa modernista, Alfredo Bosi faz uma análise que em diversos aspectos coincide com algumas linhas de força encontradas na poesia moderna brasileira:

A fuga do Parnaso, o contato com grupos que já tinham levado longe a dissolução de valores morais e artísticos, produzem um novo modo de ver aspectos fundamentais da existência. A interação familiar, a educação da infância, as relações homem-mulher, homem-paisagem, a vida em sociedade, as instituições políticas e religiosas, tudo vai mudando de imagem e de significado no nível da consciência. Estilhaça-se o espelho em que esta reflete e prolonga a cultura recebida. E os cacos, ainda não rejuntados por uma nova ideologia explícita, vão-se dispondo em mosaico (...) ⁹⁸

A poesia moderna brasileira é escrita sob o signo do mosaico, pois o Brasil, graças a um movimento cultural pendular, constrói sua identidade entre a busca pelas origens e a expressão dos traços do próprio território, por um lado, e o desejo de beber em fontes estrangeiras, absorver e assimilar influências externas,

⁹⁸ BOSI, Alfredo. Céu, inferno (1988), p. 117

por outro. Essa variação freqüente de orientação cultural acentua o estilhaçamento moderno, pois a velocidade com que novas informações são recebidas no século XX impede a cristalização de sistemas coerentes de valores ou referências. Bosi afirma a necessidade de uma “nova ideologia explícita”, que rejunte os cacos após a mudança, dando-lhes nova forma. Em outras palavras, podemos dizer que um sistema não se mantém, mas também não é substituído, pela falta de uma nova lei, capaz de organizar um novo sistema – a Literatura reflete, muitas vezes, os freqüentes momentos de “meio caminho” do pêndulo.⁹⁹

A poesia de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, como a de outros poetas participantes do modernismo brasileiro (Oswald e Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade) apresenta-se com freqüência como mosaico, como montagem, como conjunto de elementos a serem “montados” pelo olhar do leitor. Assim, o mosaico é uma forma de fragmentação que obriga o leitor a fazer um certo esforço e *distanciar-se* do texto e da obra, a fim de compreendê-los melhor.

É preciso esclarecer melhor, e destacar o peso que em nossa opinião possui a idéia de *distanciamento* sugerida pelo mosaico: visto de perto, ele não passa de um aglomerado de sentido nebuloso; à medida em que o observador se afasta, se torna possível perceber-lhe a figura. A lírica de Guilhermino Cesar se utiliza desse recurso de maneira bastante singular, e pretendemos nos estender sobre isso quando tratarmos de alguns dos recursos formais mais significativos do

⁹⁹ Essa idéia de “movimento pendular” é inspirada por comentários de Maria do Carmo Campos em *Sob o signo da impureza: a fatura do poema entre modernismo e modernidade* (cf A matéria prismada). A expressão, utilizada pelo próprio Guilhermino Cesar em *A poesia brasileira de 22 até hoje*, apontaria para uma atitude poética que “ora copia a cultura européia, ora cede à barbárie, ao

livro. Por ora, cabe dizer que exigir de um leitor do século XX que tenha algum *distanciamento* para com seu próprio tempo – e fazer essa exigência através de um cabedal de cultura que não é comum entre os contemporâneos – é investir numa proposta de poesia como forma de resistência¹⁰⁰ que leve a pensar os acontecimentos e as práticas da realidade do século de maneiras diferentes do senso comum. A linguagem poética se coloca em contraste com a linguagem da comunicação de massa, construindo um discurso diverso daquele a que os ouvidos estão acostumados.

A idéia de *comunicação*, que se desenvolveu e sofreu profundas alterações a partir de Marshall McLuhan, como se pode ver, é questionada com severidade. Existe uma revolta não encoberta, um espírito de contestação, de luta contra esse mundo novo que parece estar isolando cada vez mais os homens, distanciando-os uns dos outros. Os versos de Guilhermino Cesar em *Ode à comunicação* colocam-se como oposição às novas formas do discurso, detectando o paradoxo de uma comunicação que é cada vez mais simplificada e, na mesma medida, produz falas que não passam de vãs tentativas de produzir significado: “Querem que façamos, abaixo dos sapos, / o discurso sem solda, sem ímpeto, sem lume, / querem que sejamos o computador da neutralidade, / túmulo de sons inarticulados que ninguém penetre / completamente”.

A última estrofe do poema traz um elemento muito importante, já presente na primeira: o eu-lírico, que se coloca em meio à questão, forçando o “tu”, o leitor, a entrar com ele na discussão, a ver e a decidir se vai também se opor ao estado

primitivismo da América do Sul” (nos termos de Guilhermino). Essa idéia está presente também em Oswald de Andrade e Antonio Candido.

de coisas apresentado: “Foges? Eu fico. / Não desistirei da tua, da minha explicação”. Em *A máquina do mundo*, de Drummond, temos um poema no qual um gesto de recusa radical e consciente leva o “eu-lírico” a não erguer os olhos para o conhecimento que a máquina lhe oferece; já o espírito combativo do eu-lírico guilherminiano adota outra postura: mesmo que só, ele não abandonará a batalha – que trava por si e por todos. Estabelece-se um perfil diferenciado, que procura abertamente na palavra a ferramenta para traçar um novo caminho – um caminho que conduza a um estado de coisas diferente daquele em que o homem do século XX se encontra.

Esse “eu” que se declara disposto à luta, revoltado com o que vê, e que se apresenta como alguém diferente dos outros, coloca-se como outra “espécie” de “animal do tarde”. Trata-se de um “animal do tarde” que é **poeta**:

O doente

*Doente de poesia
 não tem alívio nem cura
 a menos que se interne
 sozinho
 no espaço incriado.
 No diamante não serve; é
 demasiado claro.
 Convém-lhe o resguardo
 dos recém-nascidos:
 olhos no escuro
 vômito contido.*

*O mais é deixá-lo
 gemer à vontade.*

(p. 47)

Esse é o segundo poema de *Sistema do Imperfeito*, e se propõe a tratar mais uma vez da relação do ser com a linguagem – agora, precisamente com a

¹⁰⁰ Cf BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência* (2002).

própria poesia. O ser ligado à poesia não é um inspirado, um vate, um radar dos novos tempos, um bardo. A própria poesia não está ligada a qualquer coisa de luminoso, claro, translúcido: ela se opõe a tudo isso, até porque essas características são as encontradas na aparência do “mundo novo”. A poesia está mais para mal-estar, escuridão, solidão.

Podemos até dizer que, se na Modernidade o poeta precisa, mais do que nunca, buscar novas formas de expressão, porque se dá conta das mudanças que seu ambiente e sua percepção sofreram, ele tem todas as razões para aproximar a revelação poética de um mal-estar. Isso porque a linguagem da poesia é a que permite vislumbrar, como num momento de lucidez, o caos e o bombardeio de sensações que cercam o ser. É a imagem poética que permite cristalizar as sensações, expressando-as de forma a fazê-las “chegar” ao leitor. Não custa lembrar o primeiro poema de *A brasa na mão*, breve e que condensa em si a impressão que acompanha o eu-lírico:

Viver no ácido

*Viver no ácido é o meu sistema.
Não que o tenha construído
eu.
Recebi de presente, não sei como.
É um modo de morrer se esfarelado.*

(p. 15)

Pode-se dizer que *O doente* desenvolve, então, uma proposta para a poesia, dessa vez dando ênfase a um traço fundamental que deve distinguir a linguagem da poesia daquela que é disseminada pela cultura de massa: a

obviedade, a clareza absoluta, a banalização do discurso são simplificações que não condizem com a poesia, uma vez que ela tem a oferecer algo mais visceral.

Outros poemas desta parte da obra tematizam a poesia, o poeta e o fazer poético. *Saia o poeta*, por exemplo, tem trechos que lembram Drummond:

*O poeta que cante a mulher e a pílula
o poeta que cante os pulgões da couve
o poeta que cante o sífilítico
o poeta que cante o átomo, a retina do aviador.
O poeta que não cante o poeta opaco.*

(p. 49)

Mais uma vez optando por um processo diferente daquele utilizado por Drummond em *Procura da poesia* (construído, em sua maior parte, de negações), Guilhermino faz seus versos nomearem, e assim ele atrai pedaços da realidade e os presentifica dentro do poema. O poeta que vive nos “novos tempos” precisa “cantar” as coisas desse tempo – elas são seu material poético. No dizer de Alfredo Bosi:

Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros.¹⁰¹

No século XX, então, o surgimento de uma lírica marcada por elementos dos mais variados é um sintoma perfeitamente compreensível, graças à multiplicidade de referências disponíveis através da tecnologia¹⁰². Mais do que isso, os versos de *Saia o poeta*, citados acima, demonstram que talvez a única

¹⁰¹ BOSI, Alfredo. *A interpretação da obra literária*. In: Céu, inferno (1988), p. 278

coisa que não seja aceitável na poesia moderna seja uma lírica intocada, não atingida pela agressividade inerente às imagens do mundo que cerca o homem do século XX.

O diferencial da linguagem poética não é assumir uma postura inacessível ao seu próprio tempo, assim como não é aderir ao discurso vigente – e é nesse interstício que sua linguagem precisa encontrar espaço. A poética de Guilhermino Cesar em Sistema do Imperfeito & Outros Poemas demonstra essa busca por novas formas expressivas, adequadas à sensibilidade da época (mas não sujeitas a ela).

A relação entre a construção poética e o tempo presente está perturbada não apenas na questão temática. A idéia de “*dissonância*” da poesia moderna, de Hugo Friedrich, é bastante apropriada, nesse contexto: há tensão entre o que se diz e a forma da expressão; entre o “eu”, voz que se manifesta, e o “outro”, o “não-eu”, a “coletividade”. A metapoesia entra em cena de forma explícita, novamente, refletindo sobre a dificuldade, mesmo do “eu-lírico” que é poeta, em lidar com uma linguagem tão entregue:

A falta

*Por isso não serve
por isso não acerta.*

*Falta uma nuvem
na claridade molesta. Sobra
a música do anapesto. Falta o verso
de Homero, de Drummond e de Horácio?*

*Falta um verso
por ninguém decifrado.
Pois é claro: só o miserável do verso*

¹⁰² Nos referimos em especial aos computadores e aos satélites, mas também, evidentemente, à revolução na área da impressão de caracteres, que permitiu a produção em escala cada vez mais ampliada de livros, jornais e revistas.

*nos daria o impresso
na face do escuro.
(...) Isso precisa
de um verso mandado pelo enigma.
(...)*

(p. 51)

A poesia apresenta necessariamente os assuntos que estão na ordem do dia, mas esse também é um traço presente em outras linguagens – e objetivo de algumas, como é o caso da linguagem jornalística. A diferença precisa ser marcada, mais uma vez, na *forma*, que adquire relevância não apenas como traço distintivo para fins de classificação, mas também – e principalmente – pelas implicações de horizonte de significação que seja capaz de carregar. A linguagem da lírica solicita a força de sua forma própria.

A dissonância traduz uma perturbação, assim como perturbado – solitário e infeliz – se sente o eu-lírico, em seu tempo:

Lirismo de computador

*Nos paralelos os nexos,
anões nos meridianos.
Somos muitos, andamos
o mapa-múndi.*

*Tê-la em mim, ausente,
não é milagre nenhum
que se comemore em Paris
entre o Péricles da Silva
e o Platão, digo, o Barão
de Espera Feliz.
Vivo em desgraça, entre os motores
de trezentos autos na place de Voges...
E a Teoria de Euclides, Belkiss?*

*Embrulho o passado em papel carbono;
aranha, subo pelos meridianos.
E os nexos, complexos?*

É evidente que me desiludo.

(p. 53)

O poema acima reflete bastante bem um traço singular da poesia de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas: o uso do paradoxo e da aproximação de elementos bastante díspares, resultando na sensação de que se está vivendo em uma época em que não se tem mais clareza para distinguir determinados conceitos ou valores. Em *Lirismo de computador*, o próprio título já é uma provocação que vai nesse sentido; o jogo de palavras com “Tê-la em mim, ausente” e a ausência de paralelismo semântico em “Nos paralelos os nexos, / anões nos meridianos” fazem o leitor desavisado “tropeçar”¹⁰³. O lirismo é a linguagem da surpresa, da não-previsibilidade. O lirismo de um computador – na medida em que isso venha a se tornar possível – transforma toda eficiência e onipresença informáticas em desconsolo: “Somos muitos, andamos / o mapa-múndi. / Vivo em desgraça, entre os motores / de trezentos autos na place de Voges... / E a Teoria de Euclides, Belkiss?”.

Dois conceitos que aparecem com particular ênfase em *Sistema do Imperfeito* são os de *mito* e *logos*. O mito já surgira em diversos momentos, mas nesse ponto a comparação é explicitada, o que lhe potencializa o questionamento:

O Logos

*É difícil.
O Logos se constrói na minha cegueira,
punhal do caledônio
de Esmirna;
constrói-se na montanha-russa de um impossível*

¹⁰³ O termo “tropeçar” é utilizado, referindo-se à linguagem, por João Cabral de Melo Neto. O poeta pernambucano escreveu que preferia que a linguagem de seus versos fizesse o leitor “tropeçar”, e não “deslizar”. Cf *Notas para uma leitura do pensamento musical de Adorno*. In: A matéria prismada (1999).

*constrói-se como se destrói;
tanto faz
tanto faz não fazer o necessário
como o impossível.
O Logos se constrói? Antes se construísse
a ponte das Aleutas
para alguma parte não prevista
do mesmo Logos.*

*O Logos se recria em mim
(a camélia
o dervixe
o centauro,
a donzela
do Mar do Norte).
O Logos do ritual em que me afogo.*

(p. 50)

Robert Shapiro, numa obra dedicada a buscar o que é realmente verdadeiro nas afirmações científicas aceitas pela comunidade intelectual (e pelos leigos) do mundo ocidental, estabelece o contraste entre esses dois conceitos da seguinte maneira:

A minha enciclopédia diz que o termo “mito” provém do grego antigo *mythos*, que significa “palavra”, no sentido de ser a última e definitiva palavra sobre o assunto em questão. Um mito apresenta-se como uma descrição autorizada dos fatos que não deve ser questionada, por muito estranha que pareça. O reverso da medalha é o *logos*, termo grego para uma descrição cuja veracidade pode ser demonstrada e discutida. O mito não deve ser confundido com a ficção, uma história que, não pretendendo ser verdadeira, tem todavia valor de entretenimento ou outros.¹⁰⁴

Observamos, no primeiro capítulo deste trabalho, que Gumbrecht se preocupa em definir *modernidade* para poder avançar em sua discussão, uma vez que diversas áreas do pensamento e diversas teorizações já haviam feito o

¹⁰⁴ SHAPIRO, George. Origens: a criação da vida na Terra: um guia para o cético (1987), p. 35

mesmo, mas sem voltar os olhos para o que já havia sido dito sobre o assunto. Da mesma forma, Shapiro precisa recorrer a definições de mito e *logos* a fim de esclarecer de que lado está a Ciência – ou onde ela deveria estar, caso deseje manter-se como o mais alto veículo racional de busca da verdade. Shapiro destaca que os cientistas têm o péssimo hábito de não desconfiarem de suas próprias teorias e experimentos – atitude relacionada ao *logos* –, optando por defendê-los como questões de fé, e não questioná-los e se certificar de que não possuem falhas (ou seja, os cientistas agem como fariam se se tratasse de um mito). A identidade entre a razão humana e a verdade é definitivamente abalada, pois a moderna tecnologia dos laboratórios expõe de forma inegável tanto a vaidade quanto a limitação dos sentidos do homem, criando uma insegurança que deveria servir-lhe de alerta e que, no entanto, dá-lhe respaldo para que ele ouse cada vez mais, confiante em sua própria capacidade. Como se pode ver, está retomada aqui a idéia de orgulho presente no perfil descrito em *Animal do Tarde*.

Alguns poemas de *Sistema do Imperfeito* são dedicados justamente a interrogar o papel do mito e da razão na ordem das coisas:

Prosaico-voltaico

*De mitos, claro, se ordena o mundo.
Na sua garupa resistimos ao prosaico.
Ao que no insosso da vida nos separa
e modela. Pois, na ordem dos anfíbios a que fugimos
(de tudo um pouco), somente nos permitem
o frágil da razão duríssima.
(...)*

*Fechemos a boca, fechemos o poema
prosaico, no ar revolto*

*em que despede chispas.
Vou trancá-lo no escuro.*

Prosaico?

Tenho pena.

*Melhor seria
deitá-lo sobre navalhas abertas;
o poema se quebra
nos enleios e painas
da facilidade.
Poema é arrote; do podre
vingam as pétalas, Hafiz.
(...)*

(p. 54)

Mais uma vez a poesia é relacionada com o difícil, com o doloroso. A utilização, no poema, do signo “prosaico”, remete tanto ao “comum”, ao “usual”, quanto à *prosa*, talvez em oposição à linguagem poética. Um verso como “o frágil da razão duríssima” se utiliza da figura de linguagem que associa dois adjetivos, em princípio inconciliáveis, a um mesmo substantivo – e esse processo pode ajudar a criar rachaduras em diversos lugares-comuns que se tenha construído em torno da racionalidade (o *logos*).

Não se pode deixar passar despercebida ainda a imagem dos últimos versos: “Poema é arrote; do podre / vingam as pétalas”. João Cabral de Melo Neto também trabalha a idéia da beleza que vem daquilo que é considerado imundo, em sua *ANTIODE (contra a poesia dita profunda)*¹⁰⁵:

E

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras

¹⁰⁵ MELO NETO, João Cabral. Poesias completas: 1940-1965 (1986), p. 336

palavras és, palavras
impossíveis de poema.
Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve,

contando com sua
breve. Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais; tão cuspe

como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teologais.

(p. 336)

A presença dessa imagem, na lírica da segunda metade do século XX¹⁰⁶, parece apontar para uma relação que se mostra quase necessária, na contemporaneidade, entre o aparecimento do belo/lírico/diferenciado em contraste com o prosaico/massificado. No entanto, ainda se pode referir a idéia de que não se trata apenas do contraste, mas da sugestão de que a beleza pode vir a brotar nos recônditos do horror – da mesma forma que o olhar poético continua encontrando frestas para se manifestar, mesmo num tempo em que a linguagem se torna ferramenta de produção em série.

A dificuldade em lidar com a “terceira das virtudes teologais” referida no poema de João Cabral – e que é a caridade – faz parte desse panorama de incerteza e instabilidade que envolve o animal do tarde, suas conquistas e seus anseios.

Ainda assim, é sempre preciso manter a linguagem fluindo – mesmo distorcida, ela em princípio é preferível à censura:

¹⁰⁶ Sempre se pode lembrar *A flor e a náusea*, de Drummond.

Profecia

*Fecharei tudo, menos tua boca;
já não sinto o teu grito,
que há milênios repetes
o mesmo lamento.*

*Deixarei, é claro,
à margem do balanço
o teu malogro de animal do tarde:
não teres soprado
sequer uma folha
no oásis.*

*Fecharei o armazém dos teus remorsos
(lavaste o negro?)
para avaliar o alcaide.*

*Do verbo apodrecido
jogo para o Demo:
os enfeites do estilo
entrados no cofre
com a rima prolífica,
ou, pior, a falta de lima
no teu milésimo poema.*

*Decidido. Fecharei portas e tretas
fecharei janelas e frases.
Palavras pejadas de azinhavre
não servem ao homem
(aos ratos, às moscas).*

*Fecharei teus negócios e teus sonetos
a fraude no coito
a casa de El Greco
o **ersatz** do bronze
a idéia bipartida: um olho no papel
e outro na Lei.
Fecharei a escrita de partidas-dobradas;
depois mando para as profundas
tua língua de trapo.*

*Guardo para mim
a esperança que arde:
o poeta já vem.
Ouço o seu choro
na placenta de vidro.*

A afirmação que abre o poema vai contra a idéia de poder de censura (depois do título, “Profecia”, tem-se no primeiro verso: “Fecharei tudo, menos tua boca”). No entanto, a partir dela a impressão de que existem forças controladoras espalha-se pelo poema (como em “a idéia bipartida: um olho no papel / e outro na Lei”, que lembra a “cidade geminada” apresentada ao leitor em outro momento do livro) se alinha ao trecho “tua língua de trapo”, que parece “reprender” alguém, e a outros versos – especialmente aqueles que se destacam graficamente do restante do poema – que marcam uma certa mudança de atitude, por parte do eu-lírico. Ele não parece apoiar de forma tão tranqüila a permissividade que invade a linguagem, mas tem os olhos abertos para a singularidade de sua posição – e as dificuldades que ela acarreta.

Aqui é preciso esclarecer o que se deve entender do nosso uso do termo “permissividade”. O livro é publicado no ano de 1977, ou seja, em pleno Regime Militar. Obviamente, a censura era uma figura constante, em especial no que diz respeito à produção dos intelectuais, pensadores, artistas em geral. Por um lado, o controle sobre essa produção era irrestrito e declarado; por outro lado, os anos 1970 marcam, no Brasil, a sagração da televisão como grande meio de comunicação de massas, em substituição ao rádio: os Festivais dos anos 1960 encabeçaram esse processo, que atingiu seu auge com o sucesso das novelas e daquele que é considerado um marco das telecomunicações do país – a televisão a cores. Portanto, tem-se música e televisão atingindo grandes contingentes, mas sempre depois de passar pelo chamado “crivo” da censura. Isso significa que pensar a Teoria da Comunicação em países como o Brasil, com pouca

experiência democrática durante o século XX, pode requisitar a consideração de traços políticos e sociais bastante complexos.

A última estrofe de *Profecia* explicita o desejo de ver nascer um novo poeta, alguém, portanto, capaz de recriar a linguagem. Esse ser vingará no – e apesar do – ambiente que o cerca. A “placenta de vidro” se apresenta como outra forma de expor o embate entre o “conteúdo” e o “continente”, que tantas vezes transparece nos textos da obra, e que se aproxima de forma eloqüente da relação entre *forma* e *conteúdo* na linguagem poética. Seria necessário, para uma poética nova, amalgamar elementos absolutamente díspares, descobrindo pontos de contato e possibilidades ainda não vistas de recriação?

Uma nova proposta de poeta e de poesia inclui rever a tradição, re-dizendo-a em forma radicalmente nova:

Camoniana, 2

*Amor feito de tudo, amor, que ama
Amor que é onda, amor, e pede o mar
Amor que faz do turvo, amor, a estrela
Amor que toda a noite, amor, clareia
Amor que não se peja, amor, de amar
Amor que prende a flor, amor, ao fruto
Amor que embora muito, amor, é pouco
Amor que é teu senhor, amor, e escravo
Amor que sem amor, amor, não vive
Amor que te suplica, amor, o amor.*

(p. 59)

Ferida, poema que encerra *Sistema do Imperfeito*, explicita a questão da linguagem, nomeando-a e personificando-a, a fim de montar a metáfora que ilumina a postura do eu-lírico:

Ferida

*Abram a porta,
ela precisa entrar
para ser tratada.
Sim, parece nada,
mas, na linguagem, toda ferida
é grave.*

*Nos olhos? Na espinha? No sangue?
Não descubro onde; mas parece
grave. Pode ser mortal.
Cuidado. Pode virar
câncer. Não será, de nascença,
um mal incurável?
Vejam bem. Feriu-se de noite,
na ultrapassagem do som?
Ou foi, no claro, sem ver
o perigo? O muito claro
não lhe serve nunca,
se a linguagem pretende
chegar à poesia.*

*Cuidem bem dela;
tenham paciência.
A linguagem se aviva
com poucas palavras.*

As precisas.

(p. 60)

Da linguagem, tratada no poema como ser vivo, diz-se que está ferida e precisa de cuidados. As especulações do poeta sobre as origens de seu mal seguem na direção de excessos próprios da modernidade: luz demasiada (“Ou foi, no claro, sem ver / o perigo”), velocidade demasiada (“na ultrapassagem do som?”). A referência ao câncer leva a pensar em algo que, se estivesse se reproduzindo de forma adequada, não causaria problemas – mas que é uma doença terrível justamente por se tratar de uma multiplicação exagerada e sufocante.

Sistema do Imperfeito torna-se o Poema-chave do livro porque é aquele dedicado à abordagem da questão da linguagem, sob diversos aspectos. E *Ferida* é o momento em que o eu-lírico expressa sua preocupação com o “estado” em que se encontra a linguagem, em sua época: afetada pelos excessos, “ferida” pela brutalidade que a atinge com tanta força por duas razões: porque surge de dentro dela mesma, e por que poderia ser, digamos, “tratada”, com um remédio bastante simples, e também originário da própria linguagem – “poucas palavras. / As precisas”.

4.2- *Ultraparticular*: O quinto Poema é linguagem como liberdade

O título do quinto Poema recoloca a questão do uso da linguagem: sendo a língua um fenômeno social, o uso que se faz dela é absolutamente particular. Quando isso se confirma, despontam a expressão pessoal e a criatividade; quando não, acontece a opressão e a limitação dos significados.

O lingüista

*Bem, vieram os filhoses, ou as filhoses,
que não tenho posses
para tantas nozes (são passas)
neste pacote, neste pacoç de passas
onde dormem os filhos e netos
das filhoses.*

*Tenho filhos de posses e de tosses
filhos ases na paz dos bares e nas*

*pedras dos lares onde os nenúfares
são arcaicos sujeitos estelares perdidos nos Sete Mares.*

*Vieram. Venham os filhoses e as filhoses
ao banquete dos melhores e dos piores.
Comeremos condores e depois filhoses.
Comeremos estrelas que não pesam nada,
na treva são cores. Comeremos terra,
alimento e segredo
da dinastia dos filhoses.
Sic. Loco citato. Ponto final.*

(p. 97)

O *lingüista*, poema de abertura, investe no ritmo e na combinação semanticamente esdrúxula de vocábulos e expressões, e produz um poema fluido, agradável aos sentidos, mas resistente a interpretações mais óbvias. Estabelece-se mais um paradoxo: por um lado, tem-se uma linguagem tão pessoal, tão singular, que se utiliza da língua que é de domínio público para dizer coisas que não fazem sentido para todos; por outro lado, pode-se acabar com toda expressão pessoal a partir de discursos que julgam falar pela maioria, representando determinados valores. Esse último traço aproxima discursos como o de mercado e o totalitarista; aquele outro encontra sua representante na eterna busca de renovação na linguagem resultante da natureza da expressão poética.

O *lingüista* se constrói como uma grande brincadeira com uma linguagem canora e semanticamente equívoca, que abusa das figuras e das assonâncias, jogando com a articulação e com as rimas internas: “Tenho filhos de posses e de tosses / filhos ases na paz dos bares e nas / pedras dos lares onde os nenúfares / são arcaicos sujeitos estelares perdidos nos Sete Mares”. O título lembra o praticante da ciência; os versos, um exercício lúdico e musical.

Os experimentos formais atingem os poemas, internamente, e também chegam à sua distribuição pelo livro: em *Ultraparticular* está a maior quantidade de poemas divididos em partes. Primeiro aparece “Lírio e pranto”.

I**Lirismeu**

*O dia, lirismaninho,
nenhum verso me quer dar.
Onde está o lirisminho
do velho lirismar?*

*Lirismelzinho recusa
o fel da vida de breu.
Onde ponho o lirisminho,
ó lirismeu?*

*O mar, tão lirismarinho,
o mar, vaidoso, o escondeu.
Vou cantar lirismiudinho,
à falta de um lirismeu.*

(p. 98)

II**Mãos sujas**

*Mia, obra,
mana, obra,
do Absoluto.*

*Não me abra,
minhobra.
Quero o escuro
impoluto.*

(p. 99)

III**Amorema**

*O amorema é a tua arma
na arena do amor ermo.*

(p. 100)

IV**Oração**

*Jesus além
de
Jerusalém.
Amém.*

(p. 101)

V**Minuano**

*Sensação de fino
frião de fio
afiadíssimo.
O gelo passa
o passo trapaça.
Esfiro-me no espaço.*

(p. 102)

VI**O Biafra**

*Biofalando abiafrei
a banana e o frango.
Do Biafra orféico
orangotango
argentino de Manuel
Bandeira.*

(p. 103)

VII**Camilo**

*Ontem fera
era ontem
luz na fonte
anteontem
choro infante
doido amante
no romance.
Trás-os-Montes.*

(p. 104)

VIII**Diálogo**

*Não te falo, e tu me matas,
não me falas, e eu te mato.
chegaremos juntos, depressa!
à humanidade abstrata.*

(p. 105)

Cada pequeno poema desses se propõe a roçar levemente por determinados tópicos, esboçando comentários – como se se tratasse de *hai-kais* de forma livre, nos quais a força da linguagem está no ludismo que vai direto ao ponto, utilizando os sons e o vocabulário exatos para, sem quaisquer excessos, fornecer índices ao leitor. O resultado pode ser visto, apenas para mencionar um exemplo, na discussão de fundo no poema *VIII-Diálogo*, a respeito da comunicação, que ecoa versos do Poema *Animal do tarde*:

*Mas tem o poder da fala. E fala,
menos com os outros
do que consigo.*

Se em *Lírio e pranto* está o brincar com as palavras como um dos evidentes fios de ligação entre os textos, em *Viagem do som* temos quatro subdivisões com poemas mais extensos, e que radicalizam esse jogo, a partir do entrelaçamento de referências topográficas e culturais das mais diversas:

Viagem do som**I****Cinorro**

*Cavalo do Havre
cego de Peniche
uva de Erexim
pombo de Genebra
saibro de Lorvão.*

*Noivo de Ermesinde
sais de Galaad
lesma de Astorga
anu de Caitité
goivo de Algeciras
estrela de Ur.*

*Lírio da Guarda
enxofre de Kiev
beiju de Cataguases
anêmona do Chile
corvo de Osasco
alfanje de Larache.*

*A vida em Corinto
a morte em Benim.*

(p. 106)

A inexistência de verbos faz com que o poema pareça uma grande listagem; não se trata de uma coletânea de elementos quaisquer, e sim de itens que despertam uma série de reações no leitor, por estarem reunidos num mesmo texto, apesar de sua natureza distinta. Assim, tem-se “uva de Erexim” e “pombo de Genebra” convivendo com “estrela de Ur”, animais como cavalos, lesmas, anus e corvos ao lado de figuras humanas, como o “cego de Peniche”, o “Noivo de

Ermesinde” ou o “Lírio da Guarda”. Dois aspectos chamam a atenção quanto à presença humana no poema:

- a) O primeiro é que ela aparece igualada aos demais elementos que abrem os versos das três primeiras estrofes, e que são animais ou elementos inanimados. A palavra central dos versos dessas três primeiras estrofes é a preposição “de”, que significa “origem”, “procedência”, quando é seguida de um topônimo, o que acontece na maior parte dos casos, nesse poema.

- b) O segundo é que ela aparece também sugerida nos elementos que fecham os versos das três primeiras estrofes, em meio aos topônimos. Nesse caso, a preposição “de” já não significa procedência, mas **posse**. Esse parece ser o caso de versos como “Noivo de Ermesinde”, “sais de Galaad” e, caso singular, por tratar-se de uma coletividade, “Lírio da Guarda”. Utilizando-se de pequenas variações, o eu lírico cria muitas possibilidades de relacionar os signos e produzir combinações significantes.

O que se pode tirar daí é que, mais importante do que uma leitura seqüencial da lista, o caráter poético desta é implicado pelas relações sugeridas entre as palavras, o valor que adquirem de acordo com a sua posição no texto. Retorna a idéia de “estrutura”, ou “sistema”, que é um dos aspectos importantes a considerar na organização e no quadro de referências da obra.

O segundo poema de *Viagem do som*, chamada *Tópos*, lança diversas referências, construindo a certa altura uma espécie de árvore genealógica que remonta a temas bíblicos:

(...)
Em ferros e Santa Bárbara
tudo é velho, mineral:
geme vovó, nasce Enoch,
Justiniano e Maria
Guilhermina, nasce Sebastião Seth,
nasce Amanda, nasce
mamãe.

(p. 107)

As referências ao Gênesis bíblico ligam esse trecho, por sua vez, a alguns versos de *Animal do Tarde*, em que se faz uma aproximação do ser humano a partir do método comparativo, seguindo a linha da Criação:

Não podia vir antes das vacas
antes dos hipopótamos e dos ofídios.
 (...)
Não é planta, não é diorito,
nem ave; é
um animal do tarde.

A referência a “tudo é velho, mineral”, leva a João Cabral, novamente e, de maneira mais específica, à obra de Drummond e seus versos sobre Itabira:

Alguns anos vivi em Itabira.
 Principalmente nasci em Itabira.
 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.
 Noventa por cento de ferro nas almas.
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e
 comunicação.¹⁰⁷

¹⁰⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confidência do Itabirano*. In: Sentimento do mundo (1940).

A lembrança de Minas Gerais é presente em diversos momentos do livro, e a viagem de Guilhermino às origens não podia deixar de fazer essa menção.

Viagem do som continua com uma brincadeira com o som a partir da toponímia:

III

Sino

*Ambaca Fiães Lourosa
Manila Sines Gironda
Gemude Arnóia Folgosa
Fésulas Moca Monsanto.*

*Olhão Minorca Milhazes
Celorico Messagães
Java Leça Não-me-toque
Carrazedada de Ansiães.*

*Francônia Cusco Almouro
Benguela Cairo Nepal
Orense Vigo Monróvia
Numídia Odessa Breslau.*

*Mississippi Calhandriz
Guadalupe Joanesburgo
Goa Calpe Carregosa
Iço Sião Montemuro.*

(p. 109)

Os topônimos são utilizados para produzir ritmo e rima, e por vezes – esse é o caso do último verso da segunda estrofe, que diz “Carrazedada de Ansiães”¹⁰⁸ – podem até passar despercebidas algumas prováveis brincadeiras do poeta com o significado dos conjuntos que cria – o leitor desatento, que se deixou levar pelo ritmo, não tem por que reparar no significado daquele verso. Esse tipo de “armadilha” está bastante presente nesse Poema do livro, o que leva a crer que as

múltiplas possibilidades da linguagem (inclusive as ilusórias) estão ali expostas para que o leitor as aprecie, no que elas têm de lúdico, e no que podem carregar de maquiavélico.

Impossível deixar de mencionar o último poema desse conjunto, que mais uma vez põe em relação diferentes referências, cruzando-as diante do leitor:

IV

Prontuário ortográfico

Perseu
Pessanha
Pessegueiro
Petrarca
 Petrolina
 Petrônio
 Picardo
 Piçarra
Pigmalião
Pílades
Pilatos
Píndaro
 Pio
 Píramo
 Pisandro
 Pisístrato
Pitágoras
Plácido
Platão
Plauto
 Plínio
 Plutão
 Plutarco.

(p. 110)

A lista de referências – enciclopédica? pessoal? – oferece muitos sentidos. E, quando se fala em sentidos, está-se falando tanto no que se refere à metáfora espacial do rumo que o analista pode tomar (a lista é, em grande parte, de

¹⁰⁸ Trocadilho possível com “cara azeda de anciões”.

procedência greco-latina), partindo de cada item, ou das opções de agrupamento que os itens oferecem, quanto no aspecto semântico dos termos empregados no poema.

As questões suscitadas pelos poemas anteriores, que cada vez mais pareciam se aproximar de pontos cruciais da relação do homem-linguagem – como poeta, como lingüista, com disposição de estudo ou de brincadeira, com olhar de respeito ou de funcionalidade – transparecem num poema de disposição gráfica pouco usual:

Súplica

*não-senso da palavra
dou-te a palavra e o senso dá-se
à palavra doce com o agro
que nos damos*

*foi-se o equilíbrio
na cibernética impassível
estamos
acorrentados ao possível
oh moscas de Sartre*

*que arte
em Paris ou confins
da Escandinávia
nos faria iberos – quero dizer
nos faria fidalgos no império onde nascemos
de tanga?*

*traga, Chomsky,
a Praga – Roman Jakobson
no ápice da palavra.*

(p. 111)

Já tratamos desse poema no capítulo 3 deste trabalho (ver p. 66). No entanto, cabe lembrar a combinação de questões relativas à língua e à cultura

como pano de fundo para os versos acima. Isso porque os próximos dois poemas selecionados de *Ultraparticular* passam por esses mesmos caminhos:

O sangue no plástico

*Ora bem, o plástico
tem o império da geometria,
tem sua própria ciência do raro.
Quer um tempo, outro,
no impassível do espaço.
Quieto, sem nervos, sem cheiro, domado.*

*Não adianta pedir-lhe
a seiva, o aroma;
despreza o pão,
não se enternece nunca,
repele aqueles lábios.*

*Não adianta injetar-lhe
o sangue do homem.*

(p. 117)

Esse poema, também analisado no capítulo 2 (p. 57), ao tratar do contato entre os elementos natural e artificial, questiona o fundamento de uma Ciência como a Cibernética, que busca o avanço das máquinas a partir de possíveis semelhanças dessas com os seres vivos em geral. A linguagem humana, um dos atributos essenciais do homem, pode estar entre as características inacessíveis ao domínio da máquina, cuja existência é sugerida por *O sangue no plástico* – o fato de serem capazes de absorver linguagem não significaria que as máquinas saberiam dar a ela o potencial que o ser humano é capaz.

Alfabetar

*alfabetar a cidade e o distrito
alfabetar o alfabeto ao inverso
alfabetar a máquina e o técnico
alfabetar a ordem e o regresso
alfabetar o alfinete indiscreto
alfabetar as pulgas e os pingos de chuva
alfabetar os cadáveres despídos
alfabetar os elefantes e os suicidas
alfabetar o sábio analfabeto
alfabetar o horror, as areias do nosso
protesto*

(p. 119)

Alfabetar, analisado na página 35 do capítulo 2 deste trabalho, traz a questão da importância da linguagem escrita, da definição de cultura e da padronização permitida pelo alcance restrito à cultura. Dos elementos mais inseridos na sociedade moderna (“alfabetar a cidade e o distrito / (...) / alfabetar a máquina e o técnico”) aos menos “adaptáveis” (“alfabetar as pulgas e os pingos de chuva / (...) / alfabetar os elefantes e os suicidas”), o poema de Guilhermino aponta para o avanço esfaimado da padronização, até que só reste, isolado, o “protesto”. Maria do Carmo Campos comenta Octavio Paz, pois ele escreve sobre o fato de que o século XX leva ao extremo o privilégio da técnica em detrimento da natureza:

Para o poeta mexicano, vivemos no tempo da técnica com suas formidáveis construções, destruidora da imagem do mundo. Mais operação sobre a realidade que representação da realidade, a técnica é função esvaziada de sentido. Encarregada de obscurecer a representação imaginária do mundo, povoa o céu e a terra com hangares, estações, edifícios, fábricas, monumentos e outros conjuntos grandiosos, figurando o mundo não mais como modelo cósmico, mas como obstáculo a ser vencido e modificado.¹⁰⁹

¹⁰⁹ CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada* (1999), p. 97.

A linguagem da técnica, *alfabetada*, não é a única. A forma da expressão artística e sua relação com o meio podem ser tratadas nos extremos da sutileza, em exercícios que envolvem os significados que podem ser extraídos do encontro entre diferentes linguagens artísticas – como a poesia e a pintura:

Natureza morta

*O pote em cima da mesa
sobre a toalha de linho;
ao lado, uma jarra de flores.
A jarra
e o seu momento de enleio:
como ocultar do pote vazio
tamanha opulência azul-celeste.*

*O pote na mesa
entre caras vermelhas,
o doce de coco, o prato de queijo,
as solteironas de óculos
– o pote
não vê a gente ilustre.*

Olha, incrédulo, para dentro da própria argila.

(p. 121)

O vocabulário mistura elementos pictóricos e ironia: o título, *Natureza morta*, leva a pensar que não há pessoas na tela; no entanto, há “gente ilustre”. O pote não os vê, pois olha para dentro de si mesmo. Seu momento de auto-contemplação é o ponto-chave do quadro/poema, é a sutileza que, quando notada pelos olhos do expectador/leitor, se amplia e dá nova significação ao que tem diante de si.

A imagem da jarra de flores é trabalhada em um poema de outro autor brasileiro que constrói obra de destaque no século XX: se em *Natureza morta* tem-

se figuras humanas compondo uma imagem em que os elementos são tipicamente inanimados, na *ANTIODE*¹¹⁰, de João Cabral de Melo Neto, a jarra é movimento, o tipo de movimento de impulso que também caracteriza máquinas, vôos de aves – e poemas.

D

(...)
 Flor é o salto
 da ave para o vôo;
 o salto fora do sono
 quando seu tecido

 se rompe; é uma explosão
 posta a funcionar,
 como uma máquina,
 uma jarra de flores.

(p. 336)

A energia dos objetos, dos seres que estão à volta do homem, pode ser a base para que ele tenha seus olhos abertos para aquilo que o cerca, em diversos níveis. Como no poema de Guilhermino, a associação feita na *ANTIODE* entre figuras tão diferentes a partir de uma insuspeitada semelhança – nesse caso, um tipo de movimento, surpreendentemente produtivo, graças à própria associação feita – é que abre perspectivas novas.

O último poema retoma algum dos pontos já abordados no decorrer do Poema *Ultraparticular*, através de alguns versos em homenagem à poesia como refúgio, como abrigo contra o poder aniquilador do *logos*, como está refletido na primeira estrofe:

¹¹⁰ MELO NETO, João Cabral de. Poesias completas: 1940-1965 (1986), p. 336

Entre nós

*Do absurdo a poesia
vem
se a lógica não lhe tira as asas
– ou Vossa Mercê espera a poesia enterrada
no abismo
de uma cartola?*

*Só o absurdo pode explicar o que
a poesia jamais acabou de escolher
o que ela não quer achar
para continuar a ser.*

(p. 125)

Os dois últimos versos do poema mostram novamente o diferencial da linguagem poética: a eterna possibilidade de abertura para novas questões e interpretações, os múltiplos enlaces e referências criados por ela. Sem a liberdade de lançar-se em terrenos dos mais variados – sejam eles o *nonsense*, o ludismo e a ambigüidade, em tempos de eficiência e objetividade – a expressão de um sujeito através da palavra fica adulterada, e o encanto da poesia se anula. *Ultraparticular*, nesse sentido, é um espaço de luta pela expressão pessoal – e de exercício de liberdade.

4.3-A poesia assume novas formas

O século XX é aquele em que surge a Teoria da Comunicação, a época em que a Linguagem passa a estudar fenômenos do uso cotidiano da língua e descrevê-los em termos de eficiência ou não na passagem de informação. Passa-se a render cada vez mais elogios à linguagem objetiva, simples, cuja única preocupação seja passar adiante sua mensagem, de forma mais eficiente possível.

Essa linguagem que tem por prioridade a mensagem a ser transmitida é o substrato da comunicação de massa e da propaganda, cada vez mais difundidas no século XX. A Literatura moderna oferece, nos termos de Alfredo Bosi, uma espécie de “resistência” a esse tipo de linguagem¹¹¹, o que resulta na opacidade de grande parte da produção literária depois das vanguardas de fins do século XIX e começo do século XX.

Na verdade, é preciso ressaltar que a resistência não é uma atitude “de protesto”, mas a consequência da busca por novas formas de expressão dentro de uma sociedade que vinha, de certa forma, “abusando” de seu poder de usar a palavra. Quanto mais se difundem os meios de comunicação, pior parece ser a comunicação entre as pessoas.¹¹² O próprio Marshall McLuhan descrevera os meios frios como aqueles apropriados para “interação”, o que nos dá espaço para pensar que a televisão não tem por prioridade a informação detalhada, e sim a

¹¹¹ Cf BOSI, Alfredo. Literatura e resistência (2002) e idem. *Poesia resistência*. In: O ser e o tempo da poesia (1977).

superficialidade rápida, simples e objetiva, adequada às necessidades de um mundo em que impera a velocidade.

Diante de tantas transformações e especificidades, o caminho aberto pelas vanguardas conduziu a buscas poéticas por novas formas de expressão. A singularidade da época combina-se com a singularidade da voz que sente necessidade de se expressar e criar um discurso diferente dos demais. Assim, a forma é privilegiada, e colocada em primeiro plano não só como meio de expressão necessário à temática, mas como lugar intrínseco ao conteúdo.

Utilizar a palavra “meio” pode conduzir novamente a McLuhan, com certa facilidade, e não se pode negar que é bastante razoável imaginar que o século XX é aquele em que a discussão em torno do uso da linguagem atravessa um momento decisivo em sua importância na vida humana: os estudos lingüísticos nunca foram tão científicos; nunca se falou e escreveu tanto, para tanta gente; e, talvez, desde a Grécia de Platão e Aristóteles não houvesse um pensamento organizado em torno do assunto que atingisse tantos grupos, em áreas de estudo tão diferentes quanto a Literatura, a Psicanálise, a Neurologia e a Antropologia. A própria Filosofia da Linguagem sente a necessidade de organizar um pensamento que sustente as especulações em torno dos fenômenos inéditos, presenciados por quem vive no século XX.

O papel da Literatura acaba sendo o de “resistência” graças justamente à comunicação de massas. A preocupação em facilitar o que se quer dizer, mesmo implicando em superficialidade e distorção (atitude assumida pela maior parte da

¹¹² Essa problemática é objeto de reflexão poética explícita, na mesma década de 1970, por Guilhermino e Drummond: o primeiro no poema 6 de *Animal do tarde*, ou na *Ode à comunicação*,

sociedade, através das exigências do mercado e pelos modelos da propaganda) oferece ao texto literário caminhos paralelos, mais complexos, mais criativos, distantes do senso comum. No entanto, para criar essa linguagem nova e capaz de lidar com as questões do século XX, havia o complicador do próprio século oferecer sempre respostas paradoxais às questões que estavam na ordem do dia.

O novo século é tão rico dos mais profundos antagonismos, a unidade do seu conceito de vida está tão profundamente ameaçada, que a combinação dos extremos mais opostos, a unificação das maiores contradições tornam-se o tema principal, muitas vezes, o tema único da sua arte.¹¹³

As temáticas mais explícitas de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, segundo a leitura que propomos, são os assuntos que estavam na ordem do dia, ao final da década de 1970: a Era da Comunicação de Massa, a Lingüística, o Computador e a Tecnologia, o alto nível de urbanização das grandes cidades. Ao mesmo tempo em que os textos são perpassados por esse tipo de vivência externa, ainda surgem traços nostálgicos da vivência no interior de Minas e o sentimento de descompasso – em diversos níveis – entre o ser humano e o ambiente em que vive. Surgem paradoxos a todo momento: a Era da Comunicação e das grandes massas humanas, da luta nas ruas pela democracia e contra as guerras, é também aquela em que as pessoas parecem se comunicar menos, dando cada vez mais amostras de orgulho e egoísmo. O mesmo momento histórico em que todos os lugares parecem muito acessíveis, graças às tecnologias de transporte e comunicação, é aquele em que apenas um centro

por exemplo, e o segundo, em *Ao Deus Kom Unik Assão*.

¹¹³ HAUSER, Arnold. *Op. Cit.*(1972), p. 1124

procura atrair todas as atenções do mundo ocidental, utilizando-se ideologicamente de seu poderio econômico. Na época em que o homem atinge um patamar científico em que tem consciência do espaço em que vive e de como utilizar boa parte de suas riquezas para aumentar seu bem-estar, opta por uma devastação sem precedentes, absolutamente irresponsável e irracional.

As próprias questões locais (brasileiras) colaboram para o mal-estar do eu-lírico. O clima cultural de febre e histeria, nos anos 1960/70, que contrasta com o elemento tradicional,

*Pedaços de fígado
desfazem-se em chuva
sobre a multidão em fuga.
A música da guitarra elétrica mata de amor
as donzelas de um país baldio.
A febre do gás néon ativa a seiva
na copa dos jacarandás alinhados como bois.*

(p. 18)

e a opressão ditatorial, iniciada em meio aos versos:

*No pão, no cartaz, nas sotéias fechadas
suportamos o ódio, o golpe, o escuro
do sexo inventivo, as verdades em balanço,
os mitos em caruncho no chapéu do mágico.*

(p. 18)

A oposição entre local e universal é desmontada a partir do momento em que se encara o local como portador das mesmas problemáticas relevantes para qualquer homem da época: identidade, expressão artístico-cultural, escolha das referências.

*que arte
em Paris ou confins
da Escandinávia
nos faria iberos – quero dizer
nos faria fidalgos no império onde nascemos
de tanga?*

(p. 111)

As opções formais da obra refletem, coerentemente, as linhas que orientam a montagem da obra: pluralidade de referências, revisão de conceitos cristalizados, resgate da tradição a partir de um novo olhar – um olhar que parte do presente e se projeta para o futuro.

A variedade empregada na obra inclui sonetos, elegias e odes que convivem com uma maioria de poemas que segue as opções de muitos dos artistas da modernidade brasileira – versos livres e brancos que se mantêm coesos graças à fluência da linguagem. Essa convivência não é apenas pacífica, mas necessária, uma vez que é significativa. Não se deve nunca perder de vista que a obra está construída como uma grande estrutura, um sistema em que as peças possuem articulações específicas, e no qual a colocação de cada elemento é imprescindível, por ser a ideal para aquela proposta.

No entanto, Guilhermino ainda encaminha uma outra possibilidade expressiva: em momentos oportunos, os poemas são divididos em partes, se tornam listagens, descrições de cenas estáticas, ou ainda tomam formas inusitadas, que reforçam o tema do texto. E essas alternativas formais desempenham papel essencial para o estudo do livro, em nosso ponto de vista. Trata-se de explorar ao extremo a idéia de que a forma, na poesia moderna, se

torna tão absolutamente livre a fim de realizar-se no espaço na forma ideal exigida por cada poema.¹¹⁴

A visualização de elementos do poema é obtida graças a astutos manejos formais, como em *Barragem contida*, poema de *Ultraparticular* em que os versos parecem “desenhar” aquilo a que o título se refere:

Barragem contida

*Os espantos bailarinos / a manhã sem ponto fixo
crocodilos de Antuérpia / o arranha-céu do Egito
a flor no rio de pez / a tília dentro da xícara
o sabiá na garganta / de um velho carrasco austríaco
a terra a todos comeu / o mar engoliu o bispo
o ouro de velhas harpas / a borboleta, o corisco,
tudo são visões honestas / não peço perdão por isso.*

(p. 120)

A disposição do texto na página determina, em muitos casos, o tamanho dos versos. A fluência e a musicalidade não se perdem, muito pelo contrário, adquirem outro sentido graças aos cortes abruptos e sintaticamente inesperados.

Um poema em que se trabalha a idéia de conjunto e suas conseqüências tem a forma gráfica de conjunto; se a idéia é contrastar o conjunto e um elemento isolado, a forma do poema pode ser utilizada para tal¹¹⁵:

¹¹⁴ Idéia apresentada com brilhantismo e graça por Drummond em *Procura da poesia*:
“Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.”

¹¹⁵ Esse poema foi estudado por nós no ensaio intitulado *A forma poética refletindo questões da modernidade: uma breve análise*, apresentado em Congresso da ABRALIC realizado em 2003.

Soledade

*Cem parejas de bois; cem mercadores núbios;
cem prostitutas do Mangue, há muito enterradas
na areia de Copacabana; cem lagartos de língua
pensa; donzelas (cem) com os seus véus e a sua
gula de mais vida; cem velhas de Erexim nas pi-
râmides do Egito; cem loucos furiosos e cento e
dez besouros num só quarto. Cem magnólias ao luar
de algum lugar; um sapo, um sapo, um sapo.
E o homem?*

(p. 31)

O aspecto visual do poema, aliado à listagem contida nele, pode conduzir o leitor à sensação (um tanto claustrofóbica) de sala fechada e, à porta dela, sem saber como entrar no turbilhão que parece haver lá dentro, um elemento isolado – o homem. Assim, sem discorrer sobre o tema, o poema de Guilhermino lança questões diretamente relacionadas com as maiores indagações do século XX. O poema *Soledade*, se contrastado com este trecho de Hauser, leva a pensar tanto 1) na sociedade de massas do século XX, em detrimento do sujeito, uma vez que ele não encontra lugar na estrutura, 2) na postura da Arte contemporânea, que precisa repensar o lugar do ser humano em sua produção, ou 3) nos atropelos da vida moderna:

A arte é atacada por uma verdadeira mania de totalidade. Parece ser possível relacionar qualquer coisa com outra coisa, tudo parece incluir em si a lei do todo. A aviltação do homem, a chamada 'desumanização da arte', está relacionada, principalmente, com este sentimento. Num mundo em que tudo tem significação ou tem a mesma significação, o homem perde a sua preeminência e a sua psicologia a sua autoridade.¹¹⁶

¹¹⁶ HAUSER, *Op. Cit.* (1972), p. 1127

Seja qual for o tema que chame a atenção do leitor, ele encontra apoio e ênfase na estrutura do poema.

Outros jogos formais podem ser encontrados na obra. A divisão em nove Poemas permite, por exemplo, que dois poemas quase idênticos, com o mesmo título, sejam colocados em Poemas “separados” no livro, criando relações internas muito específicas:

Bucólica

*A vaca imemorial
na escuridão perfeita.
Onde ponho o avestruz
inútil comigo?*

*A vaca imemorial
dignamente ruma
o nutrido do estrume
a beleza da rima.*

*A vaca no abstrato
pasta o inexato;
é uma vaca, um touro,
ou o gato?*

(p. 113)

Bucólica

*A vaca – suas tetas –
na escuridão perfeita.
Onde fica o avestruz,
inimigo comigo?
Somos dois e um caixão;
quem viaja no estribo?*

*A vaca em suas tetas
dignamente ruma
o nutrido do estrume
a impureza da rima.*

*A vaca no anteparto
chifra o inexato.*

(p. 153)

Um dos grandes paradoxos do século talvez seja a questão da linearidade: ela se perdeu, e isso se reflete nas narrativas, que já não tratam com naturalidade o narrador que a crítica dispõe como onisciente e objetivo, tão bem encaixado nos auge da narrativa longa dos séculos XVIII e, principalmente, XIX. Por outro lado, a nova perspectiva aberta pela não-linearidade possibilita o desenvolvimento de raciocínios como a História cíclica de Benjamin ou as constelações de Haroldo de Campos.

Uma espécie de “efeito colateral” desse estado de coisas talvez seja a falta de ligação, nas gerações mais jovens, entre acontecimentos anteriores e posteriores, e à necessidade de criar novas formas de organização, a fim de combater a entropia que parece reinar no universo¹¹⁷ – a noção de seqüência histórica, de causa e conseqüência, também se perde antes mesmo de formar-se. A simultaneidade dos processos do computador, os *links* e as várias “janelas abertas” assumem um papel familiar. A lírica do século XX, por seu turno, reelabora as liberdades das vanguardas e a herança da tradição, a fim de construir um caminho absolutamente novo: não se coloca mais em questão o seguir ou não as regras clássicas – a forma precisa estar cada vez mais indissociavelmente ligada ao conteúdo. O que se busca é a forma *adequada* de expressão – aquela única capaz de tornar concreta a expressão do eu-lírico, ainda que essa expressão passe por formas assemelhadas a meios tipicamente contemporâneos, como a linguagem dos computadores ou os termos cibernéticos e estruturalistas¹¹⁸.

Em Sistema do Imperfeito & Outros Poemas o mundo se mostra através da listagem (jamais exaustiva), da referência cultural ou geográfica numerosa, das imagens de caos apocalíptico ou criação laboriosa, da consciência de estar contido em uma estrutura que se reorganiza a cada instante graças à sua eterna fome de absorção do novo – e, principalmente, de saber do desgaste decorrente dessa fome. Mais um paradoxo que se estabelece.

¹¹⁷ O conceito de *entropia* é muito caro à Cibernética, e refere-se basicamente a uma espécie de “medida” da tendência à dispersão e à desorganização presente em qualquer processo ou sistema existente.

A forma assume importância diferenciada, para a linguagem poética, e ela pode aparecer à superfície do poema:

V

*Um soneto? Escrevo um, dois, três, escrevo
quantos sonetos puder. É no soneto
que se soma o que é ao que não foi,
numa alquimia de sujeitos hábeis,*

*de sujeitos que não sendo loucos, nem
sábios, perguntam ao sol o que está
na ostra, e ao micróbio de Washington
o que simplesmente ainda não nasceu*

*em Fez. Ora, assim já não é mesmo possível
encontrar-se um recanto onde se possa ser
discretamente pequenino e sério.*

*Faço sonetos por não ser el-Rei,
faço sonetos porque existe um som,
mensageiro do fim e do mistério.*

(p. 183)

Acontecem a dissonância, a paráfrase, a não-obrigatoriedade de rima, métrica fixa ou recursos tradicionais – e, no entanto, mantém-se intenso diálogo com a tradição; temas do cotidiano e da contemporaneidade servem como ilustração; há momentos de ludismo verbal puro e simples (hermetismo resultante de a forma assumir responsabilidades expressivas maiores), mas também proximidade com a dicção da prosa; combinações rítmicas diversas num mesmo poema; uso expressivo da forma e visualidade do poema; ironia. Todas essas características são possibilidades incorporadas à poesia do século XX, e

¹¹⁸ O poema de Drummond *Procura da poesia*, e sua sugestão de que a forma poética se dá segundo sua própria vontade, é testemunho dessa integração inquebrantável entre a vontade do

aparecem com especial felicidade nesta obra de Guilhermino Cesar. Elas demonstram o quanto muda a relação do homem no que diz respeito à linguagem e, mais especificamente, à Arte que utiliza a linguagem como meio de expressão.

No poema que relê Fernando Pessoa, repensando a postura do indivíduo, em especial daquele que se utiliza da linguagem lírica:

Retrato fingido

*Esse poeta é um fingidor
finge tão safadamente
que chega a ser furta-cor
para ficar coerente.*

*E como a roda da vida
não desenrola ninguém
o poeta continua ausente
da vida que ele não tem.*

(p. 147)

Este poema está contido no Poema VII. *Pressão Subliminar* – aquele no qual diversas questões são abordadas, sempre apontando fissuras no sistema. Nesse caso, o fato de tratar-se de uma espécie de paródia de Fernando Pessoa reforça a questão apresentada: a da necessidade de adaptação exigida ao homem, mais especificamente ao poeta, para garantir sua sobrevivência. O desdobramento de Pessoa se reflete no texto, no qual o eu-lírico, na primeira estrofe, refere sua condição de “furta-cor”, à força de ser coerente, e na segunda estrofe deixa claro o vácuo em que acaba vivendo – ser todos é como ser ninguém, de certa forma. Mais uma vez a dificuldade em lidar com a relação do eu

com o coletivo é colocada, e contando com um substancial reforço da referência literária do poeta português¹¹⁹.

As novas formas assumidas pela poesia de Guilhermino Cesar em Sistema do Imperfeito & Outros Poemas alinham-se à necessária busca pela expressão adequada aos paradoxos dos novos tempos – a lírica do século XX é produzida numa época em que a linguagem é algo que adquire imenso valor para quem a utiliza com perícia, e é um obstáculo para quem não a domina.

Numa sociedade cada vez mais seguidora das regras capitalistas, com a profissionalização da propaganda e as características dos modernos meios de comunicação, ter poder sobre as massas tornou-se uma questão não apenas de escolha do meio, mas também da linguagem a ser utilizada para transportar a mensagem. E a escolha ruma preferencialmente para uma linguagem rápida, objetiva e direcionada exclusivamente ao consumo. Isso equivale a decidir que, nesse modelo consumista de sociedade, não haveria espaço para a linguagem poética, sutil, não utilitária.

A máxima “o meio é a mensagem” aponta para o poder latente na escolha dos termos a serem utilizados e, por conseguinte, conduz o pensamento sobre a linguagem para fora dos domínios tradicionais da Literatura e da Lingüística. É preciso atentar que essa condução não implica em uma verdadeira “democratização” da linguagem, pois a Lingüística apresenta-se cada vez mais como ciência, e a Literatura moderna se volta para a resistência do discurso não-transparente; a linguagem utilizada para atingir a massa é a linguagem persuasiva da propaganda, facilmente deglutível e repetitiva. Em *Ode à comunicação*,

¹¹⁹ Cf PERRONE-MOISÉS, Leyla. Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro (1982).

Guilhermino Cesar dá voz poética ao sentimento de opressão causado por essa linguagem simplista utilizando-se do par linguagem/identidade – idéias que ele torna inseparáveis, no decorrer da obra: “Tu, João, e tu ainda sem nome / no ventre da peixeira de Olinda, / e eu próprio, com a minha incômoda / certidão de idade, / estamos condenados ao resto”.

A referência à idéia de que alguns se “banqueteiam”, enquanto outros não têm direito sequer ao mínimo, está presente neste mesmo poema: “Buscamos a carne, / eis o esqueleto”. No entanto, esses dois versos promovem uma abertura para outro sentido, diferente da perspectiva negativa apresentada em *Decomer*¹²⁰: “eis o esqueleto” lembra que a estrutura, o que de mais interno e ao mesmo tempo de mais essencial compõe um corpo, não é a “massa” de carne, mas o despojamento do esqueleto. E nesse ponto podemos nos lembrar das palavras finais de *Ferida*, poema que encerra *Sistema do Imperfeito*: “Cuidem bem dela; / tenham paciência. / A linguagem se aviva / com poucas palavras”.

Diante da disposição em criar a partir do mínimo, as possibilidades formais ampliam-se, pois é preciso que a forma seja cada vez mais semântica e poeticamente maximizada: o diálogo com o modernismo acontece através das propostas formais reelaboradas a partir das formas clássicas; tem-se a presença do verso livre, pleno de ritmo próprio; a utilização de assonâncias e sinestésias; o aparecimento do soneto como elemento de um conjunto maior. Dentre os traços estilístico-formais mais singulares da presente obra guilherminiana salientam-se ainda a maneira como cada Poema utiliza-se de opções como as listagens, o jogo com a simultaneidade, o sarcasmo, a repetição de termos, a referencialidade

geográfica e cultural, a ligação de termos através de barras, a distribuição dos versos e os recortes feitos nesses, como formas expressivas adequadas e singulares para cada poema.

¹²⁰ Poema em que nos detemos na página 126 do capítulo 3.

5- LIMITES CULTIVADOS

*Quanto mais denso e belo é o poema,
tanto mais entranhado estará em seu corpo
formal o “mundo” que se abriu no evento e se
fechou no claro-escuro dos signos.*

Alfredo Bosi

Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, como procuramos sugerir em diversos momentos de nossa análise, é um livro em busca da forma adequada para a expressão de *eventos*¹²¹. A poesia liberta se transforma em ponto de encontro entre o sujeito – no caso, o de Guilhermino Cesar, com sua singularidade pessoal e expressiva – e a coletividade da época – o século XX, com suas camadas de informação, opinião pública, tecnologia, caos urbano, fragmentação e velocidade.

A escrita vai dando corpo significativa a eventos (na acepção forte de Carlo Diano); e os eventos se articulam em um lugar que não é o espaço natural, mas o espaço-tempo habitado pelo sujeito poético, narrativo ou dramático.¹²²

Sistema do Imperfeito & Outros Poemas – no que se refere tanto à sua linguagem quanto às suas opções formais – deixa transparecer a multiplicidade da produção de Guilhermino Cesar. Tivemos contato com essa pluralidade durante

¹²¹ Vale lembrar que a acepção a que nos referimos ao conceito de “evento” em Carlo Diano.

os anos de Iniciação Científica e as pesquisas para a confecção deste trabalho, nos quais nos deparamos com uma obra cujo adjetivo mais justo seria “construtora”: a coleta de fontes históricas, a tradução de textos fundamentais para a Historiografia da Literatura Brasileira, entre outros traços de sua vida intelectual, se refletem, de certa maneira, na imaginação poética criadora de novas possibilidades que surge em seu livro de 1977.

A leitura que propomos neste trabalho segue a ótica de Theodor Adorno a respeito da poesia: a lírica está indissociavelmente ligada à sociedade, de forma que, mesmo quando ela parece absolutamente alheia aos seus arredores históricos e sociais, ela está dizendo algo fundamental sobre esse mesmo meio.

O livro deixa transparecer a procura por uma expressão poética que permitisse preservar a linguagem da verdadeira devastação a que ela é submetida na chamada *Era da Comunicação* – a segunda metade do século XX. A lírica cristaliza os fatos que o poeta testemunha, realizando uma espécie de *conversão* do real para a linguagem poética.

O eu lírico guilherminiano apresenta uma série de recursos formais singulares, bastante característicos: o jogo com a organização dos Poemas, com as relações internas entre eles, com as idéias de sistema e de conjunto. Mesmo a utilização de recursos e formas poéticas tradicionais estão incluídas e renovadas nesse verdadeiro sistema em que se transforma o livro, e é a partir das possibilidades de reorganização que a obra floresce em novas interpretações. A linguagem pictórica se faz presente em diversos momentos, assim como o espaço da memória, da afirmação de um ritmo pessoal, diferenciado, que contesta o

¹²² BOSI, Alfredo. *A interpretação da obra literária*. In: Céu, inferno (1988), p. 285.

senso-comum. O paradigma Estruturalista é utilizado como base para a criação de possibilidades significativas de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, demonstrando que a linguagem poética é também capaz de dialogar com a linguagem científica. Essa última aproximação poderia parecer mais um dos paradoxos do século XX; no entanto, é importante lembrar Ítalo Calvino:

(...) a literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se os poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função (...) e o grande desafio de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.¹²³

Mais do que ser capaz, a poesia *necessita* manter esse diálogo. Não porque não seja capaz de manter-se, sem a linguagem técnica – a poesia se reinventa, mantém contato com outras artes, e se preciso, silencia. Afinal,

*Poemas, de que se nutrem?
De poesia algumas vezes
como o Diabo se nutre
de Deus, quando Deus existe.*

(Tudo é nutrição)

A fonte do impulso lírico está no fato de que a palavra poética dá ao homem o poder da criação de mundos e de alternativas, a liberdade de imaginar, e de exercitar suas possíveis identidades. O sujeito do século XX parece, muitas vezes, um mosaico dentro de uma estrutura – e por ser mosaico, aparece em diversos sistemas e não se pode dizer que faça definitivamente parte de algum deles. O eu lírico guilermaniano se dispõe a buscar caminhos:

¹²³ CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio (1990), p. 127.

*Foges? Eu fico.
Não desistirei da tua, da minha explicação.*

(Ode à comunicação)

Sua perspectiva é a de fé absoluta no poder da linguagem poética. Apenas ela é capaz de explicitar uma imagem do homem como aparece em *Animal do tarde* – temerário e temeroso, inocente e destruidor. Esse homem é uma das facetas do próprio eu lírico, é o seu contemporâneo, é o leitor, enfim, é o sujeito do século XX – mosaico.

A relação entre esse sujeito e o mundo que o cerca em termos de ambiente e de coletividade trespassa *Doidulisses*, a partir da metáfora da viagem. E esse sujeito possui um discurso poético que deixa transparecer um sentimento, a respeito do tempo, por vezes de desgaste doloroso, porém, inevitável – em *A brasa na mão* –, por vezes, em termos de ciclo, recomeço e renovação – em *Milenar*.

O clima de urgência e instabilidade está presente no veloz *Circuito da febre*. As falhas de um estado de coisas absolutamente insatisfatório emergem de cada verso de *Pressão subliminar*, Poema em que os índices culminam em um aviso – ou uma proposta:

*Mas aparece uma asa, apenas uma
asa branca, e o negrume acabou-se.*

(Seiscentos urubus e uma asa branca)

As ousadias lingüísticas encontram espaço privilegiado em *Ultraparticular*: o exercício da linguagem é expressão livre e libertadora, trabalhando com a presença de um “eu” latente na manifestação lingüística. *Sistema do Imperfeito* também está centrado na linguagem – mais especificamente, na reflexão sobre ela enquanto matéria poética. Assim, antes de chegar ao momento “ultraparticular” da obra (que acontece no quinto poema, o central dentre os nove do livro), no qual o sujeito poderá se expandir de forma extremada, utilizando como meio a linguagem, se tem um estágio em que se propõe uma discussão em torno do próprio “sistema do imperfeito”, imagem mencionada já no título da obra, e metáfora que concentra em si toda a importância de repensar o tratar com a linguagem, especialmente num tempo como esse – tempo de paradoxos.

Assim, o que estabelece a diferença entre os Poemas III e V parece ser o caráter de “planejamento” dado ao trato da linguagem, em *Sistema do Imperfeito* (no qual se trabalha o fazer poético, a reflexão, a metapoesia), em contraste com o experimentalismo de *Ultraparticular* (no qual os recursos formais são explorados ousadamente).

A linguagem poética de Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, então, se propõe à novidade, pensada e exercitada, em forma e em temática, como compromisso com a expressão humana e como ludismo. Apresentam-se amalgamados a qualidade estética, capaz de diferenciar a linguagem poética da linguagem da comunicação de massa, e a expressão nova, própria de um tempo novo.

O espírito do tempo, inevitavelmente presente no texto poético, é trespassado pela leitura do poeta, que maneja seu instrumento – a linguagem –

com perícia, e obtém as brechas através das quais o leitor pode duvidar de alguns dogmas de seu tempo e de sua sociedade. Cabe àquele que lê acompanhar ou não o olhar de desconfiança do eu-lírico – o lugar do sujeito é colocado à disposição do leitor.

O século XX é um tempo de multidões, multiplicidade, e muitas, muitas palavras. O desgaste da língua não deveria atingir aquele que talvez seja o último espaço de criação/renovação do real, resgate/preservação do que é humano – a Literatura e, em especial, a poesia. A lógica, a previsibilidade, a repetição, a objetividade e a norma não podem ocupar todos os espaços, sob pena de perder-se o equilíbrio e a saudável insanidade humana:

*A falta de senso é o prumo do mudo
somos bilhões de insensatos concretos:
com cara de gente e rabo de gato.
O senso / medida da própria loucura.*

*A poesia, ave pernalta, no brejo
voa. Avoa. E descobre, com o bico,
que a falta de senso é o senso que serve.*

(Subliminar)

O movimento pendular, traço de uma época plena de paradoxos e mudanças tão velozes que implicam em avanços e recuos drásticos, ou na convivência de extremos amalgamados no impensável, conduz ao tom variável através do qual o eu-lírico se coloca diante da contemporaneidade. Ora impaciente, ora rendido, ora drástico, ora esperançoso, ora ambíguo; sempre atento e múltiplo – é como acaba se desenhando o olhar do poeta Guilhermino Cesar em Sistema do Imperfeito & Outros Poemas.

Sonetos da pergunta encerra o livro porque é o momento em que o eu lírico explicita sua diferença. Seu espírito é curioso, sua vida interior é rica – de perguntas, que o levam adiante, e de tristezas, que o deixam ensimesmado. Um animal do tarde, como seus contemporâneos; um sujeito submetido ao mesmo ambiente que eles; no entanto, disposto a prosseguir a partir da defesa de sua singularidade:

.....*Mas, não: pergunto;
perguntarei até não mais haver
senão o fim a perguntar – por quê?*

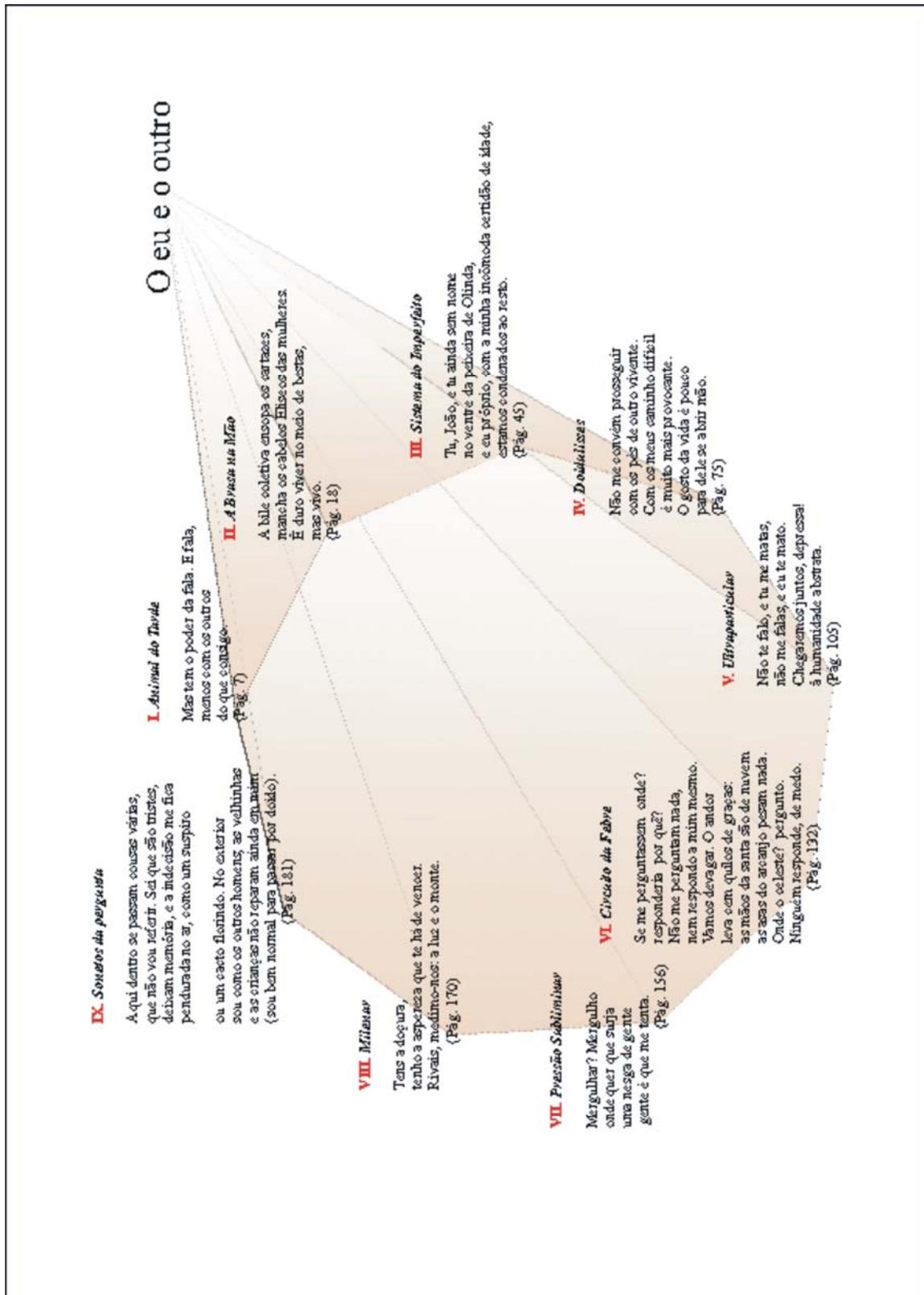
(Soneto VI)

A singularidade, a força e a competência da expressão desse olhar colocam Guilhermino Cesar em lugar de destaque entre os grandes poetas modernos brasileiros. Mais do que isso, ele faz parte daquele grupo de pensadores e artistas que, mesmo vivendo em meio a um período de caos e crise – como foi o século XX –, são capazes de apontar caminhos, ainda quando alertam para o indizível:

*Se atingimos o outro lado
(que ficou por mencionar),
a solidão se desfaz.*

*Mas olha, cuidado,
a face da alba,
fica muito além do mar.*

(Tríptico da solidão, 1)



6- BIBLIOGRAFIA

6.1- De Guilhermino Cesar

6.1.1- Obra Poética (em ordem cronológica)

Verde - Revista de Arte e Cultura. Poemas publicados nos exemplares 1, 2, 3, 4, 5 e número de homenagem a Ascânio Lopes. Cataguases: 1927, 1928, 1929.

CESAR, Guilhermino. *Meia-Pataca*. Cataguases: "Verde" Editora, 1928. Escrito em parceria com Francisco Inácio Peixoto.

_____. Deslumbramento. In *Revista de Antropofagia*, São Paulo, nº5, p. 2, setembro de 1928. Ano 1

_____. *Lira Coimbrã e Portulano de Lisboa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1965. 126 p.

_____. *Arte de Matar*. Porto Alegre: Edições Galaad, 1969.

_____. *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas*. Porto Alegre: Globo, 1977. 184 p.

_____. *Banhados*. Rio de Janeiro: AC&M, 1986. Textos de Francisco L. Wildholzer e fotos de Luiz Cláudio Marigo.

_____. *Cantos do Canto Chorado*. Coordenação por Tânia Franco Carvalhal. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1990. Coletânea de obra editada e inédita. 227 p.

6.1.2- Outros textos (em ordem cronológica)

CESAR, Guilhermino. *Sul* (romance). Rio de Janeiro: José Olympio. 1939. 224 p.

_____. O criador do romance no Rio Grande do Sul, José Antonio do Caldre e Fião: A Divina Pastora e O corsário, qualidades de sua prosa. In: *Fundamentos da cultura sul-riograndense*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1955. 215 p.

_____. *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956 (2. ed. 1971)

CESAR, Guilhermino; GUIDO, Ângelo. *Araújo Porto Alegre: dois estudos*. Porto Alegre: Secretaria da Cultura, 1957. 59 p.

_____. Raízes históricas do Rio Grande do Sul. In: *Rio Grande do Sul, terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1964. Pág. 13-24

_____. O barroco e a crítica literária no Brasil. In: *Atas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra: Tempo Brasileiro, 1965. / Rio de Janeiro: Gráfica Editora Livro S. A. Ano II, nº 6, p. 140-152, dezembro de 1963.

_____. *Benedetto Croce*. CESAR, Guilhermino et alli. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1966. 79 p.

_____. *Euclides da Cunha*. CESAR, Guilhermino et alli. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1966. 106 p.

_____. *O Embuçado do Erval, mito e poesia de Pedro Canga*. Porto Alegre: UFRGS, 1968. 117 p.

_____. *Bouterwek – os brasileiros na Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, estudo crítico* (Tradução da *História da poesia e eloquência portuguesa* na parte referente ao Brasil por Walter Koch). Porto Alegre: Lima, 1968.

_____. *Simonde de Sismondi e a literatura brasileira*. Tradução e Prefácio de Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Lima, 1968.

_____. *Resumo da História Literária do Brasil de Ferdinand Denis*. Tradução, prefácio e notas de Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Lima, 1968. 126 p.

_____. Antecedentes da fundação do Rio Grande do Sul. Separata da *Revista Portuguesa de História*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1970. Tomo XIV, p. 319-330.

_____. *Qorpo Santo – As Relações Naturais e outras comédias*. Fixação do texto, prefácio e notas por Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Movimento / IEL / UFRGS, 1969. (2 ed. 1976)

_____. *Primeiros cronistas do Rio Grande do Sul (1605- 1801): estudos das fontes primárias da história rio-grandense acompanhado de vários textos*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1969. 231 p.

_____. *O “brasileiro” na ficção portuguesa: o direito e o avesso de uma personagem-tipo*. Lisboa: Parceria A M. Pereira, 1969.

_____. Crônicas semanais publicadas na página 3 dos *Cadernos de Sábado* do Jornal Correio do Povo. Porto Alegre: 1967 a 1982.

CESAR et alli, Guilhermino. João Guimarães Rosa em Família. In: *João Guimarães Rosa*. In: Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia, 1969, p. 10-46.

_____. *História do Rio Grande do Sul: período colonial*. Porto Alegre: Globo, 1970.

_____. A vida literária. In: *Minas Gerais, terra e povo*. Organização e nota introdutória de Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Globo, 1970.

_____. O teatro declamado no século XX. In: *O Theatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, DAC/ SEC, 1975, p. 47-150

_____. *Historiadores e críticos do Romantismo: a contribuição européia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. V.1

_____. Os verdes da “Verde” (depoimento). In: *Verde*. Edição comemorativa aos 50 anos da Revista. São Paulo: Metal Leve, 1978.

_____. *O contrabando no sul do Brasil*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul./ Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço dos Brindes, 1978. 119 p.

_____. *Notícia do Rio Grande: Literatura*. Organização e introdução por Tânia Franco Carvalho. Porto Alegre: IEL; Editora da UFRGS, 1995. Reunião de textos publicados no Correio do Povo – Cadernos de Sábado, 1971 a 1980. 226 p.

_____. *A poesia brasileira de 22 até hoje*. In: *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. editores, 1982. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Org. de Domício Proença Filho. P. 221-249.

_____. *Uma palestra cinematográfica*. Canoas: Unilasalle: SMEC, 2001. Organização de Antonio Jesus Pfeil.

6.2-Sobre Guilhermino Cesar

ANDRADE, Carlos Drummond de. Seqüestro de Guilhermino Cesar. In *Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

BEHR, Maria Beatriz Weigert. *A poética do escuro: Uma leitura da poesia de Guilhermino César*. Dissertação de mestrado. Orientação de Tânia Franco Carvalho. UFRGS. Porto Alegre, 1986. 184 f.

BORDINI, Maria da Glória. *A lira e o alto-falante*. Caderno de Sábado do Jornal Correio do Povo. Porto Alegre: 20 de maio de 1978. P. 8

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, Maria do Carmo. Lirismo de cá e de lá: travessias poéticas em Guilhermino Cesar. In: *Brasil e Portugal: 500 anos de enlaces e desenlaces*. Convergência Lusíada, n. 18. Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, 2001. V. 2.

_____. Dez anos sem Guilhermino Cesar. In: *Jornal da Universidade*. Porto Alegre, novembro/dezembro de 2003. p. 11

_____. Para lembrar Guilhermino. In *Caderno de Cultura do Jornal Zero Hora*. Porto Alegre, 06 de dezembro de 2003. p. 2.

_____. Coisas espantosas no tempo de Cataguases. In *Jornal da Universidade*. Porto Alegre, novembro/dezembro de 2003. p. 11

CANDIDO, Antonio. Vário, múltiplo Guilhermino. *Cadernos de Sábado do Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 de maio de 1978. P. 7b

CARVALHAL, Tania Franco. A consciência poética. *Cadernos de Sábado do Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 de maio de 1978. P.10

_____. Guilhermino Cesar, do efêmero ao presente. In: *Notícia do Rio Grande*. Porto Alegre: IEL/ UFRGS, 1994.

CASTELLO, José Aderaldo. Um historiador da literatura do Rio Grande do Sul. *Caderno de Sábado do Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 de maio de 1978.

CHAVES, Flávio Loureiro. Poesia da resistência. *Caderno de Sábado do Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 de maio de 1978.

DACANAL, José Hildebrando. Do passado e do presente. *Caderno de Sábado do Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 de maio de 1978.

Guilhermino Cesar. 2. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Editora da ULBRA, AGE. 1996. (Autores gaúchos; 13)

LISBOA, Henriqueta. Da lágrima ao sarcasmo. *Caderno de Sábado do Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 de maio de 1978. P. 9

LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando éramos jovens: História do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. (Escritos de Cinema; 5).

SILVA, Vivian Igenes Albertoni da. A poesia de Guilhermino Cesar e a presença do outro: questões surgidas na segunda metade do século XX. *Ao pé da letra: Revista dos alunos de Graduação em Letras*. Recife: UFPE. Volume 2 – dezembro de 2000. pág. 201 a 206

_____. O detalhe e o todo no 'Sistema do Imperfeito & Outros Poemas', de Guilhermino Cesar. *Cadernos do IL*. Porto Alegre: Instituto de Letras. Nº 21/22 – dezembro de 1999. pág. 151 a 156

_____. O detalhe e o todo em 'Sistema do Imperfeito & Outros Poemas' de Guilhermino Cesar. Página do V Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes (promoção das Instituições Federais de Ensino Superior de Minas Gerais e sediado pela UFOP). O texto pode ser encontrado na página da Internet do V Congresso: www.ufop.br/vcongresso

_____. O 'olhar comum' versus o olhar do narrador: questões de tempo e simultaneidade no universo rosiano. *Livro de resumos do II Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: CESPUC-MG, 2001. Pág. 181.

_____. O poema 'Animal do tarde': um caleidoscópio guilherminiano. *Livro de resumos do Colóquio Brasileiro Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: UFRGS/Instituto de Letras/Núcleo de Literatura Brasileira Guilhermino Cesar, 2001

_____. *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas de Guilhermino Cesar: encontro e desencontro nas linhas "imperfeitas" da poesia*. Monografia de conclusão de curso de Licenciatura em Letras na UFRGS. Orientação de Maria do Carmo Alves de Campos. Porto Alegre, outubro de 2002. 78 p.

_____. A forma poética refletindo questões da modernidade: uma breve análise. *Anais do II Colóquio Sul de Literatura Comparada: Encontro ABRALIC 2003*. Em CD-ROM. Editora ABRALIC, 2004.

_____. Referência e alusão dentro do Sistema do Imperfeito & Outros Poemas, de Guilhermino Cesar: a riqueza lexical em análise. *Anais do XIV Salão de Iniciação Científica* (publicação de resumo de ensaio apresentado). Em CD-ROM. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

TESCHE, Adayr. *A máscara de terra: uma compreensão hermenêutica de Sistema do Imperfeito & outros poemas de Guilhermino Cesar*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, CPG-Letras/ UFRGS, 1984.

TREVISAN, Armindo. Guilhermino Cesar, poeta. *Caderno de Sábado do Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 de maio de 1978. P. 10

6.3- Bibliografia geral

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida danificada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. 216 p.

_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1988. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Matos Britto de Almeida. 285 p. (Temas: Sociologia e crítica cultural; 64).

_____. *Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. Organização de Gabriel Cohn. 207 p. (Grandes Cientistas Sociais; 54).

Almanaque Abril' 89: A enciclopédia em um só volume. São Paulo: Abril, 1989. 834 p.

ANDERY, Maria Amália... et al. *Para compreender a Ciência: uma perspectiva histórica*. 6. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo: São Paulo: EDUC, 1996. 436 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Ao Deus Kom Unik Assão*. In: *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

AUERBACH, Erich. *A Cicatriz de Ulisses*. In: *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. revista. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Estudos: Crítica, 2). P. 1-20. (Copyright 1946)

AUSTIN, J. L. *How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. 2nd. ed. Oxford / New York: Oxford University Press, 1986. 176 p.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971. 116 p

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la Vie Moderne*. In: *Baudelaire: Oeuvres complètes*. Paris: Laffont, 1980. P. 790-815

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição Bilingüe. (Poesia de todos os tempos)

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. 235 p. (Grandes Cientistas Sociais; 50).

_____. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Petit Bibliothèque Payot, 1974. 287 p. (Critique de la Politique; 399).

_____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de Theodor W. Adorno. 235 p.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. 287 p. (Temas; 4).

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 32. ed. Revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1977. 220 p.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. 404 p.

_____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. 297 p.

Cadernos Universitários nº 4: Atenção, Signos, Graus de Informação. Porto Alegre: Edições URGs, 1973. Coordenação de M. C. d'Azevedo. 83 p.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Tradução de Ivo Barroso. 141 p.

CAMPOS, Maria do Carmo. *A Matéria Prismada*. Porto Alegre: Mercado Aberto / São Paulo: EDUSP, 1999. 308 p.

_____. Linguagem e silêncio: notas para uma leitura de poesia. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo (orgs). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1999/2000. 612 p.

CANDIDO, Antonio. Prefácio da 1ª edição (1957). In: *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas na Literatura: um esboço*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CARPENTER, Edmund e McLUHAN, Marshall (org.). *Revolução na comunicação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. (Vários colaboradores)

COELHO, Eduardo Prado (sel. e introd.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugalia, 1968. Ensaios de Foucault – Derrida – Lévi-Strauss – Althusser – Lacan – Sartre – Barthes – Sebag – e outros. 417 p. (Coleção Problemas).

DOSSE, François. *História do Estruturalismo: I. O campo do signo, 1945/1966*. São Paulo: Unicamp/Ensaio, 1993. Volume I. Tradução de Álvaro Cabral. 447 p.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo: II. O canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. São Paulo: Unicamp/Ensaio, 1994. Volume II. Tradução de Álvaro Cabral. 518 p.

ECO, Umberto. *Diário mínimo*. 2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Bertrand Brasil, 1994. Tradução de Miguel Serras Pereira. 165 p.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. Tradução de Ivan Junqueira. P. 37-48

- ELIOT, T. S. *The Waste Land*. In: *Selected poems*. 18ª reimpressão. Londres: faber and faber, 1982. P. 51-53
- GELLNER, Ernest. *Palabras y cosas*. Madrid: Tecnos, 1962. Traducción de Mónica Acheroff. 224 p.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998. Tradução de Lawrence Flores Pereira. 319 p. (Coleção Teoria).
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. 2. ed. em português. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Tomo II. 1193 p.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d. 598 p.
- _____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Tradução de Cid Knipel Moreira. 336 p.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980. Tradução de João Paulo Monteiro. 243 p. (Estudos; 4).
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982. 228 p.
- _____. *Regresso ao admirável mundo novo*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. Trad. de Rogério Fernandes. 245 p. (Dois mundos)
- JACKER, Corinne. *O homem, a memória e a máquina: uma introdução à Cibernética*. Rio de Janeiro: Forense, 1970. 134 p.
- KENNEDY, Paul. *Ascensão e queda das grandes potências: Transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000*. Rio de Janeiro: Campus, 1989. 675 p.
- KOEHLER, S. J., Pe. H. *Pequeno dicionário escolar latino-português*. 14. ed. Porto Alegre: Globo, 1960. 344 p.
- LATIL, Pierre de. *O pensamento artificial: introdução à Cibernética*. São Paulo: IBRASA, 1973. 337 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 456 p. (Coleção Biblioteca Tempo Universitário; 7).
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 183 p.
- MASER, Siegfried. *Fundamentos da teoria geral da comunicação: uma introdução a seus métodos e conceitos, acompanhada de exercícios*. São Paulo: EPU, EDUSP, 1975. Tradução de Leônidas Hegenberg. Com um comentário acerca da entropia da

língua portuguesa e uma lista de obras, em português, da área de comunicação e afins, da autoria do Tradutor. 241 p.

McLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação como extensões do homem: understanding media*. São Paulo, Cultrix, 1971. 407 p.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias Completas: 1940-1965*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 387 p.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese (ensaios sobre lírica)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. 227 p.

ORWELL, George. 1984. Lisboa: Ulisséia, [s. d.]. 300 p. (Livros Unibolso; 36)

PAZ, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 6ª reimpressão da 3ª edição. 307 p.

_____. *Corriente alterna*. 19. ed. México: Siglo XXI, 1990. 223 p.

_____. *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. 2. ed. México: Joaquín Mortiz, 1969. 203 p. (Del Volador).

_____. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Olga Savary.

_____. A revolta do futuro. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Olga Savary.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. 159 p.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: Poemas escolhidos*. São Paulo: Klick, 1998. 191 p. (Biblioteca ZH; 3).

PIGNATARI, Decio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1969. 144 p. (Debates: Comunicação; 2).

POUILLON, Jean (org). *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. Reunião de artigos de Jean Pouillon, Marc Barbut, Maurice Godelier, Pierre Macherey, Pierre Bourdieu, A. J. Greimas e Jacques Ehrmann. 199 p. (Atualidade).

REBELLO, Lúcia Sá. *A afonia dos tradutores ou a tradução pelo estranhamento?: um estudo comparado de duas traduções em língua portuguesa de Ars Poética de Horácio*. Tese de Doutorado. Porto Alegre, PPG-Letras, 2002. 426 f.

ROSENTHAL, Raymond. *McLuhan: Pro & Contra: ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1969. Versão para a Língua Catelhana por Mario Giacchino. 335 p. (Coleccion Prisma)

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. 279 p.

SCHWEITZER, Albert. *Decadência e regeneração da cultura*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964. (Série Hoje e Amanhã)

SHAPIRO, Robert. *Origens: a criação da vida na Terra – um guia para o céptico*. Lisboa: Gradiva, 1987. (Coleção “Ciência Aberta”)

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 183 p.

_____. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 361 p.

TREVISAN, Armindo. *A poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Uniprom, 2000.

_____. *Reflexões sobre a poesia*. Porto Alegre: ImPress, 1993.

VIRILIO, Paul. *A Bomba Informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999. Tradução de Luciano Vieira Machado. 142 p.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *As Guerras Mundiais (1914-1945): O desafio Germano-Japonês à ordem Anglo-Americana*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2003. 174 p. (Geopolítica e conflitos contemporâneos I).

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1970. Tradução de José Paulo Paes. 190 p.

ANEXOS

AO DEUS KOM UNIK ASSÃO

Eis-me prostrado a vossos peses
 que sendo tantos todo plural é pouco.
 Deglutindo gratamente vossas fezes
 vai-se tornando são quem era louco.
 Nem precisa cabeça pois a boca
 nasce diretamente do pescoço
 e em vosso esplendor de auriquilate
 faz sol o que era osso.

Genucircunflexado vos adouro
 vos amouro, a vós sonouro
 deus da buzina & da morfina
 que me esvaziáis enchendo-me de flato
 e flauta e fanopéia e fone e feno.
 Vossa pá lavra o chão de minha carne
 e planta beterrabos balouçantes
 de intenso carneiral belibalentes
 em que disperso espremo e desesprimo
 o que em mim aspirava a ser eumano.

Salve, deus compato
 cinturão da Terra
 calça circular
 unisex, rex
 do lugarfalar
 comum.

Salve, meio-fim
 do finrinfinfim
 plurimelodia
 distriburrida no planeta.

Nossa goela sempre sempre sempre escãocarada
 engole elefantes
 engole catástrofes
 tão naturalmente como se.
 E PEDE MAIS.

A carne pisoteada de cavalos reclama
 pisaduras mais.
 A vontade sem vontade encrespa-se exige
 contravontades mais.
 E se consome no consumo.

Senhor dos lares
 e lupanares
 Senhor dos projetos
 e do pré-alfabeto
 Senhor do ópio
 e do cor no copo

Senhor! Senhor!
 De nosso poema fazei uma dor
 que nos irmane, Manaus e Birmânia
 pavão e Pavone
 pavio e povo
 pangaré e Pan
 e Ré Dó Mi Fá Sol-
 apante salmoura
 n'alma, cação como se
 como ni
 ou niente.

Se estou doente, devo estar doentes.
 Se estou sozinho, devo estar desertos.
 Se estou alegre, devo estar ruidosos.
 Se estou morrendo, devo estar morrendos?

Cumpro. Sou
 geral.
 É pouco?
 Multiv
 versal.
 É nada?
 Sou
 al.

Dorme na tumba a cultura oral.
 Era uma vez a cultura visual.
 Quando que vem a cultura anal
 na recomposta aldeia tribal?

O meio é a mensagem
 O meio é a massagem
 O meio é a mixagem
 O meio é a micagem

A mensagem é meio
 de chegar ao Meio.
 O Meio é o ser
 em lugar dos seres,
 isento de lugar,
 dispensando meios de fluorescer.

Salve, Meio! Salve, Melo.
 A massa vos saúda
 em forma de passa.

Não quero calar junto do amigo.
 Não quero dormir abraçado
 ao velho amor.
 Não quero ler a seu lado.
 Não quero falar
 a minha palavra
 a nossa palavra.
 Não quero assoviar
 a canção parceria

de passarinho/aragem.
Quero komunikar
em código
descodificar
recodificar
eletronicamente.

Se komuniko
que amorico
me centimultiplico
scotch no bico
paparico
rio rico
salpico
de prazer meu penico
em vosso honor, ó Deus komunikão.

Farto de komunikar
na pequenina taba
subo ao céu em foguete
até a prima solidão
levando o som
a cor, o pavilhão
da komunikânsia
interplanetária interpatetal.

Convoco os astros
para o coquetel
os mundos esparsos
para a convenção
a inocência das galáxias
para a noitícia
a nivola
o show de bala
o sexpudim
o blablabum.

E quando não restar
o mínimo ponto
a ser detectado
a ser invadido
a ser consumido
e todos os seres
se atomizarem na supermensagem
do supervácuo
e todas as coisas
se apagarem no circuito global
e o Meio
deixar de ser Fim e chegar ao fim,
Senhor! Senhor!
quem vos salvará
de vossa própria, de vossa terrível
estremendona
inkomunikhassão?

Carlos Drummond de Andrade

Seqüestro de Guilhermino Cesar

Ao completar setent'anos

Um dia convoco Cyro dos Anjos e planejo com ele um seqüestro.

Voamos (perucas e bigodes despistadores) para Porto Alegre.

Lá ficaremos à espreita na Avenida Independência.

Quando sair de certo edifício um incauto senhor de óculos

nosso carro lhe embargará os passos

e ele será convidado a seguir conosco

rumo a lugar que bem sabe.

Assim roubaremos Guilhermino Cesar ao País do Rio Grande

e o transportaremos ao País da Memória,

país de cafés-sentados e redações não eletrônicas de jornais,

de repartições públicas onde se cumpria o destino de literatos sem pecúnia,

autores de discursos que jamais pronunciaríamos,

pois os concebíamos para outros os pronunciarem

no majestático palanque do Poder,

enquanto refocilávamos em orgias

com a ninfa de coxas de espuma e seios-orquídea

chamada Literatura,

nosso maior amor e perdição.

Levaremos Guilhermino para livrarias

que não existem mais,

cinemas, bailes estudantes, piqueniques serranos,

que não existem mais,

debates flamívomos, cambalhotas de vanguarda

que não existem mais,

tudo que não existe mais e continua,

anulado, existindo.

Nesse país que foi o nosso

na neblinosa companhia de Emílio Moura,

João Alphonsus, outros, outros

de que já não há notícia terrestre,

reflorescemos

ao som indelével da valsa e do *fox-trot*

brindados pela orquestra do Maestro Vespasiano.

Reflorescemos todos. O tempo, acidente.

Outro, mudanças. Guilhermino

acaba de chegar de Cataguases,

estudante de medicina e ritmo,

nosso mais moço companheiro para sempre.

Nunca sairá daqui, não sairemos.

Ninguém fará de nós os septuagenários que somos,

dispersos, divididos no mapa das circunstâncias.

Este, o nosso eterno, etéreo território.

Aqui assistimos, somos. O resto, aparência.

Este mesmo escrito: aparência,
não a realidade que se refere.
No único país real encontramos em Guilhermino,
o que, menino, pediu ao pai uma bicicleta
e o velho deu-lhe as poesias de Bilac.
Que não nos procurem, não nos importunem. Deixem-nos
fruir o néctar absoluto.

Carlos Drummond de Andrade

3. HABITAR O TEMPO

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo onde ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na agulha de cada instante,
em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.

E de volta de ir habitar seu tempo:
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além do vazio, transparente,
o instante a habitar passa invisível.
Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o enchem e o matam as pessoas;
pois como o tempo ocorre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou),
para habitá-lo: só no passado, morto.

João Cabral de Melo Neto