

CINCO POETAS E O CORPO NA LÍRICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Patrícia Aparecida ANTONIO

UNESP - Faculdade de Ciências e Letras/Campus de Araraquara
gafinha@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre os modos de configuração do corpo na lírica brasileira da contemporaneidade com base nas principais obras de cinco poetas: Donizete Galvão, Francisco Alvim, Contador Borges, Claudia Roquette-Pinto e Arnaldo Antunes. Entendendo-se como corpo a estrutura física dos seres, pretende-se que se sobressaia seu lugar e atuação na lírica contemporânea. Presença marcante em qualquer poesia, este corpo da atualidade aparece sempre como um extremo que rivaliza (ou não) a outro: seja ele a palavra a ser trabalhada; a linguagem a ser criticada; o sujeito poético e suas configurações (materializando seu próprio corpo ou o do outro a quem fala ou se refere); a tradição, farol que ilumina para trás e que deve ser ultrapassado ou apropriado; a realidade, alvo de crítica ou motivo de fuga; o leitor, que esbarra o próprio corpo nessa poesia. Relações lastreadas por cicatrizes, arranhões, dores, odores, desejos e materialização. Da fricção do corpo com tais pólos, surge outro corpo – aquele construído de poesia e na poesia. Nessas múltiplas e dispersas formas com que se relaciona a estrutura inalienável dos seres, inscrevem-se modos também eles diversos de se ver e conceber assumidos pela lírica brasileira contemporânea – eis nosso horizonte.

Palavras-chave: Poesia contemporânea; corpo; sujeito lírico; poema lírico.

Começo este ensaio com uma questão que, embora pareça óbvia, é também essencial: como pensar o corpo na lírica brasileira contemporânea? Numa observação bem preliminar, o corpo aparece como o lugar em que se manifesta o erotismo ou enquanto espaço do embate entre poeta e palavra. Tais modos de configurar permitem apontar, respectivamente, duas tendências da lírica: uma subjetiva, dando a ver o desejo e o derramamento do eu; e outra mais objetiva, inscrevendo as marcas do trabalho poético no físico. Todavia, longe de se resumir a uma polarização do tipo lirismo-formalismo, o panorama poético em que se insere o corpo está marcado pela multiplicidade de tendências. De fato, não se verifica nenhum movimento estético organizado a conduzir os poetas na contemporaneidade, ainda que em virtude disso mesmo tenhamos algo que se aproxime de um “espírito de época”, para falar com Claudio Daniel (2002). Como contemporâneo que é, o presente da poesia lírica brasileira não descarta seu tempo original. Ou seja, dialoga com a tradição, que é relida, convertida, presentificada e ultrapassada. No seio de uma poesia brasileira que é múltipla, dispersa e convergente, é que se deve pensar o corpo.

É evidente que a contemporaneidade traz à tona a questão o tempo. O italiano Giorgio Agamben (2009) disse muito bem que a contemporaneidade é uma forma especial de se relacionar com o tempo. Ser contemporâneo é ser capaz de se fixar no escuro da época e, ainda assim, perceber certa luz que nos é dirigida e que se distancia. O poeta deve se afinar às perspectivas (não só linguísticas) do momento, ainda que com o intuito de negá-las. Deve saber ler cada pequena nuance do tempo em que vive. Ora, que tempo é este senão o histórico, do indivíduo e de seu corpo? O próprio Agamben projeta a estrutura corporal ao tratar da relação entre o tempo do sujeito e o presente. Não sem razão, pois tal caráter paradoxal de distanciamento e aproximação do contemporâneo é praticamente o mesmo que atua no corpo. Porque existimos a partir de uma singularidade corporal fundamentada no exterior visível (a pele) e num interior que não podemos muito bem localizar – um entre, escuro e só de muito

longe discernível. Assim como o contemporâneo, o corpo é um agora, o presente. Entretanto, é um movimento “em direção a” – à morte, ao futuro, ao passado que lhe constitui.

Se falamos do corpo enquanto lugar do embate lirismo-formalismo, podemos acenar a outras formas por meio das quais ele se configura na poesia brasileira contemporânea. A fim de refletir sobre tais configurações, partimos da leitura de cinco poetas. **Donizete Galvão**, que estreia com *Azul navalha* (1988), tem na depuração e no lixar o excesso a principal característica de sua poesia, que se faz na alternância entre a Borda da Mata da infância e a cidade asfixiante. **Francisco Alvim** (mineiro de Araxá e diplomata), cuja primeira publicação é *O sol dos cegos* em 1968, é modelo de poesia breve, crítica e concentrada, à qual articula a profundidade de um eu-lírico contemplativo. O paulistano **Contador Borges**, professor e autor da peça *Wittgenstein!* (2007), deixa ver na sua poesia nuances simbolistas e surrealistas que se desenvolvem num ritmo caudaloso e na indistinção entre poesia e prosa. **Claudia Roquette-Pinto**, carioca, que se lança no cenário poético com obras como *Os dias gagos* (1991) e *Saxifraga* (1993). Pode-se dizer que sua dicção é representativa de um modo mais lírico de se fazer poesia na contemporaneidade. E, por fim, o músico e poeta **Arnaldo Antunes**. Com vários livros já publicados, dentre eles, *As coisas* (1992) e *N.D.A.* (2010), sua poesia se vale da visualidade, do intermediário, e da *performance*. Estes cinco poetas compõem um conjunto de vozes exemplares da lírica brasileira contemporânea, muito embora sua escolha não possibilite circunscrever a multiplicidade dessa mesma lírica.

1 A carne, o tempo, as coisas e a palavra

Este mineiro de Borda da Mata, que tem na depuração e no lixar o excesso a principal característica de sua poesia, mostra-se como uma das melhores vozes da poesia brasileira contemporânea. Um olhar mais atento dá a ver que, combinada a uma constante preocupação com a linguagem, Donizete Galvão concede espaço decisivo a questões como a memória, o cotidiano mitificado, o tempo e a morte. Nesse universo, misto de cidade e natureza, o homem se vê em conflito direto com o mundo. Ali acolhido, o corpo estabelece sutil intercâmbio com todas as coisas, sobretudo com a palavra. Ela que, como pedra, cristaliza nessa poética o tempo, a morte e o esforço do poeta na sua vontade de alcançar o elemento. É no seu corpo que a palavra floresce e o faz florescer – “o verbo/ entranha-se/ na carne/ ganha corpo/ faz dos músculos/ seus vocábulos.” (GALVÃO, 1997, p.17). O soar do verbo funciona a partir do (e no) corpo, nutre-se da sua força.

Em *A carne e o tempo*, de 1997, temos “[...] como obsessão, a luta por durar, enfrentando as mazelas do tempo que se instala no corpo do poeta. A lição de pedra do discurso deseja lutar contra a carne que vai morrendo e contra o tempo que a mata.” (RABELLO, 2003, p. 90). O corpo (ou a carne) configura-se como a unidade de desastre que é o fenômeno homem (como reza a epígrafe de Emil Cioran). Em poemas de um lirismo mais derramado, o que viceja são os seus desejos. Isso é bem visível em poemas como “O animal indireto”, largamente ancorado na tradição: “A carne anseia por corpos alheios,/ simulacros de sonho e neblina/ que se desvanecem ao correr do dia./ A carne come sua própria fome.” (GALVÃO, 1997, p.18). O corpo feminino se presentifica de modo sensual, nu, em ancas, em pernas fluídas, resplandecente como pêra madura. O desejo que sente o eu-lírico é motivo de questionamento, pois, acima de tudo, faz com que a alma queira mais do corpo. (“Segunda meditação da carne”). Querendo resistir ao tempo e satisfazer todos os desejos, ele pede a Príapo que lhe dê “corpo de perfeita arquitetura,/ com todas as belezas possíveis.”

Em oposição ao provinciano, aos costumes do campo trazidos pela memória, o urbano envolve com força o ser. Assim é que a cidade lhe impõe perfurações, contaminações, peso.

No poema “A cidade e o corpo”¹, o eu-lírico tem seus órgãos principais atacados de maneira profunda. Numa inversão de viés perturbador, a cidade insere-se no corpo, planta-se nele de um modo que lhe é impossível fugir. Daí a aparição de um eu-lírico que sofre com o exílio na cidade, transformando-se num estrangeiro engolido por um panorama ofensivo. O poema mostra como esta apropriação do corpo vai se dando aos poucos até culminar numa posse total: “Esta cidade: minha cela./ Habita em mim/ sem que eu habite nela.” Tal teor destrutivo e mesmo nauseante que o urbano e o tecnológico causam pode ser também observado em “Halo”, de *A carne e o tempo*, em que temos o mergulho na velocidade, na vertigem, na massificação do mundo:

HALO

náusea de corpo transmutado em clone.
 multiplicação de músculos. xerox de desejos.
 sexo sem alma. sexo sem corpo. sexo sem sexo.
 metástase de genitais. sexo em celulóide.
 em sépia de anúncios. exasperação dos sentidos.
 masturbação metafórica. estilhaçamento de membros.
 travestis *factories*. ejaculação virtual.
 proliferação aspermática.
 pedaços de carne videoclipizados.
 alucinações do barroco.
 quimeras que flutuam no ciberespaço.
 medusas que fodem os homens com seu olhar.
 (GALVÃO, 1997, p.34).

Estamos engolfados por um “Halo”, aparição a um só tempo clara e indistinta. Remete ao sagrado, mas àquilo que não se define, que é passado, pasteurizado. Interessante ainda é notar a presença de referências míticas nesse espaço criado por Donizete Galvão: o fígado sendo bicado (Prometeu), o labirinto (Ariadne) e as quimeras e medusas. Igualmente, o modo como o poema se vale do movimento das cenas para criar o seu efeito: temos praticamente uma película, cujo movimento são como que de *flashes* do mundo urbano que nos rodeia. As cenas se avolumam e findam no mitológico. O efeito de multiplicação deixa clara a reprodução de objetos que ataca a reprodução dos homens, acabando por inseri-los nessa mesma ciranda. A repetição de alguns vocábulos que indicam a duplicação e a cópia é grande marca disso – “clone”, “multiplicação”, “xerox”, “sexo sem alma. sexo sem corpo. sexo sem sexo”. O poema dá a ver a falta num ambiente excessivo, quase barroquizante.

Em *Do silêncio da pedra*, de 1996, a obra de Donizete Galvão atinge a depuração que é sua marca característica. Trata-se agora de fazer falar a pedra cabralina (e por vezes a drummondiana), de lixar os excessos da palavra, raspar as cracas do poema. A pedra deve ser sentida no próprio corpo, é preciso dizer sim à pedra “e com gestos exatos/ aninha[r] suas arestas/ no intervalo das costelas” (GALVÃO, 1996, p.52) – praticamente como numa gestação adâmica. Com a pedra, lutar com a palavra e contra o tempo. Nessa luta, o corpo tem que se haver com a sua própria mutação em curso, aquela de homem a homem-caramujo e que se faz sentir na carne pela ação do tempo, como em “Insônia”: “Momento de mutação do corpo. / O homem-caramujo deixa o caracol. / Feito lesma desenha um fio de baba na parede. / Carne de molusco exposta às sombras das horas.” (GALVÃO, 1996, p.45). Muito embora

¹ “A cidade perfura/ o corpo /até a medula. / Contamina os ossos/ com seus crimes./ Bica o fígado, pesa sobre os rins./ Imprime seu labirinto de cinzas/ na árvore dos pulmões./ A cidade finda raízes/ no espaço das clavículas./ Esta cidade: minha cela./ Habita em mim/ sem que eu habite nela.” (GALVÃO, 2002, p.30).

deixe seu “fio de baba na parede”, seu rastro, a marca da poesia, esse homem transformado em molusco não deixa de se expor “à sombra das horas.” Como diz o próprio Donizete Galvão (1996, p.59), em “O poeta em pânico”, espécie de posfácio-manifesto:

Quer [o poeta], através da língua, assegurar a permanência enquanto tudo se desfaz. Pouco importam os mecanismos que o movem: exibicionismo, narcisismo, paranóia, depressão. Usa de artifícios, filtra e depura para transformar o desprezo, a humilhação e a decomposição do corpo e da mente em matéria poética.

O embate da palavra é travado contra o desgaste e a morte, mas não sem uma bela dose de amargura e desconsolo de um eu-lírico que se sabe frágil frente à passagem do tempo².

Pode-se dizer que em sua última obra, intitulada *Mundo mudo*, publicada em 2003, Donizete Galvão continua às voltas com o tempo que nos fataliza para a morte. O corpo do eu-lírico ainda luta com a palavra³. Enfrentando zonas de transição (insônia, o homem-caramujo, o aninhar da pedra nas costelas), ele passa pelos desconfortos topográficos do corpo, procura por imagens que muitas vezes não vêm. A máquina mental tem “pensamentos,/ como seixos de granito/ em constante rotação” (GALVÃO, 2003, p.24). Apesar do incômodo, das lacerações, dos ferimentos, da palma calejada, a palavra é o único meio para se chegar ao outro, para dissipar a névoa que cobre os corpos envolvidos pelo olhar de medusa, para burlar a morte. O corpo que no mundo mudo se insere procura pelo espírito cindido, que só a custa de muita dificuldade consegue habitá-lo. Pois a poesia é “corpo que ganha espírito / espírito em corpo encarnado”. Uma poética que procura tomar ela mesmo corpo, cristalizar-se e não fenecer.

Em *Mundo mudo*, “[a]s coisas, flagradas em sua pura presença física, em sua opacidade, são o contraponto do ‘negrume da noite’, nessa poesia que extrai iluminações metafísicas do confronto do homem com o mundo que o acolhe.” (PINTO, 2006, p.228). O poema que lemos brevemente é sintomático da relação entre coisa e corpo.

Os homens e as coisas

sem os objetos
o corpo não tem gravidade
diapasão
prumo

o corpo precisa de contrapesos:
a mesa
a porta
a cama

cavidades onde lança seus parafusos

² Veja-se, por exemplo, o poema “Queda”: “No outono, a carne soçobra/ As maçãs do rosto cedem/ e a testa expõe seus vincos./ Os lagartos procuram as rochas/ e pedem sol para suas couraças./ Vista da janela,/ a cidade das cinzas/ provoca cansaço e náusea./ O mar de pedra soterra/ a árvore dos brônquios.” (GALVÃO, 1996, p.34).

³ Vale notar que, se o poeta valoriza sobremaneira a palavra, não se esquece que um mínimo de inspiração, um sopro que seja, é necessário. No poema “Os ritos”, lemos que “[d]e forma diferente,/ uns e outros sabem/ que não bastam as sementes,/ a terra, a chuva, o suor do homem./ Para que seja farta a colheita,/ é preciso um sopro sagrado.” (GALVÃO, 2003, p.61). Como diria Ivan Marques (2000, p.20), “[o] poeta sabe que terá de esperar a ocorrência súbita e iluminadora de um simples detalhe, que é a porta do labirinto e do ‘frêmito de espanto’.”

sem os objetos
o corpo se perde nos buracos
sugados pela mente
dispersa-se em círculos centrífugos
o corpo necessita dos objetos
para que estes confirmem
sua existência em fuga
(GALVÃO, 2003, p.37).

Este poema de forma irregular abre a segunda seção da obra (que tem três: “a noite das palavras”, “os homens e as coisas” e “os homens sem moradas”). Logo de saída, pode-se dizer que a espacialidade é um ponto fundamental. É ela que concretiza (ou corporifica) a necessidade que os homens têm das coisas. Vejamos que as duas primeiras estrofes se dispõem praticamente como estruturas inversas. Ora, “o corpo precisa de contrapesos”. O primeiro dos elementos sem os quais o corpo não se sustém é a gravidade, que se relaciona à força de atração (entre os corpos e aquela que a Terra exerce sobre eles) ou mesmo ao teor grave de alguma coisa ou situação. O seu contrapeso é, portanto (e coerentemente), mesa. O diapasão é um substantivo relacionado à musicalidade e também sinônimo de ritmo intenso de vida, de trabalho. Na poesia de Donizete Galvão, a porta funciona como o local da partida, como em “Tzvietáieva e o céu do poeta”, da mesma obra: “Aproveite agora que o filho bateu a porta / e saiu para trabalhar para seus senhores”. Daí o contrapeso do diapasão ser porta. Por fim, prumo é o instrumento que mede a verticalidade, é qualidade daquele que tem elegância, ou juízo. O que lhe modera é a cama. Tem-se aqui, uma clara lição de equilíbrio, uma certa vontade de ajuizamento do corpo (similar à lição da pedra). À primeira vista, trata-se de uma lição retirada das experiências do cotidiano já vividas por esse eu-lírico (aqui um tanto opaco), sumo tirado das coisas miúdas – o que se confirmará em seguida.

O que vai se descortinando é talvez um confronto com o mundo que o próprio leitor estabelece. Juízo, equilíbrio, seriedade, são prerrogativas para o bem viver. Só que no caso de Donizete Galvão, o que existe é tanto mais o “duro desejo de durar”. O homem, então, deve ser extensão do mundo (porque inserido nele), pois ali fixa seus parafusos. Estamos falando de uma via de mão dupla. As coisas são cavidades e se deixam preencher, precisam do homem (que delas é parte) para não se tornarem inutensílios. Enquanto espaço vazio de determinado corpo, as cavidades (as coisas) livram-no da morte imediata. Sem os objetos, em que desenha a sua marca, o homem é como corpo morto. Decorre disso a necessidade de procurar certa graça inerente às coisas pequenas, cotidianas, despercebidas que se inscrevem na pele. Como diria Michel Serres (2001), a pele é como que uma memória exteriorizada, mapa que nos diz. As coisas são a prova de que existimos.

Bom que se note os *enjambements* do poema: “o corpo se perde nos buracos/ sugados pela mente/ dispersa-se em círculos centrífugos”. Todavia, no que concerne à espacialidade, e pelo deslocamento dos versos, é possível um jogo com a leitura: “o corpo se perde nos buracos/ dispersa-se em círculos centrífugos/ para que estes confirmem/ sua existência em fuga”, ou “sem os objetos/ sugados pela mente/ o corpo necessita dos objetos/ sua existência em fuga”. Tal combinação (ou outras) dos versos dimensiona a junção entre o corpo e os objetos.

O poema “Halo”, de *A carne e o tempo*, é bom exemplo do que seriam os “círculos centrífugos”, seu engolfamento e sua força de sucção. Daí a vontade de apego a tais objetos elementares, cotidianos. E, de fato, “O homem e as coisas” se sustenta todo ele no que necessita o corpo (“o corpo precisa”, “o corpo necessita”) e na hipotética falta dos objetos (“sem os objetos”). Encerrando, a declaração da existência em fuga, da existência fugidia do homem. Estado que é confirmado pelos objetos. Confirmar aproxima-se em grande medida de conformar – dar forma, resignar, sujeitar, conciliar. Mas, em sua acepção, confirmar é ratificar, validar, garantir o valor. E, pensando na poética de Donizete Galvão, o objeto que melhor valida essa existência, que cristaliza o corpo contra o tempo, é o objeto poético, talhado na pedra, “[ne]sse saber das origens (que surpreende nossa rotina de urbanos desmemoriados) se apresenta com o sabor próprio e exato das palavras que trazem consigo o seu lastro: ‘dicionário pessoal de falas ditas na labuta concreta’.” (MARQUES, 2000, p.19). Feito do duro desejo de durar, o corpo do poema conforma-se ao corpo do homem, proporciona prumo, diapasão, gravidade, mesmo que para alguns nem sempre a lição da pedra (do poema) seja válida.

2 Um *elefante* (quase) conciliador

De Francisco Alvim, interessa-nos para este trabalho o seu *Elefante*, de 2000. Comumente ligado à geração marginal, o que distingue sua lírica é a convivência entre os registros do cotidiano e uma expressão mais elevada. No primeiro caso, a lição modernista “[...] é atualizada por uma dicção firme, marcada principalmente pelas ‘falas’, esses recortes pontuais de frases que figuram de maneira radical a perplexidade de nossa época, pautada pelo esmagamento do sujeito, pelo sofrimento e pela desaparecimento de toda e qualquer utopia.” (FERRAZ, 2001, p.10, grifo do autor). O registro elevado também atualiza o modernismo ao presentificar a ideia do que rui por dentro, do que “tudo desconhece”, uma visão pessoal e reflexiva em meio às vozes que falam. Perguntado sobre o título, *Elefante*, Francisco Alvim diz que “[é] a materialidade, a vida, a carne, tudo o que a gente tem de corpóreo. É o grande corpo, a carne que se faz pedra, que se faz noite, que se faz vento, tudo passa pela carne que é nossa sensibilidade.”⁴ (ALVIM, 2001, p.9). O corpo, nos pequenos fragmentos da realidade edulcorados por uma ironia cética que, se por vezes diverte, deveria verdadeiramente iluminar. Como o lugar da constatação altamente lírica, que dá claramente a medida de um fracasso cuja única tentativa de remissão é a palavra.

Boa parte dos poemas de *Elefante* tem a forma de um registro rápido: título seguido de um verso. O corpo aparece frequentemente inserido nesses instantâneos de modo irônico, apontando criticamente para situações limítrofes do cotidiano. Daí se sobressair o aspecto mais corriqueiro e fisiológico do ser humano. Não aparecendo de modo claro, essas facetas se apresentam pela fala de outros atores a quem o eu-lírico cede a vez – origem do caráter antipoético e narrativo dessa lírica. Na verdade, bem teatral. A poesia de Francisco Alvim palpita com a força do jogo cotidiano de linguagem, com aquilo que fica (e martela) literalmente nas entrelinhas. A aparência que têm os poemas é a do flagra de inúmeras vidas cotidianas por meio do registro lírico. Como nestes dois poemas, em que o olhar se volta ao “comer” e ao “mijar”, necessidades humanas, corporais, de pessoas em meio ao turbilhão

⁴ E continua: “Os grandes sofrimentos, os grandes prazeres que são mínimos, o que importa são os sofrimentos, sem nenhuma religiosidade, o que dói é a carne. O elefante, por ser o maior mamífero do mundo, é uma pedra ambulante, uma noite passando no meio do dia, como eu o vi transfigurado, quando estava no Quênia. Foi, para mim, uma visão prodigiosa de harmonia. Este livro é feito de desentendimento, de briga, e o *Elefante* vem disso: tudo a que aspirava e nunca me foi desconhecido: ‘A tua volta tudo canta/ tudo desconhece.’ É uma constatação.” (ALVIM, 2001, p.9).

urbano. É possível ver e ouvir claramente o que não está dito no poema – donde seu caráter de *iceberg*.

Balcão

Quem come em pé
enche rápido
(ALVIM, 2000, p.15).

Corpo

Enquanto mija
segura a pasta
(ALVIM, 2000, p.135).

É possível observar, nos foros do efeito de *iceberg*, o corpo recostado no balcão, parado às pressas pelo atraso; em seguida, a saciedade e o desconforto deste indivíduo ao terminar de se encher. Pode-se, ainda, tomando o lugar opaco do eu-lírico, entrever, num lance de olhos, este corpo (alguém a caminho do trabalho, alguém à procura dele?) que se esconde enquanto urina e segura a pasta. Mas, vejamos que estes registros apontam em direção a uma generalidade: alguém come em pé ou o corpo pedindo que se segure a pasta “mije”. São antes corpos, no sentido estrito, perdidos na fluidez do dia-a-dia.

Só que nem sempre tais instantâneos do cotidiano possuem um tom tão suavizado. Estes estalos poéticos por vezes estendem a crítica a uma situação de dor e inconformismo. A degradação atinge o corpo, último bem a ser vendido ou mesmo jogado fora. Ainda assim, o caráter inalienável dessa estrutura permanece. É o caso de “Descartável” e “Motel”:

Motel

Vou mostrar a vocês o meu Shangrí-la
(ALVIM, 2000, p.10).

Descartável

Vontade de me jogar fora
(ALVIM, 2000, p.94).

De um modo geral, a relação desses corpos, dessas subjetividades, com a palavra nessa poesia só se dá na medida em que esta é a expressão daquele. Porque o que temos são vozes que nos dão num momento o tamanho da sua degradação e exclusão. Como diria Francisco Alvim, trata-se de uma constatação, de dar a ver, de fazer perceber. Nesse caso, o corpo simplesmente está inserido na realidade, podendo-se inclusive declarar que as suas chagas são menos dramáticas que aquelas dos anos 70, aquela ebulição toda esfriou. Evidentemente, que o teor de denúncia não se exclui. Entretanto, o tipo de denúncia que Francisco Alvim faz tem nuances muito mais cotidianas do que panfletárias. “Não se trata, assim, de poemas que alisem os cabelos do leitor. Não, eles desalinham, provocam a consciência adormecida [...]” (FERRAZ, 2001, p.11).

O universo cotidiano de *Elefante* aponta ainda uma série situações em que estão presentes certas mazelas do corpo. Isso pode ser observado em poemas como “Vão me judiar” em que uma mulher relata suas crises de pressão alta; “Má-criação”, em que se relaciona surdez à presença de sujeita no ouvido; e “Vizinho”, em que um velhinho “escarra a noite

inteira/ e tem acessos de vômito/ de levantar a cama”. Sabota-se com todos esses expedientes a luta da palavra com o corpo do poeta.

De certa forma, a poesia de Alvim sabota a ideia do poema como algo esmerilhado, construído com sangue, suor e lágrimas, ou como algo que nos tira do chão e nos lança no espaço do sublime. Seus poemas agem de outra forma: colocam-nos em estado de alerta, como se dissessem que a situação não está nada boa. E essa situação não é simplesmente a do poeta, mas a de todos nós. Como ele mesmo escreve em “Carnaval”, poema que abre seu livro novo, “Esta água é um deserto/ O mundo, uma fantasia/ O mar, de olhos abertos/ engolindo-se azul/ Qual o real da poesia?” (FERRAZ, 2001, p.11).

Como já se disse, rivalizando ao cotidiano, tem-se o registro mais elevado, lírico e confessional. Nesse sentido, o poema homônimo “Elefante” é o espelho da contemplação de um eu-lírico que pensa a condição do sujeito num mundo cuja outra face é o cotidiano aterrador. É a representação daquilo que Manuel da Costa Pinto (2005, p.32) chamaria de “perplexidade existencial e o lirismo atento à fragilidade humana”. E o corpo que acumula tal perplexidade é o do elefante, em que corre o enorme, “o ar externo/ de céus atropelados. O firmamento/, incêndio de pilastras,/ não está lá fora – rui por dentro.” (ALVIM, 2000, p.69). O elefante porta em si a crise: como corpo poético que se volta à tradição (e rende tributo a ela), mas que se rodeia de desconhecimento. Trata-se do que pode e do que não pode a palavra grafada no corpo do elefante. Vejamos que a impossibilidade circula na sua imensidão, é coisa interna a ele. É aquilo a que se aspira porque canta e que não é concedido porque desconhece – “A tua volta tudo canta./ Tudo desconhece.” A impossibilidade de realização é inerente a este corpo, sua estrutura rui por dentro.

No que toca a este registro elevado, estamos às voltas com uma espécie de coisificação que atinge a todos e da qual o eu-lírico tem consciência:

Aqui

Meu corpo é o divã
à esquerda deste espelho
quantas roupas
espalhadas no soalho
e a vontade de poder
que por toda parte se vê
aqui não tem mar tem céu
e ficamos claustrofobos
panos de chão irrisórios
do cosmo
(ALVIM, 2000, p.19).

“Aqui” discute o lugar em que o corpo se coloca. O poema, de uma única estrofe de dez versos irregulares, é a constatação do eu-lírico sobre o seu lugar, o aqui – situado num vão marcado entre o ser e o estar. Ao rápido jogo de linguagem do cotidiano, substitui-se uma dicção mais refinada, de imagem mais apurada e de *enjambements* ditando o ritmo. A constatação que se faz, portanto, é de teor muito mais reflexivo. Incluindo-se a si mesmo, o eu-lírico parte do particular e procura chegar ao geral. “Meu corpo é o divã”: essa peça do mobiliário remete diretamente à psicanálise e, conseqüentemente, a todos os problemas de ordem psicológica dos quais ela trata. Assim colocada, a situação parece de urgência, pois que problema poderia fazer o corpo deitar-se ao divã, colar-se, de modo a se tornar este objeto?

Daí os questionamentos que calham com as palavras de Francisco Alvim: escoariam para o corpo todos os conflitos deste sujeito lírico? Passa pela carne todo tipo de dor?

Ajustando-se ao título, a indicação do local aparece e aponta para uma duplicação de caráter dentro-fora. Dizer que corpo é o divã à esquerda do espelho significa que os parâmetros de colocação da coisa (o corpo) são da alçada da imagem. Porque temos não somente o *layout* em que as coisas estão colocadas (o divã e o espelho), mas aquilo que o próprio espelho reflete. Assim, o poema lida com a verdadeira imagem do divã-corpo e com a imagem que este divã-corpo faz de si (real ou imaginária). Num caso, a coisificação; noutro, um problema da ordem do divã. É isto que se coloca ao leitor: uma imagem de dupla face que para o eu-lírico tem face única. De todo modo, a imagem que se tem é a de um sujeito que perscruta a sua imagem refletida. Enquanto corpo ou coisa, a distinção/indistinção de ser/imagem, ou poesia/realidade determina o lugar do corpo, o ambiente que constrói o eu.

A condição precária do homem é passada de modo eficaz com base num discurso lírico e reflexivo, que, ainda assim, vale-se de uma espécie de visão panorâmica. É como se o eu lírico, ao invés de fotografar rapidamente os acontecimentos, se pusesse a observá-los demoradamente. Ele deita-se no divã e reflete. Na composição deste lugar, as roupas estão espalhadas no soalho como se a nudez se tivesse feito para um melhor ajuste ao divã. Vontade de (re)conhecimento exponencializada, dado que a roupa é aquilo que cobre o corpo – retirada, temos a sua verdadeira pele. Junto a ela, e espalhada na mesma medida, vê-se por toda a parte a vontade de poder. Vista por toda a parte (de si, do mundo?), a vontade é a de fundir à imagem construída no espelho a imagem real – a realidade e a não-realidade numa só. Todavia, o eu-lírico esbarra na relação que se estabelece entre a ausência do mar e a presença do céu. O verso “aqui não tem mar tem céu” encena o jogo entre a concretude e a abstração que é a carne, o corpo, a vida.

Relacionando ar e água⁵ em sua lírica, Francisco Alvim dá à água uma dimensão mais concreta e ao ar uma dimensão mais abstrata. Daí, neste poema, o eu-lírico ver-se com a consciência da abstração e da imaterialidade. Falta o mar (não somos matéria), “tem céu” (somos abstração). Na tentativa de fundir corpo e imagem, o eu-lírico enfrenta a dissolução do seu próprio corpo. Fechando o poema, a claustrofobia (praticamente de nós mesmos) que o divã não cura. A constatação de que somos os panos de chão, parcelas insignificantes no cosmo imenso, ou a sujeira que fica. O “Aqui” é o corpo claustrofóbico ao qual não se pode fugir. É o palco da vacilação de uma subjetividade que sabe do fracasso da união entre imaginário e realidade – verdadeiro elefante branco, dentro e fora da fábula da vida.

3 Nudez pela luz descamada

O paulista Contador Borges apresenta uma dicção de nuance a um só tempo surrealista e simbolista. Há qualquer coisa de visionário nessa lírica cujos objetos poéticos são sempre difíceis de alcançar, embora sempre envoltos em nudez e luminosidade. Apesar de cultivar muito bem o poema curto metrificado, o que prevalece em Contador Borges é o poema mais caudaloso, de versos irregulares, tateando o poema em prosa e às vezes o aforismo (ou pílula poética). Seu livro de estréia é *Angelolatria*, de 1997, em que se pretende o mapeamento “[...] da representação dos anjos na arte ocidental, [mas] nem por isso o seu impulso deixa de espriar-se ao longo do livro, em outros poemas nos quais a economia dessa fé constitui o verdadeiro motor do texto.” (COSTA, 1997, p.123-124). Ou seja, o poema como objeto

⁵ “O ar para mim é como a água, a pedra, a terra, que são os elementos de uma presença grande. O ar e a água são os mais presentes, e a nuvem é uma forma de unir as duas coisas, ela tem ao mesmo tempo uma concretude e uma abstração que são a própria vida, pois somos matéria e ausência de matéria. A nuvem tem um passar – tem um passatempo – e vai dissolver-se, é uma coisa fixa e que se move, tem as duas forças dentro.” (ALVIM, 2001, p.8).

construído de linguagem, pelas mãos do poeta que lhe dá corpo por meio de um processo minucioso, trabalhoso.

Em *Angelolatria*, ao corpo estão ligadas duas presenças praticamente constantes: a nudez e a pele (já prenunciando o conjunto de poemas que viria). A essas duas liga-se uma terceira, a luminosidade. A pele é o órgão que tudo envolve – seres, homens, poema, palavra. Já a luz atua no jogo de claro-escuro, que mostra ou esconde os segredos do corpo ou da palavra. Com a sua incidência, o que se revela é a nudez, “os segredos do corpo” trazidos à tona de modo opaco. Assim, temos num poema como “Lâmpada”: “Acessa revela/ Mareações na pele/ Variando as sombras/ Conforme o olho// Que a luz aperta/ Afrouxa e encadeia/ Urdindo o corpo/ Em cintilância negra”. (BORGES, 1997, p.69). A noção de que o poema se urde na luz se coaduna com a empreitada da leitura. Porque se “o poema é a *colméia dos ícones/ As abelhas fervilham na escritura líquida*”. Nesse ambiente, o leitor pressente o que lê pelo tato, ao mesmo tempo em que dirige os olhos do eu-lírico: “Leitor: meus olhos andam/ À luz de teus dedos. Ledo fascínio”. Os olhos do poeta e as mãos daquele que o lê, no entanto, quase nunca apanham o melhor sentido das coisas, que não se fixa, “alma que não se pega/ que não deixa vinco”.

Mais interessante para nossas investigações é *O reino da pele*, de 2003. Estes poemas tomam a mesma direção da luta entre palavra e tempo que Donizete Galvão em *A carne e o tempo*, ainda que falemos de poéticas muito diferentes (depurada e caudalosa respectivamente). Os personagens de Contador Borges são, como reza uma espécie de prólogo: “O corpo. O tempo. A morte.” Daí as três partes da obra ligarem-se a eles: “O reino da pele”, “Anamorfozes” e “Sombras e ruínas”. Por isso, o que se quer deter é o tempo, mas por uma via um pouco diferente: o corpo torna-se o corpo do poema. Como diria Claudio Daniel (2003, p.74), “[...] temos aqui um conteúdo, estético ou ontológico, que se constrói e ressoa na própria pele do poemário, em suas inusitadas relações entre os vocábulos.” Portanto, esta estrutura se constrói como organismo que toma corpo e interage com outro (poeta ou leitor). Se tal corporificação parece se dar somente no nível dos vocábulos, é visível nos poemas de *O reino da pele* uma indistinção entre este corpo que toma forma linguística e o humano. “[T]rata-se, antes, de uma sacralidade do corpo, em que os sentidos, a pele e a carne ‘são centelhas, nervos de um novo engenho’, projetando no mundo exterior uma imaginação que visa nos libertar das cadeias do corpo e das restrições racionais.” (PINTO, 2006, p.89, grifo do autor). O corpo é aquele capaz de fazer avançar e, ultrapassando-se, atingir camadas que nem a palavra alcança. Indo além de seu próprio termo, tateia os territórios da morte (“quem sabe do hades?”), onde o tempo acaba. Ele supera a linguagem (ou faz com que ela supere a si mesma), somente capaz de tatear “a diminuta/ sombra/ do sonho indelével”. O que se coloca então, de maneira contundente, é o corpo rivalizando-se. Mesmo com seu cardume de fragilidades inscritas na pele, enquanto sacralizado, difuso, consegue aparar o efeito do tempo. É ele que possui a capacidade de exceder, de tatear o além; a pele é luz que nos mostra a imagem, “fronteira/ onde está o nosso corpo”. Porque a sua pele e a do poema são as mesmas:

A pele: matéria-luz
vale o sonho infinito
de um sentido
que corre efêmero
até a fronteira
onde está o nosso corpo
diante do céu, batendo
pálpebras: rápidas,
como asas.
(BORGES, 2003, p.34)

Matéria-luz, efemeridade, bater de pálpebras: limite entre corpo e poema orientado pelos sentidos, órgãos do conhecimento. Na verdade, em Contador Borges, tudo se situa na fronteira entre o claro e o escuro, na circularidade da ocultação-desocultação. O negrume, as trevas, o apagar da luz, são possibilidades da palavra. Tudo irradia: enquanto mergulhada na escuridão a pele pode brilhar e queimar com mais intensidade. O seu sentido, novo sentido, é então reapreendido e se torna escuridão novamente. Indistinação, movimento contínuo do corpo à palavra. Se a noite é marca do poema pronto, não deixa de sê-lo enquanto está sendo construído. É uma gestação que se dá por meio do tato, corrói dedos, palma das mãos, noites de trabalho. Estamos às voltas com uma lírica de esforço e técnica – “[q]uando em nós mesmos/ nos perdemos de vista/ o suor é o único texto/ que dá voz à pele sem pretexto” (BORGES, 2003, p.28). O poeta ali está porque trabalha, seu suor mancha o poema num caminho de escuridão e claridade.

Nudez, fogo e cinza são termos também recorrentes. A nudez da palavra é a mesma do corpo – este se revela quando a palavra se ilumina. “[P]or que o poema é uma pele que cresce nas coisas/ mas em vez de cobri-las as deixa mais nuas, tomadas de/ rubor nascente, quando os olhos medram nas sombras.” (BORGES, 2003, p.46). O poema respira, é organismo, corpo, que se abre e se fecha, pele que adere, outra coisa, outro corpo.

4 “Dedos-flagelo fustigando carne trêmula”

Que se possa ou não falar em “poesia feminina”, os dois últimos conjuntos de poemas da carioca Claudia Roquette-Pinto, intitulados *Corola* (2000) e *Margem de Manobra* (2005), colocam corpo sob o viés de uma poesia de lirismo limpo, de forte apelo sensorial, e tendo como força motriz as relações entre o poeta e a sua poesia. Neste *Corola*, título que por si só já é uma grande marca de sexualidade, o corpo se suspende no sono. Em meio a um ambiente de plantas, animais, flores, que se movimentam e fazem movimentar, “o corpo, em seu torpor, não acredita/ sequer na hipótese de um corpo / (em morte, em vida, e/ o que dizer do encontro).” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.19). Há aqui uma espécie de fruição de viver que faz esquecer do entorno ao mesmo tempo em que o considera profundamente, pois tudo está ali: morte, vida, encontro. O ambiente é quase que de sonho, de verdadeiras imagens mentais, em que as coisas têm “pele abrasada”.

Para o poeta, “refém do instante em que escrev[e]”, a poesia é o flagrante, a epifania que se prende com os dedos. Por isso, é sempre iminente o risco da perda daquilo que, num instante, se forma na pele. Se por desventura “dedos cegos não furam/ a tenda da pele onde estala/ a flor aceita,/ acertada” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.19). Então, tudo escoá, desmorona. Daí ser recorrente nos poemas de Claudia Roquette-Pinto, a idéia das mãos que seguram palavras certas e moedas falsas, “fuso de prata que a mão/ submergindo,/ ilude-se agarrar”; ou mesmo das mãos que não colheram o que deveria ser colhido. Porque a palavra é o “orvalho escuro que poussa/ na pele” e explode, é sensibilidade latente, mas é corpo que trabalha, que se debruça, como no poema dedicado a Novalis, em que o eu lírico o vê “debruçado/ sobre a mesa o penhasco/ olhos anoitecidos/ despencando no hiato das ventanias” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.19). Trabalho que começa dentro e que reconhece as coisas de fora, é no corpo, a matriz do sentir, que começam a se agitar os incômodos da necessidade de dizer. Daí o solavanco começar num país diferente (“o corpo é súbito, indócil”), e chegar ao pensamento, tornando-se “mancha de silêncio na floresta do sonho”. “O solavanco” é bom exemplo de como já em *Corola* o real de fora convive (não sem conflito) com o real de dentro numa lírica de imagética abstrata. O local em que se revolvem tais questões é o corpo. Sob o efeito da violência, ele é presença até mesmo quando se torna ausência:

Não a garganta
 – o grito, cortado
 canta.
 Mais do que a boca,
 a voz, rouca, amordaça.
 O corpo,
 presença que se perdeu
 como uma roupa rasga.”
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.59).

Consciente da inutilidade daquilo que constrói, o que permanece é o desejo de no corpo flutuar – como a pétala do seu buquê de flores:

ATÉ ONDE a respiração me leve,
 onde o último grão de ar
 põe sua vírgula,
 as costelas fecham o leque,
 mínimo nó de escuro que me ocupa,
 onde a dor dá o seu melhor
 (corre o rastilho
 do músculo estirado,
 no atrito que o corpo reconhece
 até a origem da primeira dor).
 Dali onde o que eu sou formula
 sua pétala de nula pertinência
 contra as asas, as patas
 do nunca e do ninguém,
 desabaladamente flutuo.
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.47).

Este poema de uma única estrofe de versos irregulares dá a exata medida das fronteiras do corpo em Claudia Roquette-Pinto. Considerando-se as nuances de sua poética, este é um espaço em que se perder, em que flutuar. Temos a respiração em funcionamento. E é dela que vem o sopro de ar (o grão de ar põe a vírgula) da palavra que se constrói com o apertar das costelas e o desaparecimento de todo o escuro – a iluminação sobrevém. E com ela a prestes explosão da dor do músculo estirado no rastilho correndo. Existe atrito, reconhecível até a “primeira dor”, indício de que o flutuar está quase a acontecer. A partir do que se é (desse corpo), cria-se a “pétala de nula pertinência” – o inutensílio poético. Tal pétala, a poesia, esbarra contra “as asas, as patas/ do nunca e do ninguém” porque quer sempre chegar ao fundo do que esmorece, do que se desfaz, quer captar as epifanias. Desses momentos forjados no atrito, sentidos no corpo (delicadamente, de uma dor que se irmana ao prazer), de um tal lugar⁶ é que o eu-lírico desabaladamente flutua e “o mais são nuvens,/ e todos os poemas um engano.” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.109).

Em *Margem de manobra*, de 2005, esta desabalada flutuação sofre uma guinada interessante. É como se houvesse uma intensificação, como se o pavio fosse queimado até o fim: a narratividade só entrevista aparece mais contundentemente com uma série de poemas em prosa; a sensualidade tem mais força; o real se insere com mais nitidez; o diálogo com outros autores, bem como com as artes plásticas se explicita, sendo inclusive marcado ao final

⁶ “A minha aspiração é a de que, de alguma parte do lugar onde escrevo (e olha que há um custo alto - isso todo escritor conhece - em visitar esse lugar solitário), um verso, uma formulação, uma palavra imantada pela minha busca parta, como uma zarabatana de sentido ou de beleza, e vare a carne do leitor.” (ROQUETTE-PINTO, 2004).

da obra. Quanto ao corpo, agora ele é precipício no qual o eu-lírico se desabala sem rédeas: “Corpo, precipício/ em que desabalar-se/ sem rédea, poço sem/ resquício de água, férrea/ determinação de escapar,/ ileso,/ da queda inconclusa” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.14). Como diria Francisco Bosco (2004), o que se dá é “[...] uma mudança do campo de ação do poema: da intuição sobre o fazer poético à investigação poética das sensações do corpo. O corpo é o campo de ação de sua poesia nesse livro. É uma poesia das sensações – peles, superfícies.” Como reza no poema homônimo, em *Margem de manobra*, o eu lírico se cobre com o “A da palavra farpada”, a palavra em forma de anagrama, “AMOR”.

Ainda voltado ao mundo das sensações, a consciência da luta corporal com a palavra, da aparição (ou desaparecimento das musas) presentifica-se de maneira contundente. Como podemos ver com o poema em prosa “Poeta na capela”:

– “Escrever é perder o corpo” – disse de si para si – sozinho, descabelado, cotovelos plantados em sentinela na madeira da escrivantina, sem o intuito de ceder nem um centímetro do terreno duramente conquistado, ânimo a meio-fio, olhos a meio-pau frente ao saldo mesquinho que mais uma noite no corpo-a-corpo com as palavras lhe trazia: o poema sitiado pela brancura da página, nu sob a nevasca, e ele ali, trêmulo resistindo.

– “Escrever é perder o corpo” – e riscou a frase, nervoso, em ríspidas garatujas, no canto esquerdo da página (e com uma Bic fajuta), dando uma de distraído, mas ainda a tempo de não perder o fio da idéia; até que a bandeja com o afamado cabrito baixa, pelas mãos do garçom, bem na mira do seu apetite – não sem antes de esbarrar na margem de uma nuvem pairando sobre a mesa e de onde as musas (até aqui confiantes) vão, uma a uma, caindo. (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.56, grifo do autor).

Este poema é bom exemplo da fluidez da poesia em prosa de Claudia Roquette-Pinto, em que o lirismo se serve dos expedientes narrativos e descritivos da prosa, balizado pela imagem e, especialmente, pelas assonâncias e aliterações. Daí o poema irromper em sonoridades, como: “disse de si para si – sozinho, descabelado”, “sem o intuito de ceder nem um centímetro”, “nu sob a nevasca”, “na margem de uma nuvem”, “a mesa e de onde as musas”. Mas este “Poeta na capela” é o flagra de uma tentativa de apreensão por meio da escrita fundamentada na luta com a palavra. Um embate que não tem nem de longe o aspecto mais cerrado e doloroso que lhe dá Contador Borges.

“Capela”, atentemos a isso, pode se referir tanto a uma pequena igreja, quanto a uma coroa de flores (de fato, capela lembra corola). Numa acepção dá a ver o caráter sagrado do fazer poético; noutra, insere-se coerentemente nessa poética que se vale frequentemente da flor. A cena que nos é apresentada tem certo ar de lugar-comum: o poeta sozinho e descabelado. Todavia, ela será completamente redimida por seu desfecho inusitado. O ambiente é de paciência e persistência, já que os cotovelos estão plantados à espera (em sentinela), numa vigília que está em curso. O corpo se gasta: ânimo a meio-fio, olhos a meio-pau⁷. A insistência do “corpo-a-corpo com as palavras” se dá sempre à noite, como se do seu escuro surgisse a iluminação. Interessante notar como este “mais uma noite corpo-a-corpo”, de pendor tão sensual, se purifica pela palavra e pelo contexto. Aliás, à escuridão e ao cansaço da noite, rivaliza não a iluminação da palavra, mas a brancura da página. O poema é sitiado por uma brancura que gela, a ele e ao poeta, que tremendo resiste. “Escrever é perder o corpo”, é esquecê-lo, ultrapassá-lo. Um choque entre a necessidade da palavra e vontade do poeta de continuar escrevendo (que arrefece no fechamento do poema).

⁷ Aquilo que a crítica chama de palavras-montagem são uma constante na obra de Claudia: “silêncio-cutelo”, “camurça-conceito”, “corpo-arremesso”, “dedos-palafita”.

Da posição de sentinela e de resistente do primeiro parágrafo, passamos a certa irritação no segundo – o deflacionamento é claro. Risca-se a frase, num gesto performático, com uma caneta das mais fajutas. Um ato performático, cuja verdadeira intenção é “*não perder o fio da idéia*”, na esperança de ser tocado pelas musas. A queda da aura sacralizada desse poeta se completa com “a bandeja com o afamado cabrito”. Ela baixa e leva consigo a nuvem com as musas. Perdeu-se o corpo, mas não para a escrita. O “Poeta na capela” mostra que, para uma poesia tão lírica e das sensações como a de Claudia Roquette-Pinto, a luta corporal com a palavra (o desgaste do corpo) está correlacionada à idéia do trabalho inspirado, não de maneira rasgada, é claro, mas há alguma coisa aí. Qualquer coisa de mágico, envolvente. Nas palavras da própria Claudia Roquette-Pinto (2010): “[...] sei que ao escrever estou tecendo uma urdidura, mas não é apenas a minha mão a fazer o trabalho.”

Intercalando poemas em verso aos poemas em prosa, nestes últimos é grande a incidência de temas relacionados ao erotismo e à junção de corpos do ato sexual. A impressão que se tem é a de um movimento (marcado, inclusive, pelo destaque em itálico): como se, em alguns intervalos, o eu-lírico desviasse o olhar para a intensidade da relação. Estes poemas apresentam vocábulos recorrentes que apontam para aspectos sensitivos do ato sexual: “luz”, “pétala”, “queda”, “abertura”, anulação. Tal escolha vocabular está ligada ao êxtase dos corpos – a iluminação, o florescimento ou abertura, o mergulho no outro, bem como o fundir-se com ele. Como percebemos com o poema abaixo:

E ela soube que tinha sido atravessada por uma trilha luminosa, varada, instantaneamente, de um quadrante a outro, por um clarão fugitivo que o pensamento só podia seguir no encaço.

E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendida – num viés absolutamente novo, onde as imagens se estendiam sobre as sensações – ou, antes, se enlaçavam a elas. E a culminância para onde ela (em cada um dos seus corpos) convergia, ao abrir-se em pétalas, tornava inseparáveis a queda aniquiladora do seu próprio corpo, entregue ao corpo que estava ali, e o vislumbre, simultaneamente doce, do outro corpo, ausente.

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p.15, grifo do autor).

Pode-se dizer que *Margem de manobra* apresenta um momento de certa irregularidade ou de abertura aos experimentalismos com a linguagem (especialmente se comparado a *Corola*). Há uma espécie de vontade de ousar. Com efeito, aqui o real é tratado de um modo direto, mas que não exclui o lirismo. E vem da estruturação geral da obra, a violência⁸ incidir diretamente no corpo, torná-lo o índice e o alvo (*a priori*) de sua ação – daí seu aparecimento envolto em cinabre, no poema de mesmo título, ou a cruzeza de “Azul”⁹, cor do envenenamento.

“*É fácil saber se o envenenamento foi causado pelo cianeto*” – disse o alto funcionário do Ministério de Defesa Americano, ao negar a responsabilidade pelos ataques – “*com as bombas que fabricamos, os corpos ficam com os dedos azuis*”. (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.45, grifo do autor).

Finalmente, outros dois aspectos relativos ao corpo que vale à pena destacar são a sua inserção na dança – é o caso, por exemplo, de poemas como “*Are you coming with me?*” e “Em surdina”, em *Zona de sombra*, de 1997. Além disso, a ideia do corpo como “odre

⁸ “Com efeito, esse plano traumático do real operará no livro, com relação aos demais planos que nele também surgem com força – notadamente: o erotismo, o amor – sob uma lógica de superposição e deslizamento: a ‘Margem de manobra’ é corpo, mas corpo que se insere num real incontornável.” (BOSCO, 2005).

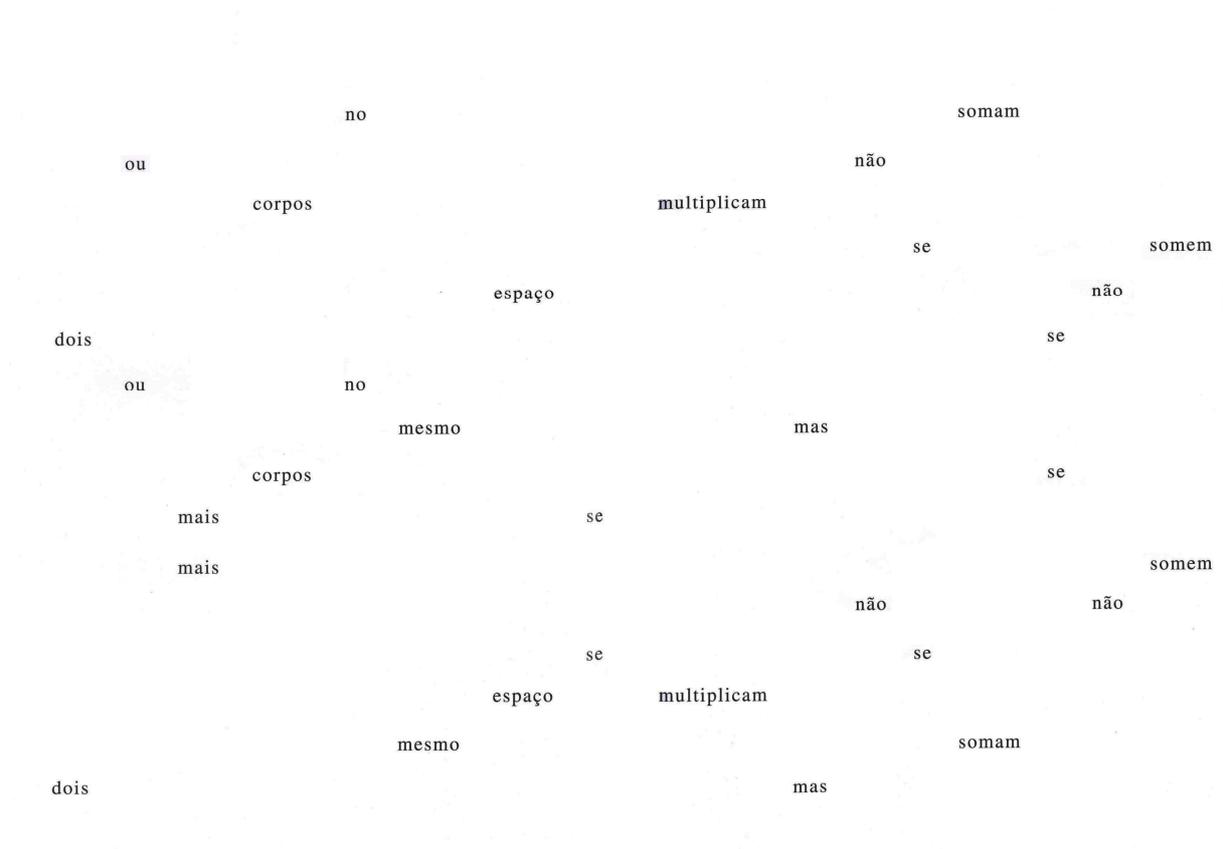
enganador”, organismo assolado por doenças, pela passagem do tempo, mesmo que ainda lhe reste uma última gota de saúde ou juventude. O que lança, de fato, certa perspectiva otimista à situação. Tais deslocamentos das funções no corpo dentro da obra marcam, sobretudo, a flexibilidade do lirismo de Claudia Roquette-Pinto.

5 Corpos fundidos no mesmo espaço

Com 2 ou + corpos no mesmo espaço de Arnaldo Antunes, a figura do corpo se ressignifica numa lírica em que a visualidade é pedra de toque. Nesta poesia que se vale do imaginário pop, da música, das artes plásticas e dos ensinamentos concretistas, o corpo é sintático e sensível. A levada verbi-voco-visual se completa com o CD encartado ao livro, construindo verdadeiro jogo performático entre imagem e voz, materializando a oralidade que ressoa na palavra escrita. A pergunta que se coloca aqui é: como oferecer um poema? Ou melhor, como nos são oferecidos os poemas de *2 ou + corpos no mesmo espaço*? De modo generoso, voltamos a ouvir, não estamos mais surdos. Existimos porque esbarramos com os corpos que se sobrepõem na leitura do autor. A experiência de escuta é ao mesmo tempo do outro e nossa, articulação interiorizada. “Escutar o outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?” (ZUMTHOR, 2000, p. 98). Os poemas de Arnaldo Antunes, verdadeiras intervenções corporais, são percebidos pelo ouvido e corpo, significam o mundo, estão aí com espessura, densidade, peso – como bem nos dá a leitura de “Átomo indivisível”. Gesto ancestral, de vidência anacrônica dada pelos suportes tecnológicos; sentido original: vejo ouvindo, ouço vendo. Leio e ouço o poema “Querer” e desejo folhear as páginas, tatear, perceber os espaços em branco, ouvi-los, irmanar ingenuamente a minha voz à do autor-leitor.

Um ou mais vocábulos (corpos) ocupando o mesmo espaço sintático – eis o mote de *2 ou + corpos no espaço*. A partir daí, é que o poeta estabelece cortes, permutas, sobreposições, buscando a multiplicidade de significados da palavra, tornando-a corpo sintático, ícone, coisa concreta. Nesse sentido, a página e seus espaços em branco é o lugar em que o corpo toma forma e se multiplica, abrindo-se a várias interpretações e visões. Temos, então, pés, mãos, cabelos e fluídos corporais espalhados pela página em branco, como no poema “Transborda”. Segundo o próprio Arnaldo Antunes (1997, p.8, grifo do autor), em entrevista concedida à revista *Cult*, “[...] a origem da expressão ‘2 ou + corpos no mesmo espaço’ veio de um procedimento formal, que foi se tornando recorrente em [sua] poesia: o fato de mais de um vocábulo ocupar o mesmo espaço sintático.” Mas diz que pode ser entendida também “[...] como uma relação amorosa, uma cópula sexual, onde dois corpos se fundem.” É bom que se note o caráter de fusão e consequente desaparecimento do corpo na relação sexual – coisa recorrente na lírica contemporânea. É o que temos, por exemplo, em “boceta”.

Um único verso constitui o poema que dá título à obra: “dois ou mais corpos no mesmo espaço se multiplicam mas não se somam se não somem”. Que, seguindo à risca a lição concretista, vemos sobreposto, pulverizado e constelado:



(ANTUNES, 2005, p.86-87).

Ouvindo a leitura do poema por Arnaldo Antunes, esta constelação chega de fato às raias da sobreposição. Os corpos somem e, no entanto, se multiplicam. Palavras que ocupam a mesma função e corpos que desaparecem ao se somar numa poética que performatiza esses gestos visual e oralmente. Um corpo que se configura de modo concreto, que usa de outros códigos e linguagens. E não dispensa a palavra, matéria-prima do poema, objeto de trabalho do poeta. A lírica de Arnaldo Antunes pautando-se com muita força pela visualidade, não deixa, no entanto, de render seu tributo ao verso. Quer-se com isso dizer que em se tratando de uma poesia eminentemente visual, o verso ainda aparece como aquela unidade mínima do poema – como apontam os melhores momentos de sua obra. Nesses foros, pode-se dizer que, embora não negue o verso, o poema é objeto construído de linguagem e não artefato que se faz a partir da inspiração divina ou sobre-humana. Exemplo claro disso é o poema “Dúvida”, da obra *Tudos*, de 1998.

6 O múltiplo corpo contemporâneo

Não se quer aqui colocar o corpo como “o significante despótico que resolverá tudo”, para falar com José Gil (1997). Todavia, não se pode deixar também de estabelecer entre poema e corpo uma relação de similaridade (como já insinuamos ao longo deste texto). Pode-se dizer que o poema ganha corpo, que prefere ser a dizer, quando faz cessar o curso da comunicação diária e dá concretude aos sentidos, rearranjando a linguagem. Como diria Octavio Paz (1994, p.12, grifo do autor), “[o]s sentidos são e não são deste mundo. Por meio deles, a poesia ergue uma ponte entre o *ver e o crer*. Por esta ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagem.” Aliás, tal aproximação entre o corpo e a palavra não é nova: exemplo clássico é Valéry, em 1939, que associa a prosa ao andar e a poesia à dança. O corpo liga o seu movimento ao da palavra – ambos são forças em movimento.

Poderíamos então considerar o poema um corpo que se origina e se fundamenta a partir da relação com outros corpos? A possibilidade nos parece interessante. Começemos a pensá-la a partir do fato de que a poesia lírica liga-se tão intimamente à individualidade do poeta que o poema surge quase que como um prolongamento seu. Já disse Umberto Eco (2010) que a escrita é como que uma extensão da mão e, por isso, praticamente biológica. Portanto, se a escrita continua o homem, há qualquer coisa também biológica por trás da necessidade que ele tem de fixar (n)a palavra. A escrita surge como “erótica verbal”, um gesto pulsional, quase animalesco. O poeta dá forma a um corpo poético porque sabe (corporalmente) que deve fazê-lo. Tem a certeza de que este outro corpo, o poema, já existe e só precisa da voz que, no limite, é a sua mesmo. Ao considerá-lo como a parte do eu-lírico, fica claro que ele é corpo que se dividiu, que sensifica, organismo vivo sempre em estado de movimento, ele corpora em comunhão (ou continua na descontinuidade). E existe na sua coerência consigo mesmo, porque, mais que a prosa, o poema tende a ser o que diz (a própria coisa); ele é sua forma, numa espécie de devir sempre reatualizado pela a leitura. Entra aí mais um corpo: o leitor. Observemos que aquele que escreve requisita, não a pessoa do outro, mas o seu espaço, como diria Roland Barthes (1987). Requisita com tudo que o corpo encerra, porque ele é um espaço inescapável, exterior e interior, aberto e fechado. Quando se debruça sobre o poema, o leitor é também criador no movimento da leitura, mesmo que seja aquela feito no silêncio. Vale lembrar: aí corre por fora o crítico, este leitor-autor, já que constrói um outro corpo (o ensaio, a crítica, a resenha).

Tais reflexões ganham uma dimensão ainda mais curiosa na contemporaneidade. Das leituras que empreendemos acima, fica claro que o corpo contemporâneo traz em si qualquer coisa de urgente, cujas necessidades precisam ser satisfeitas a todo custo. É um mergulhar na unidade que se espraia em muitas direções: a cidade, a memória, o sexo, o tempo, a morte, a violência, a sensibilidade, a concretude. Fato é que a lírica emerge/imerge no cenário literário tanto quanto o corpo no cenário da sociedade/subjetividade/coletividade – ambos com o dever de assumir posições, de ler e dar sentido à realidade. O corpo dá a medida do espaço em que se inscrevem (ou sentem) as questões capitais do homem.

Com as leituras que fizemos, a presença mais frequente foi o tempo, ao qual rivaliza um erotismo de inclinação claramente batailliana. Vejamos que, segundo Georges Bataille (1957), a experiência sexual (ou erótica), marcada que é pela violência, conduz à violação dos corpos e das identidades dos parceiros. Assim, a descontinuidade inerente a todo indivíduo (que se opera a partir da consciência) acaba por se desfazer nessa fusão violadora. Então, esses seres distintos fundidos no arrebatamento, na perda da consciência, chegam a um estado que equivale à morte e que reconduz à continuidade. “[U]ne violation qui confine à la mort”, o erotismo anula o tempo. Todavia, para além desse corpo erotizado, vale à pena pontuar outros aspectos. Em Donizete Galvão, a aparição do tempo faz perceber o quanto estamos biologicamente sujeitos à sua ação. Percebemos, ainda, a angústia pelas patologias contemporâneas: o corpo exposto à massificação das grandes cidades, aos males tecnológicos que substituem a presença por uma virtualidade falseada, a violência. Se a palavra quer cristalizar a permanência do homem frente à morte, por contraste negativo ela indica tudo quanto nele há de perecível. Esse é o movimento da poética do autor do recente *O homem inacabado* (2010): o corpo do poema quer realizar o movimento de permanência de que não é capaz o humano.

A presença do puramente fisiológico é bem marcada na poesia contemporânea. No caso de Francisco Alvim, vêm à tona o feio, a doença, a sujeira, a velhice. Condição humana vertida numa brevidade aterradora, como a dizer: é exatamente isso que somos. O corpo encerra uma profundidade que (muito mal) as técnicas psiquiátricas conseguem alcançar. Situação que, sem dúvida, agrava-se na contemporaneidade que nos condiciona ao fechamento, ao ensimesmamento. A claustrofobia de que fala Francisco Alvim é sintomática

do cotidiano que temos vivido. Não só aquilo que nos é infringido, mas de certa violência que corroboramos e com a qual não nos importamos. Interessante notar que, nas bases da crítica implícita na poesia de Alvim, encontra-se essa dupla-face, o baixo e o elevado – correlato da esquizofrenia social.

Que espaço, de fato, dedica a poesia brasileira contemporânea ao político ou social? Pequena parcela, mas contundente. É no *Margem de manobra*, de Claudia Roquette-Pinto, que vemos a violência aliada ao corporal. É, sobretudo, no corpo que as marcas de uma situação social insustentável se desenham. Em situações limítrofes, o corpo é a estrutura que primeiro é atingida. O que se coloca, portanto, é uma poesia extremamente lírica e que, ao mesmo tempo, dá mostras de uma profunda consciência de seu tempo. Consegue-se aqui um misto estranho e bem-vindo entre o lírico e um panfletário que é outra coisa, reverteu-se no individual. Críticas convergindo para uma dissonância-consonância: a de Claudia Roquette-Pinto funciona porque aponta ao lirismo e à violência; a de Francisco Alvim surte efeito porque é crua e elevada.

A poética de Contador Borges insiste muito bem na pele enquanto órgão que recobre corpo e poema, fazendo sobressair o exterior (visível, palpável). Por trás desse espaço, o interior é do mesmo tamanho do corpo e, paradoxalmente, infinito. Prova disso é a recorrência do tema do olhar que dá a este eu-lírico a possibilidade de observar as coisas a partir da fronteira entre o exterior e o interior – um espaço de limiar, como chamou José Gil (1997, p.155). Cabe bem para alguns dos poemas de *O reino da pele* dizer que o estilo cerrado da linguagem, o intercâmbio de claro e escuro, quer prolongar a pele do poema num dentro que se avoluma a cada leitura. A pele, então, converte-se em espaço interior tornado imaginação corporal, uma espécie de agente do dentro e que é visível por fora. Vejamos que mesmo a ideia de “reino da pele” possibilita pensar num espaço povoado de coisas, de palavras. A propósito do espaço interior do corpo, é bom lembrar, por exemplo, da alma ou do espírito e sua relação com a poesia. Onde começa o poema, em que lugar? Qual a pulsão que leva o poeta a escrever? A noção de inspiração é das mais gastas na contemporaneidade. Há muito que se deixou de acreditar nas musas. Se a ideia do sopro divino subsiste ainda hoje, é intimamente ligada à do esforço e disposição para o trabalho de arte. Pode-se dizer verdadeiramente que a escrita começa naquele espaço interior não muito bem definido e que é circunscrito pelo corpo – o lugar no qual e a partir do qual somos.

Se a pele é o invólucro do corpo (e a palavra do poema), se o corpo tem seus limites determinados, a poesia de Arnaldo Antunes joga com esses limites. Quando não coloca literalmente em cena o corpo do poeta, mergulha numa vivência performática de tatos, visões, audições, de com-tato, de corporalidades que se friccionam. Aliás, é como se o corpo estivesse em pleno transbordamento, antes de tudo, transgredindo seus limites fisiológicos (escarro, vomito, tosse, são só alguns exemplos). Como se o corpo não pudesse se conter – parece que vem daí a vontade de verbalização dessa poesia. A vocalização dos poemas mostra bem que, se existe a arte (a poesia), existe o corpo. Mostra que a lírica contemporânea sabe se adequar às novas tecnologias e fazer bom uso delas, não se restringido tanto à condição de pária numa literatura tão mercadológica quanto a atual.

O corpo, como se configura na poesia contemporânea, é índice claro do modo como o sujeito poético tem se configurado. Quem é este sujeito que escreve poesia ou a que(m) se refere? Quem é o seu leitor? A experiência do corpo traz à tona um eu problemático, reflexo mesmo do leitor, do poeta e até da crítica. Sujeito este que se ausculta e sabe das possibilidades da palavra. O voltar-se ao corpo da poesia contemporânea é o voltar-se para dentro do sujeito e para fora dele, pois sua presença tem tanto a parcela narcísica, quanto a que se abre a outras subjetividades. É pelo corpo que o eu-lírico mostra quem é e (se) mostra o outro, o mecanismo do poema. E de outros tantos poetas poderíamos ter tratado neste ensaio: Armando Freitas Filho, Ronald Polito, Rodrigo Petrônio, Josely Vianna Baptista, a

lista é longa demais. O corpo proporciona formas de se fundamentar e refletir o sujeito (poético) no tempo e no espaço (da literatura). É um espaço em que dificilmente se resolvem os problemas, bem ao contrário, como pudemos perceber.

Referências

AGANBEM, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALVIM, F. Entrevista. [janeiro, 2001]. Entrevistador: Adolfo Montejo Navas. **Cult**, São Paulo, n.42, p.4-9, jan. 2001.

_____. **Elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ANTUNES, A. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Tudos**. São Paulo: Iluminuras, 1998. Sem paginação.

_____. **Entrevista**. [novembro, 1997]. Entrevistador: Heitor Ferraz. **Cult**, São Paulo, n.4, p.6-13, nov. 1997.

BARTHES, R. O prazer do texto. São Paulo: Perspectivas, 1987.

BATAILLE, G. **L'erotisme**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1957.

BORGES, C. **O reino da pele**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BORGES, A. C. **Angelolatria**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

BOSCO, F. Orelha [do livro]. In: ROQUETTE-PINTO, C. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

_____. **E-mail de Francisco Bosco para Claudia Roquette-Pinto**. Disponível em: <<http://www.claudiaroquettepinto.com.br/leituras.html>>. Nov. 2004.

COSTA, H. Entre o divino e o terrestre: Angelolatria. In: BORGES, A. C. **Angelolatria**. São Paulo: Iluminuras, 1997. p.121-127.

DANIEL, C. Sob o véu de Maya. In: BORGES, C. **O reino da pele**. São Paulo: Iluminuras, 2003. 72-76.

_____. Uma escritura na zona de sombra. In: DANIEL, C.; BARBOSA, F. (Org.). **Na virada do século: poesia de invenção no Brasil**. São Paulo: Landy, 2002. p.23-31.

ECO, U.; CARRIÈRE, J.-C. **_não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FERRAZ, H. A sabotagem do elefante. **Cult**, São Paulo, n.42, p.10-11, jan. 2001.

GALVÃO, D. **Mundo mudo**. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

_____. **A carne e o tempo**. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.

GALVÃO, D.; POLITO, R. **Pelo corpo**. São Paulo: Alpharrabio, 2002.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Antropos, 1997.

MARQUES, I. Segredos do feno. **Cult**, São Paulo, n.30, p.19-21, jan. 2000.

PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

PINTO, M. da C. **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

RABELLO, I. D. A matéria impura da poesia. In: GALVÃO, D. **Mundo mudo**. São Paulo: Nankin Editorial, 2003. p.81-98.

ROQUETTE-PINTO, C. **Entrevistas**. Disponível em:
<<http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

_____. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

_____. **Corola**. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000.

SERRES, M. **Os cinco sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.