

POESIA À MARGEM DO VERSO

Maria Esther Maciel

No poema “Limites ao léu”, incluído no livro póstumo *La vie en close* (1991), Paulo Leminski faz um inventário de vinte e duas definições de poesia, extraídas de textos poéticos ou teóricos de autores advindos de diferentes contextos e tradições. Abarcando, predominantemente, poetas e críticos integrantes do cânone literário da modernidade — mais especificamente do primeiro romantismo alemão e inglês até as vanguardas da segunda metade do século XX —, a lista leminskiana coloca em um mesmo *topos* dizeres distintos e, muitas vezes, contraditórios, sobre o que se entende por poesia.

Se, por um lado, tais definições apontam várias possibilidades de se capturar — nos limites provisórios de uma frase ou um verso — a multiplicidade inerente ao objeto, por outro, indiciam também o próprio malogro de qualquer tentativa de sua circunscrição a esses mesmos limites. Isso, porque a poesia é todas essas e outras coisas, dependendo dos contextos, pretextos, linhagens, perplexidades ou demandas de cada poeta, podendo inclusive não ser nenhuma delas. E é para dizer dessa impossibilidade de se fixar um conceito para o que está sempre em movimento, que Leminski lança, ao final, uma definição que funciona como uma leitura em contraponto de todas as definições arroladas: “a poesia é a liberdade de minha linguagem”. Em outras palavras, ela se indefine ou se infinitiza na potencialidade de ser livre, de levar às últimas conseqüências ou colocar a descoberto os próprios limites da linguagem.

Se Leminski, enquanto poeta da descompressão do verso e da palavra, deu-se a ousadia de não definir um caminho, mas inventar inúmeras vias para o exercício criativo da palavra, pode-se dizer que não foram poucos os poetas — mesmo entre os adeptos da “religião do esmero”¹ — que buscaram praticar a liberdade no ato de inventar ou reinventar uma linguagem. Liberdade essa que, de acordo com as inquietações de cada um, assumiu feições e propósitos diferenciados, podendo justificar desde certas rupturas (disciplinadas ou não) de uma tradição, de uma dicção, de uma forma cristalizada, até a criação de sistemas ou anti-sistemas poéticos em dissídio contra outros que, por sua vez, também foram criados em nome de outras formas ou utopias de liberdade coletiva ou

¹ Expressão usada por Emil Cioran para designar a linhagem poética de Paul Valéry.

particular. Liberdades vigilantes, liberdades vigiadas, liberdades oblíquas ou fingidas, liberdades com rigor ou sem vigor: a cada uma um poeta, uma linguagem e uma poética.

A liberdade que pretendo abordar aqui diz respeito àquela que alguns poetas se deram ao buscar a poesia às margens do verso, valendo-se para a construção do poema de uma espécie de contra-verso, mais próximo da frase. E por contra-verso entendo o verso que, furtando-se à simetria das linhas cortadas e inserindo-se no fluxo de um parágrafo, um verbete, um fragmento de discurso, se hibridiza em prosa ou em outras formas textuais não reconhecidas como suporte verbal para um poema, sem que com isso resvale para a referencialidade ou subtraia do texto a sua condição intrínseca de poema. Interessa-me pensar como, no interregno ou na interseção dos gêneros e tipologias textuais, certa poesia contemporânea brasileira tem buscado modulações ao mesmo tempo condizentes com o que se espera de um poema e fora das demarcações que dão a este um formato, uma configuração física legitimadora. Como que colocando a escrita no espaço sem moldura de um tempo que se multiplica não por linhas sucessivas, mas por fluxos, feitos de intervalos em expansão e contração, simultaneamente. Interessa-me ainda indagar em que medida, ao experimentar formas/gêneros mesclados em sua poesia, os poetas estariam investindo em um campo expressivo em consonância com as demandas de heterogeneidade do nosso presente.

Como se sabe, Baudelaire foi um dos primeiros poetas a exercitar — na trilha aberta pela escrita híbrida e fragmentária do romantismo alemão — a poesia na forma do fragmento em prosa, tornando viáveis sucessivos outros experimentos que, nessa linha, seriam conduzidos por inúmeros poetas ao longo de pelo menos dois séculos. Na dedicatória de seu livro *Pequenos poemas em prosa*, por exemplo 2, ele aponta as “comodidades” que essa combinação de gêneros oferece, relevando seu caráter entrecortado e descontínuo, que torna cada parte um conjunto autônomo dentro do texto. E completa: “qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?” 3.

Pode-se dizer que, se tais apontamentos — somados às experiências textuais das *Iluminações* de Rimbaud — já prefiguram o surgimento do verso livre, eles também

2 BAUDELAIRE, 1980, p.14-15.

3 BAUDELAIRE, 1980, p.14.

abrem caminho para outros tipos de liberdade poética, como aquela que, mais tarde, os surrealistas batizariam de escrita automática e que, provocando “os sobressaltos da consciência”, buscava na espontaneidade de um dizer sem regras ou coerções formais a sua via poética de expressão. Na tentativa de fazer da poesia uma “abordagem infinita do ininterrupto” — para usar aqui uma expressão de Maurice Blanchot ⁴ — os surrealistas levaram a poesia a uma experiência para além dos limites do verso ou da prosa, radicalizando, dessa forma, as “ondulações do devaneio” almejadas por Baudelaire.

Por outro lado, percebe-se na referida dedicatória de 1862, que ao poeta francês também interessavam os cortes, a descontinuidade, as várias entradas e saídas do texto, a reversibilidade da leitura, tornada possível graças à organização da prosa poética em fragmentos. Um fascínio que, se já tinha contagiado poetas como Schlegel e Novalis, não deixaria de encantar também, um século depois, nomes como Francis Ponge — com seus extratos de poesia em prosa sobre as coisas — ou Saint-John Perse, um “surrealista à distância”, que soube converter com rara felicidade os temas do desterro e do deserto em breves escritos de intensa poeticidade. E não podemos nos esquecer de outros, que embora não tivessem eleito formas textuais híbridas como sendo sua forma de expressão por excelência, ousaram na mistura/interseção do poema com narrativa, ensaio, aforismo, carta, diário, entrevista, lista, verbete, dentre outras modalidades. Este é o caso, por exemplo, de Octavio Paz, que, se no livro *Águila o sol?* — uma de suas experiências mais criativas no âmbito do surrealismo — já encena uma escrita poética em blocos de prosa, em *o Mono gramático* vai experimentar simultaneamente o relato de viagem, o ensaio crítico, a narrativa mítica e a poesia.

No Brasil, embora esse tipo de experiência não tenha sido uma prática muito regular entre os poetas modernos, não foram poucos os que também se deram o exercício, ainda que esparso, de formas textuais híbridas dentro do poema, com visíveis propósitos de explorar outras possibilidades de dicção, ritmo e velocidade da linguagem poética. Poderíamos citar aqui algumas realizações isoladas nessa linha, como o pequeno livro-poema *Os três mal-amados* (1943), de João Cabral de Melo Neto, um conjunto polifônico de 33 fragmentos em prosa, escritos a partir do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, e organizados de forma a alternar as vozes líricas de cada um dos três personagens masculinos do poema drummondiano, convertidos em

4 BLANCHOT, 1987, p.177-178.

“eus” do poema de Cabral. Ou o poema *Torre sem degraus*, de Drummond, que rompe inteiramente com a estrutura poética em versos, para se concretizar como uma série de fragmentos enumerados, cada um correspondendo ao andar de um edifício insólito.

De Murilo Mendes também são alguns construtos heterogêneos. Basta mencionarmos os poemas em prosa que compõem o livro *Poliedro*, nos quais o poeta se deu a liberdade de criar, na linha de Ponge, pequenos extratos descritivos de animais, frutas e objetos, além de aforismos ou cápsulas poéticas que funcionam como o que Roland Barthes chamou de “pensamento-frase” 5. Já nos limites dessa prática, poderia ser citado ainda o poema *Galáxias*, de Haroldo de Campos, que abole radicalmente as fronteiras entre poesia e prosa, para se realizar também como uma escrita nômade, que pode ser tanto um mapa de viagem quanto uma combinação reversiva de fragmentos textuais e intertextuais.

Em todos esses experimentos, percebe-se que o texto, longe de migrar para o território mais referencial do relato ou do ensaio, mantém-se regido pelas leis do ritmo e da imagem, abrindo-se ao fluxo dos sentidos múltiplos e de uma sintaxe por vezes inusitada. Cada segmento de texto é uma peça avulsa que, por sua vez, é sempre um novo começo. E que não deixa de ser também, como diria Barthes em seu elogio do fragmento, o interstício de suas vizinhas.

Se, no caso dos poetas do cânone modernista, esse tipo de experiência é quase uma exceção no conjunto de suas obras, figurando muitas vezes como “licenças” poéticas ou como mais um exercício de expressão, o mesmo não se pode dizer de uma poeta como Ana Cristina César — que desafiando as exigências do construtivismo em voga nas décadas subseqüentes ao advento da poesia concreta — buscou, ostensivamente, em verbetes de diário íntimo, listas prosaicas e textos epistolares formas alternativas (e marginais) para a sua poesia.

Longe de se configurar como uma experiência meramente estética, a prática desses recursos atendia a uma necessidade de outra ordem que não a meramente estética, à medida que possibilitava a abertura no próprio ato da escrita às linhas de fuga de uma subjetividade não mais definida pela razão crítica ou pelo *pathos* lírico, mas complexificada pelo que Félix Guattari chamaria de “polifonias, contrapontos, orquestrações e ritmos”, capaz de expressar um tempo que se traduz como heterogeneidade e como devir. Além, é claro, de promover uma espécie de

5 BARTHES, 1977, p.102.

realinhamento da escrita segundo as intensidades do imediato e do contingente, para o qual as datas e as enumerações servem de amparo sempre transitório.

Mas ao contrário do que se espera de um diário casual, os verbetes de Ana C. não se contentam com o registro descritivo dos dias, mas deles extrai espessuras, ritmos, pretextos para um dizer sempre de viés. E nesse sentido, tais poemas-diário lembrariam, em certa medida e em um contexto completamente distinto e distante, os escritos de uma poeta que, há mais de mil anos, fez de seu diário um trabalho de prosa poética. Trata-se da japonesa Sei Shonagon, dama-da-corte da dinastia Heian, do século X, que já prefigurando um gênero tipicamente japonês conhecido como *zuihitsu* (escritos ocasionais), compôs em forma de listas e fragmentos o que chamou de “Livro de Cabeceira”, no qual encenou intimidades vividas e postiças, recriou sensações, descreveu cenas da corte e da natureza, criou guias diários de idéias, anticartas que funcionavam como o antídoto, muitas vezes irônico, do *pathos* em desmedida.

Um outro exemplo de cruzamento entre o poema e outras modalidades textuais no âmbito da literatura brasileira da década 70 é o texto “A flor da pele”, do poeta carioca Armando Freitas Filho, que se vale do verbete de dicionário correspondente à palavra PELE, para criar vários outros verbetes semelhantes, com definições muitas vezes insólitas, através das quais faz fortes críticas às práticas de tortura, em vigor no regime militar do período. Conjugando erotismo e política através dessas variações e desdobramentos taxonômicos (todas as definições são rigorosamente numeradas), o poeta reinventa a linguagem dos dicionários e, ao mesmo tempo, inventa uma escrita poética fora dos limites do verso e da prosa.

Interessante que, a partir dos anos 90, talvez como consequência de uma expansão/pluralização de dicções poéticas, propiciada por um tempo de entrecruzamentos culturais, no qual a palavra *híbrido* tornou-se um adjetivo recorrente para além dos limites do campo estético/textual, não são poucos os poetas que têm buscado em outras modalidades discursivas modelos para a construção do poema. Wilson Bueno, por exemplo, com seus bestiários *Manual de zoofilia* e *Jardim Zoológico*, soube mesclar narrativa e excertos rítmicos de mais intensa poesia. O cearense Floriano Martins, por sua vez, vem se exercitando em uma vigorosa poesia liberta de fôrmas previsíveis, como se pode atestar no livro *Quimeras* (2003), no qual 24 escritos de “prosa errante”, dispostos em série sobre a página, dialogam obliquamente com os desenhos do artista plástico Hélio Rôla. Já Rodrigo Garcia Lopes ousou numa espécie de ensaio fanopéico — refiro-me aqui especialmente ao poema

“Phanopium”, do livro *Solarium* (1994), ao qual poderiam ser somados “Memória e repetição” e “Troth”, de *Polivox* (2001) — em que o conceito dá lugar a uma cadeia móvel de “fotogramas” em prosa, que anulam qualquer fixidez de sentidos. O mineiro Fabrício Marques ressuscitou a forma do monólogo para reencenar — no final do livro de poemas *Meu pequeno fim*, de 2002, através de extratos em prosa poética — o drama em *híbris* do português Mário de Sá-Carneiro momentos antes de seu suicídio performático em um quarto de hotel. Ademir Assunção, por outro lado, mesclando excertos de diário (segundo ele um “diário do sono”), referências mitológicas, “processos oníricos reciclados” e estruturas da narrativa filmica, fez de seu *Cinemitologias*, de 1998, um “caderno de estudos” no qual à força da imagem é dada a potencialidade de criar paisagens poéticas sem território demarcado.

Na extremidade dessas experiências, a poesia estranha do mato-grossense Sérgio Medeiros, autor de *Mais ou menos do que dois*, de 2001, vem não apenas radicalizar essas mesclas e interseções, mas descortinar novas possibilidades escriturais para o cenário poético do presente. Isso, porque a configuração física de seus textos escapa a qualquer tipologia conhecida. Feitos de rascunhos, sobras, excertos de roteiro dramático ou cinematográfico, diálogos, lembretes, notas de viagem, índices remissivos que não levam senão ao absurdo de sua própria organização taxonômica, eles compõem um conjunto heteróclito que tem como temas principais as questões do duplo e do erro. O duplo se encena através do jogo paradoxal do Mais e do Menos, que convertidos em personagens de um ritual mítico/urbano (sua matriz remete tanto aos gêmeos Castor e Póllux quanto aos dióscuros da mitologia indígena Jê), travam um diálogo impossível, feito de frases suspensas, parênteses duplos, pontos soltos e palavras ausentes. Ora andando de bicicleta, ora de bonde, avião ou navio, os gêmeos potencializam em suas viagens o jogo entre a velocidade e a lentidão, ambas vivenciadas a um só tempo no ritmo errante de uma narrativa que é mais ou menos poema, drama e coisa alguma. Nesse jogo, o dois nunca é par e muito menos se resolve com um acabamento de ímpar.

Já o erro, entendido tanto como falha ou lapso, quanto como a condição do que não pode permanecer em pontos fixos, é o que sustenta o livro. Daí que se façam necessárias constantes correções e versões do mesmo texto. Se o índice remissivo apresentado no início já aponta para páginas inexistentes ou referências equivocadas, as demais partes do livro funcionam como erratas de uma versão que nunca se faz definitiva. Tudo, nesses estranhos poemas, se distribui em espaços textuais abertos, ao mesmo tempo em que se encena a indiscernibilidade de suas divisões e direções.

Em diálogo implícito com as invenções de Lewis Carrol, James Joyce e John Cage, às quais entrelaça referências extraídas da etnoliteratura (Medeiros é versado em mitologias ameríndias), o poeta experimenta o tempo todo formas alternativas de expressão, levando sua escrita ao que Marjorie Perloff — em estudo sobre o poético em Roland Barthes e John Ashbery — chamou de “grau zero do gênero”⁶, através do qual o texto coloca-se na interseção dos gêneros literários, sem se associar a nenhum, mas fazendo-se “precisamente da ausência deles”.

E aqui voltamos, após percorrer várias vertentes da poesia híbrida contemporânea, ao poema de Leminski, no qual os limites que circunscrevem a poesia em conceitos, formas e fôrmas são lançados ao léu, em prol da liberdade do poeta no ato de construir sua linguagem. Estaria no “grau zero do gênero” a prática mais radical dessa liberdade no campo da expressão poética? Seria o seu exercício pleno — aliado a uma abertura cada vez mais intensa às contaminações de outras alteridades para além do espaço discursivo — o devir da poesia que se faz no presente? Isso parece ser o que o nosso tempo, em seu horizonte de possibilidades, insiste em pedir. Ou não.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ASSUNÇÃO, Ademir. *Cinemitologias*. Londrina: Atrito Art, 2002.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

⁶ PERLOFF, 1990, p.267-284.

- BUENO, Wilson. *Jardim Zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- IDEM. *Manual de zoofilia*. Ponta Grossa: UEPG, 1997.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FREITAS FILHO, Armando. "A flor da pele". Rio de Janeiro: s/e, set. 1978.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LOPES, Rodrigo Garcia. *Poemas selecionados*. Londrina: Atrito Art, 2001.
- IDEM. *Polivox*. São Paulo: Azougue, 2001.
- MARQUES, Fabrício. *Meu pequeno fim*. Belo Horizonte: Scriptum, 2002.
- MARTINS, Floriano e RÔLA, Hélio. *Quimeras*. Triplov.com, Lisboa, 2003.
http://triplov.com/floriano_martins/quimeras_00.html
- MEDEIROS, Sérgio. *Mais ou menos do que dois*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PAZ, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Sex Barral, 1990.
- PERLOFF, Marjorie. *Poetic license*. Evanston : Northwestern, 1990.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994.