

GLÁUCIA MENDES DA SILVA

**O QUE É O QUE É? POIS É: POESIA – UM ESTUDO DA POÉTICA DE
NELSON ASCHER**

UBERLÂNDIA
2010

GLÁUCIA MENDES DA SILVA

**O QUE É O QUE É? POIS É: POESIA – UM ESTUDO DA POÉTICA DE
NELSON ASCHER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Linha de Pesquisa: Poéticas do Texto Literário: Cultura e Representação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Elaine Cristina Cintra

Co-orientadora: Prof^a Dr^a Paula Godoi Arbex

UBERLÂNDIA
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU , MG, Brasil

S586q Silva, Gláucia Mendes da, 1982-
O que é o que é? Pois é: poesia [manuscrito] : um estudo da poética de
Nelson Ascher / Gláucia Mendes da Silva. - Uberlândia, 2010.
115 f.

Orientadora: Elaine Cristina Cintra.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.

1. Ascher, Nelson - Crítica e interpretação - Teses. 2. Poesia
brasileira - História e crítica. - Teses. 3. Metalinguagem - Teses. 4. Análise
linguística (Linguística) - Teses. I. Cintra, Elaine Cristina. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Estudos
Linguísticos. III. Título.

CDU: 869.0(81)

GLÁUCIA MENDES DA SILVA

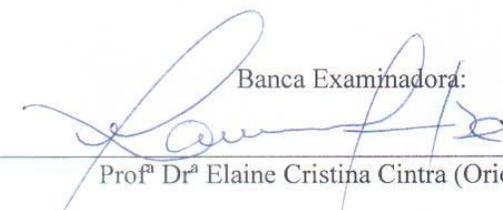
**O QUE É O QUE É? POIS É: POESIA – UM ESTUDO DA POESIA DE
NELSON ASCHER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Linha de Pesquisa: Poéticas do Texto Literária: Cultura e Representação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Elaine Cristina Cintra

Banca Examinadora:



Prof^a Dr^a Elaine Cristina Cintra (Orientadora)



Prof^a Dr^a Joelma Santana Siqueira (UFV)



Prof^a Dr^a Maria Auxiliadora Cunha Grossi (UFU)

Uberlândia, 22 de abril de 2010

A meus pais Antônio e Maria do Carmo

Que nunca pouparam palavras de amor e de incentivo para que eu prosseguisse minha caminhada, mesmo diante das adversidades impostas pela vida.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho não teria sido possível sem a colaboração, incentivo e compreensão direta e indireta de várias pessoas. Quero agradecer imensamente a todas elas, mas de forma particular:

à minha orientadora e amiga, Prof^a Dr^a Elaine Cristina Cintra, que abriu não só as portas de sua biblioteca, mas de sua casa, acolhendo-me com carinho, com confiança, com paciência e compreensão, tendo sempre a palavra necessária na hora exata: palavras de solução não só para as inquietações intelectuais mas também para “as pedras no meio do caminho”;

à Prof^a Paula Arbex, pelas sugestões valiosas e pelas leituras atentas, que contribuíram demasiadamente para a construção deste texto;

aos amigos e colegas de trabalho do Colégio José Feliciano Ferreira, pela compreensão e colaboração em vários momentos em que precisei a eles recorrer, encontrando sempre uma solução que me possibilitasse prosseguir;

ao meu irmão Leandro, pelo apoio discreto mas sempre presente nas horas necessárias;

aos meus familiares, em especial ao meu tio Itamar, que estiveram sempre dispostos a ajudar no que fosse preciso, acreditando que eu seria capaz de realizar este sonho.

“Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que um pássaro sem vôos.
Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se
publica,
Por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema: por guardar-se o que se
quer guardar”.

(Antônio Cícero)

RESUMO

O presente trabalho realiza um estudo da obra do poeta contemporâneo Nelson Ascher, com o objetivo de identificar aspectos fundamentais de sua reflexão poética. Partindo da análise de alguns de seus textos críticos, nos quais o poeta discorre sobre a poesia e seus procedimentos de elaboração, buscou-se delinear um perfil, ainda que parcial, de seu pensamento crítico sobre o ato poético. Após esta investigação, parte-se para a obra poética, delimitando como *corpus* de pesquisa a obra *Parte Alguma* (2005). As análises dos poemas desta obra têm como objetivo perceber quais nuances do pensamento crítico especialmente aquele manifestado em suas crônicas publicadas em jornais e entrevistas estão manifestadas na produção poética, e de que forma esta manifestação ocorre, se em concordância ou em divergência. Busca-se, ainda, nas análises, identificar os traços específicos do fazer poético deste autor, visando a uma melhor compreensão da poética brasileira contemporânea, no intuito de compreender os momentos estético e histórico da arte literária atual.

Palavras-chave: poesia contemporânea, Nelson Ascher, crítica, metalinguagem, intertextualidade.

ABSTRACT

This work presents a study of the work of contemporary poet Nelson Ascher. Based on the analysis of some of his critical writing in which the poet talks about poetry and its procedures to develop it, it tries to outline a profile, even in part, of his critical thinking about the poetic act. After this research, it went to his poetic work, defining as research object the work *Parte Alguma* (2005). The analysis of the poems in this work intends to realize what aspects of the critical thinking specially that expressed in his texts published in newspapers and magazines are manifested in poetry, and how this event occurs, in agreement or disagreement. It intends too, through the analysis, to identify the specific features of the poetic act by this author, seeking a better understanding of contemporary Brazilian poetry in order to better understand the aesthetic and historical moment of literary art nowadays.

Keywords: contemporary poetry, Nelson Ascher, criticism, metalanguage, literary dialogues.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
I – Pomos da razão: a voz crítica do cronista.....	20
II – No meio do poema: o ato poético em <i>Parte alguma</i>	37
III – Vida, morte e memória: os diálogos em <i>Parte alguma</i>	62
Conclusão.....	88
Bibliografia.....	92
Anexos.....	98

INTRODUÇÃO

A prática poética é uma das atividades intelectuais mais antigas do ser humano. Esta antiguidade demonstra que, desde os primórdios de sua existência, o homem tem a necessidade de traduzir seus sentimentos e impressões em palavras. A poesia representa esta tradução da essência humana, sendo uma “cápsula do tempo”, que “guarda” em versos, desde fatos corriqueiros, como o voo de um pássaro, até acontecimentos grandiosos, capazes de mudar o caminho da humanidade. É por essa habilidade de guardar “o que se quer guardar” que a poesia é uma arte capaz de retratar toda uma geração através de seus elementos e linguagem. Ela carrega consigo o perfil histórico e cultural de uma época, registrado por diferentes vozes e cantos poéticos.

A contemporaneidade parece ser o período histórico que mais tem necessidade de “guardar”. A velocidade das mudanças por que passa o mundo e a degradação ambiental voraz, intensificam a necessidade de um registro que não esteja vulnerável a uma pane tecnológica repentina, e que seja capaz de capturar e conservar os sentimentos humanos “guardáveis”. O papel do poeta contemporâneo, então, reside em ser um “rastreador” dos acontecimentos e sentimentos, para “guardar” em versos intensos os frutos de um cenário cada vez mais descartável e superficial. Este poeta vive um paradoxo: viver no mundo instantâneo e escrever para o mundo da posterioridade.

Este paradoxo exige que o poeta saiba exercer um senso de dúvida e crítica permanente, selecionando imagens e memórias com um olhar crítico que vai além do exercício estético e o leva a outros campos da linguagem. Em introdução à antologia *Esses poetas* (2001), Heloísa Buarque de Hollanda afirma que o perfil do poeta contemporâneo é o do profissional culto e crítico, atuando no meio jornalístico e no ensaio acadêmico, com sensibilidade erudita e auto-irônica. Este perfil esboçado por Hollanda parece se referir diretamente ao poeta, crítico e tradutor, Nelson Ascher. Nascido em São Paulo, no ano de 1958, sua relação com a arte se estabeleceu desde cedo. Filho de pais judeus húngaros, emigrados para Israel e posteriormente para o Brasil, Ascher cresceu em um ambiente onde o incentivo à leitura e o contato com a arte foram prioridades. O contexto bilíngue e pluricultural também influenciou seu leque de interesses artísticos, tornando-o um conhecedor não só da literatura brasileira, mas também da literatura de diversas culturas.

Seu contato com a arte literária estabeleceu-se mesmo antes de ele se tornar um leitor, pois, como ele mesmo recorda, desde muito criança sua mãe e sua avó, herdeiras de uma longa tradição narrativa centro-européia, contavam-lhe contos de fadas. Seu pai, por sua vez, narrava-lhe estórias que, segundo ele, “eram quase histórias: o cavalo de

Tróia; Rômulo, Remo e a Loba de Roma; a Grande Armada espanhola que tentou invadir a Inglaterra; Napoleão em Waterloo” (2007, pag. 5). Assim que começou a ler, seus pais instigaram sua curiosidade: “eles foram espertos, pois, aos poucos, achavam desculpas para parar uma estória/história no meio, passando-me em seguida o livro onde estava a continuação” (2007, pag. 8). Foi esse instinto de curiosidade que levou Ascher a buscar, em sua fase de adolescência, o conhecimento através da arte literária, o que encontrou nas obras de Monteiro Lobato. “Sendo meus pais estrangeiros foi, digamos, o autor que me abriu um pouco a idéia do que era o Brasil, o que me fez sentir brasileiro” (2008, pag. 1).

Após a fase infanto-juvenil, Ascher partiu para o que denomina “literatura séria”, lendo então Dostoiévski, Borges, Kafka, dentre outros. Seu primeiro contato com a poesia ocorreu no ano de 1973, em uma livraria de São Paulo, onde o poeta leu pela primeira vez um poema de Fernando Pessoa, que, segundo ele, marcara bastante sua vida: “Lá, olhando os livros, meu amigo, que já tinha lido Fernando Pessoa, pegou e me mostrou o volume de poesia, (...) o poema ‘Dactilografia’. Li e fiquei absolutamente fascinado”. (2008, pag. 1). Ascher descreve o fato de maneira detalhada, o que demonstra que este primeiro contato marcou verdadeiramente sua vida: “o primeiro poeta que li sistematicamente foi Pessoa, sobretudo o Pessoa hortônimo (...). Todos aqueles jogos de conceitos, de palavras, formam um pouco a minha base, a minha maneira de pensar poesia.” (2008, pag. 2).

Concomitante às suas descobertas literárias, Ascher iniciou sua prática tradutória. Em entrevista à Revista *Cult*, o poeta conta que fez suas primeiras traduções quando tinha 13 anos, traduzindo almanaques húngaros para o português, apenas por hobby. Depois começou a compartilhar suas traduções com Paulo Rónai que, segundo ele, “só foi começar a gostar das traduções uns dez anos depois” (1998, pag. 6)

O trabalho como crítico surgiu em um período em que o poeta estava iniciando um caminho diferente do literário, ingressando no curso de medicina. O ingresso fora no ano de 1976, mas Ascher não chegou a cursar nem sequer um ano. O gosto pela arte poética, pela poesia e pela tradução falara mais alto e, neste mesmo ano, o poeta publicou seu primeiro artigo, que tratava não de anatomia ou de alguma epidemia, mas de Jorge Luiz Borges. Após a desistência da medicina, o poeta ingressou no e concluiu o curso de administração na Fundação Getúlio Vargas, em São Paulo. Em seguida cursou as disciplinas do mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC. Neste período, começou a escrever para a *Folha de S. Paulo* sobre crítica literária e cinematográfica,

política internacional, tradução, dentre outros temas. Sua colaboração para a *Folha de S. Paulo*, iniciada nos anos 80, perdurou até o ano de 2008. Neste ínterim, Ascher criou a Revista *USP*, em 1989, permanecendo como seu editor até 1994. Após deixar de colaborar com a *Folha de S. Paulo*, Ascher passou a escrever ensaios para uma coluna da revista *Veja*. Atuante e polêmico, seus escritos constantemente geravam reações de choque e até repulsa em seus leitores. Alguns de seus artigos mais importantes estão reunidos no livro *Pomos da Discórdia* (1996).

Reconhecido como um dos melhores tradutores brasileiros da atualidade, suas traduções são, em sua maioria, de poesias. Poliglota, realiza traduções entre diversos idiomas, dentre eles o húngaro, o alemão, o inglês, o francês, etc., as quais são frequentemente publicadas em forma de coletâneas, como é o caso de *Canção Antes da Ceifa* (1990), que reúne poesia húngara traduzida para o português, e a mais recente *Poesia Alheia – 124 poemas traduzidos* (1998), que agrega traduções de poetas de várias épocas, vários povos e várias línguas. O sucesso de seu trabalho como tradutor deve-se ao conceito que ele atribui a esta arte. Para ele, a prática de verter de uma língua para outra é uma reinvenção da obra:

A tradução de um poema tem, claro, de ser um poema, mas você tem de inventar um Horácio paulista, um Ashbery francês: aquele poema que você lê não é de autoria deles, pois aquelas palavras são do tradutor, que ao mesmo tempo tem de ter uma relação com as palavras originais. (1998, pag. 8)

Ascher considera a tradução uma atividade que pode ser tão prazerosa quanto a criação poética em si. Para este autor, a prática é uma homenagem ao criador do original: “A tradução tem essa coisa fantástica de você estar ao mesmo tempo rendendo uma homenagem, dialogando e desafiando o poeta que você escreveu, respondendo, jogando” (1998, pag. 8).

A carreira poética de Ascher é oficialmente inaugurada com a publicação de *Ponta da Língua*, em 1983. Segundo Edilamar Galvão (1999), neste seu primeiro livro de poesia, o poeta já anunciava o que seriam as marcas distintivas de sua poesia: o domínio da métrica, das rimas, a presença do pensamento irônico, o exercício metalinguístico, etc. Galvão afirma que o título desta obra “coloca, ironicamente, o drama da representação, da procura pela palavra exata que materialize essa outra palavra... Ascher nos parece um poeta claramente preocupado com a consciência de todos os procedimentos poéticos” (1999, pag. 53). Este título, uma menção clara ao

dizer popular que significa estar pronto para responder a algum questionamento, anuncia, então, a proposta poética de Ascher, que seria confirmada nos livros posteriores.

Dez anos após *Ponta da Língua*, Ascher lança seu segundo livro de poesia, *O Sonho da Razão* (1993). Este livro reúne sua criação poética do período de 1985 a 1992, apresentando poemas em sua maioria estruturados em formas fixas, como a quadra e o soneto, em uma linguagem rica em rimas, aliterações, dentre outros procedimentos que demonstram um fazer laborioso e detalhado da escrita poética. Para Galvão (1999, pag. 54), em *O Sonho da Razão*, Ascher “persegue a perfeição da forma, amarra os sentidos no jogo sintático e sintagmático do poema. E o faz de maneira discursiva, contém o estilo discursivo em suas formas fixas, inseri no fio ininterrupto da narração as quebras dos versos”. Ao mesmo tempo em que o poeta privilegia a sintaxe rebuscada e a forma fixa, ele também agrega elementos populares a sua poesia, estabelecendo um jogo das formas clássicas com a linguagem contemporânea.

O terceiro livro de poesias de Ascher, *Algo de Sol*, lançado em 1996, demonstra uma intensificação do fluxo das sensações humanas como temas de seus poemas. Dividido em seis seções e uma coda¹, o livro é composto por poemas estruturados, em sua maioria, em quadras e sonetos, como ocorre nos livros que o antecedem. Cada seção é inaugurada com uma epígrafe em diferentes idiomas, de autores internacionais como Rilke, Borges, Attila József, dentre outros, introduzindo temas diversificados às seções, como a sensualidade, a metalinguagem, a angústia do cotidiano humano e a questão nazista.

Após um intervalo de quase dez anos, Ascher lança *Parte Alguma* (2005), livro que reúne sua criação poética do período de 1997 a 2004 e que constitui o objeto de investigação deste trabalho. Esta reunião é composta por quatro livros de poesias, a saber: *Mais e/ou Menos*, *Aqui*, *Pomos de Ouro* e *Quatorzes*. O primeiro livro, *Mais e/ou Menos*, é constituído por vinte e cinco poemas, sendo que destes, apenas três não se apresentam na forma fixa quadra. Abordando temas variados, como o cotidiano humano, a escrita poética, os vícios, o ataque de 11 de setembro ao World Trade Center, a passagem do tempo e o envelhecimento, a AIDS, dentre outros, seus poemas possuem uma densidade temática muito grande, agregando elementos como a ironia, o humor, a metalinguagem e a intertextualidade.

¹ Floreio final de um trecho musical.

O segundo livro da reunião, *Aqui*, agrega poemas curtos, nas formas “Limericks, Epigramas e Epitáfio”. Este livro tem uma característica inovadora por ser composto por formas poéticas relativamente novas. Os poemas de *Aqui* versam sobre temas variados como a vaidade humana, o papel da mulher do século XXI, os relacionamentos conjugais, os direitos humanos, a escrita poética, dentre outros, regados por um tom humorístico aguçado. O livro é finalizado com a seguinte epígrafe: “Aqui jaz Nelson Ascher consumido / pelo amor-próprio não correspondido”. Ascher declara em entrevista a Rodrigo Leão (2007, pag. 11) que esta epígrafe, que compôs para ele mesmo, será também seu epitáfio, revelando uma auto-ironia declarada: “a que compus para mim mesmo, que é também meu futuro (muito futuro, espero) epitáfio”.

Pomos de Ouro, o terceiro livro da reunião, é composto por versos organizados em dez cantos, que narram uma viagem pela Itália. O humor também aparece nestes cantos como elemento primordial, numa mesclagem de épico com popular.

O livro que encerra a reunião é *Quatorzes*. Composto por treze sonetos, o livro em si é um exercício metalinguístico: o título faz referência direta à forma. Os sonetos possuem temas diversificados, como a escrita poética, a saudade, a cidade de São Paulo, a passagem do tempo, dentre outros. Estão presentes nos versos elementos poéticos como a metalinguagem, o humor, o jogo com a linguagem, além dos diálogos com outras obras, autores e artes.

Como mencionado na breve apresentação de *Parte Alguma* (2005), esta obra é repleta de elementos poéticos diversificados. Por ser a obra mais complexa de Ascher, agregando uma grande quantidade de poemas e, conseqüentemente, uma variedade de formas, de estilos e linguagem, a obra tem um caráter de densidade poética representativa das nuances da poesia contemporânea. Para realização deste trabalho, adota-se então esta obra como objeto de pesquisa, a fim de investigá-la e contrastá-la com o pensamento crítico contido em artigos escritos por Ascher, no intuito de responder aos seguintes questionamentos: como a voz crítica de Ascher considera a criação poética e seus elementos? Quais as correspondências e/ou divergências entre a voz crítica e a voz poética de Ascher, no que se refere aos elementos da escrita poética?

O objetivo deste trabalho é, então, a partir da reflexão sobre alguns textos não poéticos nos quais Ascher expõe seu pensamento crítico, identificar algumas vertentes do pensamento deste autor no que se refere ao conceito de poesia e seus procedimentos de elaboração para, posteriormente, confrontá-las com sua poesia, no intuito de averiguar em quais pontos a voz crítica está de acordo com a voz poética, e em quais

pontos estas vozes divergem. Assim, pretende-se alcançar um maior conhecimento das especificidades da poética deste autor e do pensamento estético que conduz o fazer literário desta obra.

A escolha de *Parte Alguma* como objeto de pesquisa se justifica por ser uma obra poética contemporânea densa e, como já mencionado, rica em elementos poéticos significativos das marcas distintivas do poeta Ascher. O estudo de um poeta contemporâneo e sua obra se justifica pela contribuição que pode representar para a área da Teoria Literária, visto que a poesia atual possui muitos horizontes a serem explorados, bem como muitos poetas ainda pouco estudados. Ainda este estudo se justifica por contribuir para uma melhor compreensão do momento contemporâneo, não só do momento estético, mas histórico, um vez que a arte representa o homem inserido em um mundo, e a poesia é o gênero que possibilita a apresentação mais direta do sujeito em sua historicidade.

Apesar de ser um poeta renomado no cenário da literatura brasileira contemporânea, a fortuna crítica referente à face poética de Ascher é ainda escassa. A discussão em torno de sua obra se fez, em sua maior parte, em artigos de jornais e revistas. Este é também um dos fatores que motivam a presente pesquisa, na intenção de contribuir para o enriquecimento dos estudos críticos sobre o poeta e sua obra e, conseqüentemente, para os aspectos teóricos inerentes às características e elementos da poesia contemporânea.

Acredita-se que a escassez de crítica a respeito da obra poética de Ascher decorra não de seu demérito, mas de fatores extra-literários, como, por exemplo, o posicionamento político e/ou ideológico do poeta. O contato com a obra de Ascher fica restrito aos leitores assíduos de revistas literárias que, vez ou outra, publicam alguns de seus poemas. Infelizmente esta escassez prejudica o público leitor de poesia contemporânea, visto que este perde a oportunidade de conhecer um poeta muito representativo do cenário da poesia atual. Muitas vezes estes fatores extra-literários acabam por ofuscar grandes artistas, excluindo-os da crítica midiática, que é hoje a principal ponte entre poetas e público.

Em pesquisa bibliográfica, realizada nas bases de bibliotecas on-line e impressas, foi constatada a existência de apenas dois trabalhos acadêmicos que investigam a obra do poeta em questão. O primeiro é uma tese de doutorado intitulada *Nova Poesia Brasileira* (1997), de autoria de Mônica Rodrigues da Costa. Neste trabalho, Costa faz um estudo crítico de treze poetas contemporâneos, dentre eles

Nelson Ascher. O outro trabalho é a dissertação de mestrado intitulada *Nelson Ascher: poesia em tradução* (1999), de autoria de Edilamar Galvão. Neste trabalho, a autora analisa a poesia de Ascher a partir de uma teoria da tradução centrada nos ensaios de Walter Benjamin e de outros poetas e/ou teóricos da poesia, como Paul Valéry, Octavio Paz, Haroldo de Campos e Paul de Man.

Quanto à crítica presente em artigos, a maioria ressalta o aspecto de formalidade da poesia de Ascher, destacando a preocupação e o cuidado do poeta ao lidar com as formas fixas, com as rimas e correspondências sonoras, e com o discurso poético. Segundo Galvão (1999, pag. 12), “a maioria da crítica tratou de elogiar o poeta pela maestria com que usa os recursos poéticos, e as críticas contrárias (poucas) se perderam na oposição seca e falaciosa entre discurso ‘racional’, de um lado, e uma poesia ‘do sentido’, de outro”. Em ocasião de seu livro de estréia, *Ponta da Língua* (1983), Beth Brait comentou em artigo publicado no *Jornal da Tarde*, na data de 27/01/84:

A crítica, a autocrítica, o humor, a musicalidade, a recuperação adequada e necessária de formas consagradas como o soneto, o aprendizado com os grandes poetas e, especialmente, a continuidade da tradição que tem na linguagem a chave da vida são os elementos que recomendam esse autor do “menos”, da economia e da anti-retórica. (1996, contracapa).

Neste comentário, Brait ressalta uma característica muito importante na poesia de Ascher, que é a busca pela continuidade da tradição. Esta preocupação se faz presente não só em *Ponta da Língua*, mas nas obras posteriores, através dos diálogos estabelecidos com poetas tradicionais.

Na mesma época, José Paulo Paes comenta, em artigo publicado em *O Estado de S. Paulo*, na data de 08/04/84, que os poemas de Ascher revelavam seu merecimento em ser chamado de poeta, “nestes tempos de poesia muita, poesia quase nenhuma”, destacando o caráter metalinguístico de seus poemas, bem como a diversidade e densidade de temas.

Quanto ao livro *O Sonho da Razão* (1993), Arthur Nestrovski comenta, em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, em 02/05/93: “Seus sonetos são verdadeiros *tours-de-force*, conduzidos com majestade e ironia em doses iguais; as formas livres não são menos afiadas e ele é um grande mestre da logopéia, ou poema como jogo de pensamento”. Aqui Nestrovski destaca as características formais da poesia de Ascher, como também o faz Antonio Carlos Secchin, no *Jornal do Brasil*, em 12/06/93: “...o autor sabe escrever versos, optando sempre por soluções mais complexas, mas nem por

isso inacessíveis ou restritas a meia dúzia de iniciados”. Com este comentário, Secchin destaca uma característica forte em Ascher: a popularização da linguagem poética, seja através da forma ou da linguagem empregada. Outros críticos como Carlos Graieb e Fernando Marques também deram destaque à utilização das formas fixas, qualificando a poesia de Ascher como “virtuosa e imaginativa”. Todas estas colocações críticas configuram, sem exagero, a poesia de Ascher, que é uma poesia que rebusca a linguagem não para fechá-la, mas para atrair o leitor, como forma de valorizar tanto a arte quanto o público que aprecia esta arte, desde os especialistas até os “amadores”.

Ainda a respeito de *O Sonho da Razão* (1993), vale destacar a carta escrita por Antonio Candido, publicada, na íntegra, na orelha de sua 2ª edição, na qual o crítico avalia a obra de Ascher: “Eu diria que todos os poemas de *O Sonho da Razão* são bons e que o título é perfeito como reflexo da obra”. Quanto às formas e procedimentos, Candido destaca: “Quanto à fatura, anoto que a sua sintaxe é pessoal e altamente significativa, com um excelente uso do parêntese e do subentendido; e que é também fecundo o seu uso das assonâncias, homofonias em geral e dos jogos de palavras”. Os comentários de Candido apontam para uma peculiaridade da sintaxe, que é um elemento priorizado por Ascher. São constantes, em seus poemas, as quebras de discurso, a inserção de parênteses como sobreposição de vozes nos versos, representando uma busca pela singularidade discursiva que enriquece sua dicção poética, envolta em um humor ácido.

A crítica em torno de *Parte Alguma* (2005) é escassa até mesmo em jornais e revistas. Por ocasião do lançamento do livro, Jerônimo Teixeira publica uma resenha na revista *Veja*, em 30/03/2005, na qual destaca os temas atuais abordados nos poemas contidos na coletânea. Segundo Teixeira, Ascher abre seus versos para os grandes temas da atualidade, “rompendo com o provincianismo dos poetas que passam a vida cantando a cidadezinha natal”. O crítico destaca ainda a variedade de formas presentes em *Parte Alguma*, que vai desde os poemas de períodos longos e rebuscados que, segundo ele, são a “marca do poeta”, aos poemas breves, epigramas que comentam temas do momento.

Estruturado a partir da problemática acima apresentada, o presente trabalho encontra-se organizado em três capítulos. No primeiro capítulo há uma análise de algumas discussões críticas de Ascher. Para isto, parte-se da leitura de alguns textos publicados pelo poeta em colunas de jornais e revistas a respeito dos temas inerentes à prática e à arte poética. Além destes textos, foram analisadas também algumas

entrevistas concedidas pelo poeta, em diferentes ocasiões, nas quais ele discorre criticamente sobre as questões poéticas. Como ele mesmo afirma, “através da teoria ou crítica passa-se uma idéia mais clara do que a gente efetivamente pensa” (1999, pag. 132). A intenção do capítulo é exatamente essa: verificar o que a voz crítica do poeta pensa sobre poesia.

No segundo capítulo é feito um estudo de exercício metalinguístico na voz poética de Ascher. Este estudo visa identificar como a poesia é descrita na poesia, quais características do discurso crítico estão de acordo com o discurso poético e quais estão em desacordo. Com o intuito de atingir este objetivo, dois poemas são analisados: “Adivinhação” e “Arte Poética”, ambos contidos no livro *Mais e/ou Menos*, integrante de *Parte Alguma* (2005).

O último capítulo traz uma análise dos diálogos que a poesia de Ascher estabelece com outros poetas e outras artes. Esta análise objetiva identificar as características destes diálogos, e ainda verificar como Ascher se utiliza deles como elementos de criação poética. Para este estudo foram analisados, de maneira detalhada, dois poemas: “Os dois urubus” e “Exegi monumentum”.

Pretende-se com estas análises percorrer a obra do autor para, ao contrapô-la ao seu pensamento crítico, apreender com mais verticalidade as nuances de seus procedimentos poéticos e das configurações de suas teorias sobre a poesia, contribuindo para ressaltar o lugar de sua colaboração no cenário da poética contemporânea nacional, fazendo justiça a sua importância como poeta e estudioso da linguagem poética.

Os esforços para realizar um trabalho verdadeiramente colaborativo para com as discussões sobre as nuances da poesia atual motivaram todas as etapas percorridas para se chegar ao resultado aqui materializado. Espera-se, assim, que as contribuições sejam realmente relevantes e que possibilitem outras discussões sobre este objeto estético ainda tão inapreensível que é a poesia contemporânea.

I. Pomos da Razão – a voz crítica do cronista

“A crítica, de resto, é apenas a forma suprema e artística de maledicência”. (Fernando Pessoa)

Em seu ensaio, “A função da crítica”, T. S. Eliot (1923, pag. 50) define como crítica o “comentário e a exposição de obras de arte através da palavra escrita”. Segundo esta definição, crítico é todo aquele que se ocupa em escrever sobre arte. Eliot discute a função desta escrita, afirmando que ela deve ser útil ao apreciador da arte, elucidando as obras e corrigindo o gosto, apresentando argumentos que estejam em concordância com a maioria dos críticos, a fim de buscar conceitos verdadeiros, e não opiniões centradas num julgamento pessoal. Em outro ponto de sua discussão, Eliot afirma ter um dia acreditado que para ser um bom crítico seria necessário exercer a arte a que se propõe criticar. De acordo com este pensamento, só poderia criticar pintura os pintores, poesia os poetas. Esta idéia, a qual Eliot retifica posteriormente, contrasta com outra existente: a de que todo crítico seria um artista frustrado. Segundo esta crença, o crítico de poesia, por exemplo, seria alguém que um dia sonhou em escrever poesia e, talvez por se ver fracassado nesta tarefa, resolvera se dedicar a falar do que os que conseguiram êxito na empreitada fizeram e/ou fazem. Neste caso, a crítica teria uma tendência a ser a “maledicência”, em seu sentido literal: por vingança, por frustração, o crítico “mal diz” das obras que não conseguiu escrever. Esta visão, um tanto quanto negativa e pejorativa da crítica, deve ter suas razões para existir.

O fato é que a maioria dos poetas, mesmo sem se declarar críticos, exerce vez ou outra esta atividade ao comentar sobre a escrita literária. Alguns exercem a crítica como profissão, enveredando-se não só pelos caminhos da crítica literária, mas também pela crítica a outras formas artísticas, e também pela crítica jornalística, como é o caso de Nelson Ascher. Esse autor exerce a crítica jornalística desde o início dos anos 80, época em que inicia também seus escritos poéticos. Colaborando para a *Folha de S. Paulo* por vários anos, escreveu e continua escrevendo sobre literatura, cinema, política internacional, religião, dentre outros temas. É considerado ousado, irônico e polêmico, sendo que seus textos já foram alvos de repulsa coletiva, como aconteceu na ocasião em que publicou um artigo comentando a morte de Edward Said², no ano de 2003. Neste

² Edward Said (1935 – 2003) foi um intelectual e ativista, defensor das causas Palestínianas no Ocidente. Nascido em Jerusalém, mudou-se para os Estados Unidos no ano de 1951. Lá estudou nas Universidades de Princeton e Harvard, alcançando o doutoramento. Foi professor de literatura nas Universidades de

artigo, publicado na *Folha de S. Paulo* em 29/09/2003, Ascher discorre sobre a vida e a obra de Said, ressaltando aspectos não muito positivos. A primeira afirmação que Ascher faz no artigo é a de que Said fora um aproveitador de sua condição de refugiado: “Said tornou-se, desde os anos 50, um norte-americano e beneficiou-se tanto dessa condição como da imagem romantizada de exilado para atingir o ápice do mandarinato universitário”. A segunda, é a de que Said, como representante de um povo, manipulou e generalizou informações ao afirmar que os estudos da cultura oriental foram feitos apenas com a finalidade de beneficiar o capitalismo europeu. Ascher ainda acusa Said de ter omitido fatos históricos e políticos importantes, como a filiação de políticos árabes ao nazismo.

O artigo em questão gerou um abaixo-assinado de repúdio, com a assinatura de quase duzentos intelectuais, dentre eles Antonio Candido, Roberto Schwarz, Marilena Chauí, Raduan Nassar, Milton Hatoum, dentre inúmeros outros. Por ironia do destino, ou por mera coincidência, Ascher havia escrito há quase oito meses antes, na data de 01/02/2003, um artigo com o título “Faltam intelectuais que resistam à tentação de serem tribunos”, no qual comenta sobre a tendência dos intelectuais a se filiarem a causas totalitaristas e autoritárias, pontuando que “o que mais tem faltado são intelectuais que, reconhecendo que suas opiniões não são, *a priori*, nem melhores nem piores do que as de quem quer que seja, mostrem-se capazes de resistir à tentação de serem tribunos”. No mesmo artigo, linhas antes deste comentário, Ascher afirma: “Quanto maior a quantidade de grandes nomes num abaixo-assinado qualquer, maior a chance de que os efeitos de sua realização sejam desastrosos”. Anos mais tarde, em entrevista a Bruno Garschagen, Ascher afirma que a intelectualidade brasileira se expressa de acordo com seus pares, seguindo uma hierarquia:

Por incrível que pareça, a esquerda é extremamente hierárquica nisso. Tem uma escadinha clara: você não discorda do chefe nem do chefe do chefe do chefe do chefe. Como no caso do abaixo assinado que fizeram contra mim na história do Edward Said. A primeira coisa que fizeram foi: “vamos procurar a

Columbia, Harvard, Johns Hopkins e Yale. Em 1978 publicou a sua obra mais conhecida, *Orientalismo*, na qual analisava a visão ocidental do mundo "oriental", mais concretamente do mundo árabe. Said argumentou que o Ocidente criou uma visão distorcida do Oriente como o "Outro", numa tentativa de diferenciação que servia aos interesses do colonialismo. Na construção do argumento central do livro, Said analisou uma série de discursos literários, políticos e culturais que iam desde textos das Cruzadas ou de Shakespeare, nos quais encontrou um denominador comum: a representação dos habitantes do mundo oriental como bárbaros. Said faleceu em setembro de 2003, vítima de leucemia.

assinatura do Antonio Candido”. Coitado! Uma vez que Antonio Candido deu dignidade ao documento todo mundo vai lá e assina. (2008, pag. 9)

O caso Said só reforçou o caráter polêmico de Ascher, que, segundo afirmações do próprio poeta, é lhe atribuído por ele não se render à postura do “deixa disso” adotada pela maioria dos intelectuais brasileiros. “Também no Brasil existe essa coisa do “deixa disso”, de evitar a discussão, de evitar temas espinhosos. E tem aquele velho questionamento: “Quem é você para questionar isso?”(2008, pag. 9).³ Os temas “espinhosos” parecem ser os preferidos da faceta jornalística de Ascher, não sendo diferente em sua face poética, na qual ele adere a uma linguagem irônica e humorística para tratá-los. Um bom exemplo, dentre vários cabíveis, é o seguinte poema: “Se o remédio da Aids for descoberto / nos Estados Unidos, decerto / muita gente, em mais um de seus giros, / vai tomar o partido do vírus.” (2005, pag. 81). Neste poema curto e bem humorado, Ascher alfineta os esquerdistas com um tema polêmico de dimensão mundial, que é a cura para o vírus HIV. Nestes versos, o eu poético afirma que, só para ser de esquerda, as pessoas são capazes de aderir a causas absurdas, como ser a favor do vírus da AIDS, por exemplo.

Por ser adepto dos temas polêmicos e por tratá-los de forma irônica e bem humorada, a crônica é o gênero preferido por Ascher na maioria dos seus textos não-literários. Como afirma Antonio Candido (1992), a crônica não é um gênero de prestígio crítico maior, mas é o gênero que permite maior abrangência de temas e uma certa liberdade e popularidade, já que aborda temas complexos com uma linguagem mais natural e cotidiana, utilizando-se do humor para “dizer coisas sérias”. Outra característica da crônica é sua brevidade, adequada ao suporte em que geralmente é publicada, ou seja, o jornal e as revistas semanais. Estas características da crônica justificam a preferência de Ascher pelo gênero, pois em seus escritos ele emprega um estilo crítico-irônico-humorístico, com uma linguagem acessível ao público dos periódicos, sem, no entanto, deixar de refletir de forma densa sobre os temas aos quais se propõe discutir.

O autoritarismo da esquerda é alvo frequente das discussões críticas de Ascher. Auto-declarado anti-esquerdista, ele critica o posicionamento político homogêneo dos intelectuais brasileiros. Segundo ele, os intelectuais se ocupam, quase que

³ Cabe lembrar aqui as discussões de Foucault (1999) sobre a ordem do discurso, no qual ele comenta a “rarefação”, noção na qual os sujeitos só poderão entrar em determinadas regiões do discurso se forem “qualificados” para tanto.

exclusivamente, em propagar dogmas a fim de conquistar, através de “bajulação”, um espaço no meio cultural. Esta idéia, presente no artigo “O conformismo dos poetas”, publicado em 28/04/2008, coincide também com a declaração que Ascher faz em artigo anterior, no qual afirma que “o esquerdismo se transformou hoje em dia no jeans da intelectualidade”.

Em suas crônicas, percebe-se que Ascher é um crítico da esquerda, crítico literário e crítico da crítica, refletindo em vários de seus escritos sobre o papel da crítica acadêmica na atualidade. Em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, em 20/06/96, declara que “a crítica brasileira contemporânea ou universitária, tornou-se preponderantemente uma desconversa, um diálogo-de-surdos entre os que evitam a controvérsia a todo custo e os que exigem conversões a qualquer preço”. Para ele, os críticos acabam por criar um deserto ao seu redor, ao invés de criar uma ponte entre o autor (ou entre a obra) e seu leitor. Em outro texto, denominado “A crítica e o tempo” (2005), Ascher afirma que o crítico deve identificar, mostrar e demonstrar virtudes e / ou deficiências de uma obra, de maneira clara e objetiva. A veracidade das afirmações de uma crítica virá (ou não) com o tempo. Em outra declaração, afirma crer que o papel da crítica, ao avaliar a poesia contemporânea, é a de reconhecer as variedades de elementos poéticos, discuti-las, “continuar lendo e procurando” (2007, pag. 11). O fato de não estar de acordo com a postura dos críticos acadêmicos na atualidade justifica também a preferência de Ascher pelo gênero crônica, gênero este que estabelece uma maior proximidade com o público leitor e que não se restringe aos especialistas. O pensamento expresso por Ascher sobre este posicionamento da crítica literária coincide com o pensamento de Eliot (1923), quando este afirma que o crítico não precisa ser artista, mas precisa lidar bem com os elementos “fatuais” das obras, de maneira competente, pertinente, comparativa e analítica, tendo como objetivo maior educar o gosto e menor a pretensão de formar opinião.

O exercício metalinguístico do cronista (o crítico que fala da crítica) ocorre também com a face poética, pois o cronista que é poeta é também o poeta que critica poesia. Ascher expressa sua opinião sobre vários temas que permeiam a arte poética, como seus elementos, suas condições de produção, sua recepção, suas relações com outras artes, suas funções na sociedade, etc. A primeira característica que se pode ressaltar desta visão crítica sobre poesia é a discussão a respeito do lugar que esta ocupa no cenário cultural atual. Ascher discorre sobre este tema em artigo intitulado “A poesia hoje”, publicado na *Folha de S. Paulo*, aos 17/07/2006. Neste artigo, ele afirma que a

partir de 1914, período da guerra industrial, o modernismo não era mais uma escola, um estilo, ou muito menos um modismo. Tratava-se agora de linhas de força impessoais. Esperava-se, segundo ele, que este contexto oferecesse um panorama coerente, legível, interpretável. Não foi o que ocorreu, pois os termos “pós-modernidade” e “pós-modernismo” não definem nada, são imprecisos, restando apenas a incompreensão. Esta é, pois, a herança que ficou.

Neste mesmo texto, Ascher afirma que o Concretismo foi a última tentativa da poesia brasileira de cartografar a poesia nacional em busca de um lugar no cenário literário mundial. Esta afirmação está relacionada à simpatia que sua face poética demonstra ter com o movimento em questão. Em alguns de seus poemas, Ascher adere ao estilo da Poesia Concreta, inserindo elementos gráficos que colaboram para formar o que os concretos denominaram de poema “verbicovisual”.

Ainda sobre a poesia no cenário atual, Ascher discute sobre seu papel, afirmando que ela tem várias utilidades: “poemas, ao que parece, têm utilidades as mais diversas (das didáticas às lúdicas) e amiúde contraditórias” (13/06/2005). No entanto, a poesia adquire uma função maior:

Que um poema seja uma “cápsula do tempo” portadora de informações sobre o lugar e a época em que foi concebido não é novidade. Ele é, ademais, um dispositivo que permite ao usuário manipular o tempo, algo que, tal qual sucede no museu madrileno, decorre de sua infinitude interior. Sua inesgotabilidade interna se contrapõe a seus limites externos e os contradiz. A infinidade de leituras distintas e de interpretações sensatas ou desvairadas a que se oferece demonstra-o bem.

Neste contexto, Ascher considera que os poetas contemporâneos devem ter cautela quanto à formação de grupos intelectuais homogêneos, pois acredita que esta homogeneização esteja diretamente ligada à seletividade do público apreciador de poesia no Brasil. Para agradar ao seletivo grupo e conseguir respaldo, os “poetas novos”, segundo Ascher, acabam caindo no conformismo ideológico e hierárquico. Esta idéia é discutida no artigo “O conformismo dos poetas”, publicado em 28/04/2008. Nele, há a afirmação de que o público preferencial destes poetas novos são os demais poetas, os críticos e a intelectualidade, pois é destes que depende sua publicação e sua consequente consagração. O interesse pessoal acaba gerando uma “bajulação” intelectual, numa “repetição incessante das palavras de ordem que identificam o rebanho e o mantêm coeso” (pag. 3).

Esta situação leva o cronista a observar que a partir dos anos 70 os poetas se autodeclararam “marginais”, diante de uma decadência iminente que perdura até o contexto atual. A partir desta reflexão, Ascher lança o seguinte questionamento: “É possível reverter essa queda e tornar a poesia novamente importante e popular?” Ascher considera esse questionamento essencial e intrigante quando se considera que o público contemporâneo busca uma cultura que oferece prazer fácil e instantâneo, optando cada vez mais por uma satisfação pré-dirigida, na qual maiores esforços intelectuais não são exigidos.

Relacionando a situação intelectual homogeneizada dos poetas atuais a esta seletividade de público, em “A poesia do século passado”, publicado em 23/07/2007, Ascher se arrisca em prever o porvir da arte poética: “Não é difícil imaginar a falta de biodiversidade literária que emergirá desse colóquio de ecos, a saber, gritos estilizados de protesto contra o consumo, o capital, o racismo, a guerra e o aquecimento global”(p. 3). Nota-se que sua previsão não é nada otimista, indicando uma mesmice de temas, num direcionamento político de esquerda.

Nestas ocasiões em que discute sobre o papel da poesia e dos poetas, Ascher acaba também expressando sua definição (ou indefinição) de poesia. O cronista admite que a arte poética é tão antiga quanto as indagações que giram em torno dela. Estas indagações acontecem tanto sobre sua função, quanto na tentativa de sua definição. Em outra ocasião, Ascher declara que quanto mais lê e estuda, menos se sente capaz de definir poesia: “De resto confesso que, quanto mais leio e estudo, menos sei o que seja a poesia. Sei que ela existe. E tento, segundo minhas luzes (ou trevas, ou, mais provavelmente, luscos-fuscos) fazê-la” (2007, p. 6). Como poeta, Ascher exerce a metalinguagem para realizar suas indagações a respeito da poesia, tentando ora defini-la, como no poema “definição de poesia”, presente em *Ponta da Língua* (1993), ora poetizando sobre seus procedimentos, como no poema “Soneto” contido em *O Sonho da Razão* (1993), ou ainda indagando sobre a arte poética, como ocorre em poemas como “Adivinhação” e “Arte poética”, contidos em *Parte Alguma* (2005).

Em seu trabalho poético, é possível perceber que há uma constante adoção de formas fixas, sendo a quadra e o soneto as mais frequentes. Esta opção obsessiva pela quadra em sua poética juntamente com outros elementos populares, tais como elementos da cultura popular como os provérbios, os ditados, os trava-línguas, etc., aproximam seu estilo culto da linguagem popular. Em artigo intitulado “Provérbio é manifestação elementar da poesia”, publicado em 07/12/2002, Ascher afirma que os

provérbios e as piadas são a manifestação essencial da poesia e da ficção, respectivamente. Os provérbios, de acordo com o crítico, utilizam-se de vários recursos chamados poéticos, como o uso de palavras parecidas para evocar a semelhança entre duas coisas, a recorrência à metrificação e à rima, a ambiguidade e os jogos de palavras. O cronista vê como positiva a inserção de elementos da cultura popular na poesia, fazendo o uso frequente deles em sua criação poética. É possível encontrar vários exemplos do uso de ditados e provérbios em sua poesia, muitas vezes de forma subvertida e bem humorada. Para ilustrar, cabe citar o poema “Onde há fumaça” (1993, pag. 15) (Anexo I), no qual Ascher “brinca” com o ditado “Onde há fumaça, há fogo” que, nos versos do poema, apresenta-se como “...onde há fumaça, / há cinzas...”. Em *Parte Alguma* (2005), é possível encontrar inúmeros exemplos, como nos poemas “Queda interrompida” (Anexo II), no qual aparece o uso da expressão popular “cair a ficha”; em “Variações sobre um tema de Paladas de Alexandria” (Anexo III), com as expressões como “amanhecer com a boca cheia de formiga” e “bater as botas” que, no poema, apresentam-se como “batam as canelas”, dentre outros.

Além de subverter os dizeres populares, tornando-os bem humorados ou irônicos, Ascher utiliza-os muitas vezes para imprimir à sua poesia uma atmosfera de jogo com a linguagem. Segundo Galvão (1999, pag. 70), “Ascher explora a proximidade sonora das palavras; palavras diferentes como que se desdobram em pequenas nuances de significados”. O poema apresentado como um jogo de deciframento ao leitor é uma forte característica do poeta, que recorre aos elementos dos trava-línguas, das adivinhas e dos ditados, todos elementos da literatura oral para “cifrar” a poesia e ao mesmo tempo “jogar” com seu leitor. Para Galvão (1999, pag. 71), “Ascher radicaliza o procedimento da poesia como ciframento. A poesia, também entendida como lógica, é um jogo”. Em entrevista a Bruno Garschagen (2008, pag. 2), Ascher declara: “A idéia do poema como um jogo de conceitos, de sacadas de inteligência é o tipo de coisa que procuro inserir na minha poesia”. Aqui Ascher assume, na voz de cronista, uma postura de sua face poética.

Outro elemento defendido por Ascher em suas crônicas é a influência da música popular sobre a poesia contemporânea. Em texto publicado em 05/10/2002, Ascher discute se letra de música é ou não é poesia. Para ele, a música utiliza de vários recursos poéticos, no entanto, há recursos corriqueiros na poesia que não são adequados à música, e vice-versa. O cronista acredita que o importante é reconhecer a riqueza que cada gênero traz consigo, aceitando as influências mútuas que nele ocorrem. Em

entrevista à Mônica Rodrigues da Costa em 1994, Ascher afirma que os poetas contemporâneos não podem negar a influência que a Música Popular Brasileira exerceu sobre a poesia: “É absolutamente inegável que quem quer que tenha nascido a partir dos anos 50 ouviu a palavra em função poética pela primeira vez na música popular” (In: GALVÃO, 1999, pag. 74). Em entrevista a Rodrigo Leão (2007, pag. 8), Ascher declara: “A outra metade do que me fez brasileiro (e não sei o que mais) foi a MPB”. Esta influência é discutida por Galvão (1999), que faz uma análise comparativa entre o poema “Drible”, presente em *Algo de Sol* (1996), e a canção “Futebol”, de Chico Buarque, chegando à conclusão de que ambos comparam o jogo poético a uma partida de futebol. Em *Parte Alguma* (2005), Ascher faz referência clara à música brasileira nos versos do poema “Saudade” (Anexo IV), mencionando a Bossa Nova e os nomes “João, Vinícius, Tom”.

Ao comentar os diálogos do poeta Ascher com a música, Galvão (1999, pag. 74), afirma que “as influências de Ascher muitas vezes ocorrem através da citação, mesmo que ironicamente transfiguradas”. Este comentário pode ser estendido também aos diálogos estabelecidos com outras artes. Sua voz de cronista não hesita em declarar obras e autores que considera terem sido importantes em sua formação como poeta. Dentre eles estão suas leituras juvenis de Monteiro Lobato, Alexandre Dumas, Daniel Defoe, Hermann Hesse, George Orwell e Fernando Pessoa.

Os diálogos estabelecidos por Ascher em sua poesia refletem o grande leque de conhecimento que o poeta, crítico e tradutor possui, não só da literatura nacional, mas de várias outras nacionalidades, como as poesias húngara e russa. Galvão (1999) afirma que sua experiência poética e seus consequentes diálogos nascem não só da leitura, mas do trabalho de tradutor e de jornalista. Essas atividades paralelas à atividade de poeta conferem a característica eclética e plural dos diálogos de Ascher. Em entrevista a Galvão (1999, pag. 154), ao ser indagado sobre a questão da influência, declara: “não vejo de onde tirar que todo mundo só possa ter um pai poético e que tenha de ser na própria língua, ou que tenha de ser o tempo todo, na carreira dele, o mesmo”. Para ele, a questão da influência não deve ser mais importante do que os traços diferenciais que cada autor possui: “eu penso que, se a influência é muito importante num autor, o autor não pode ser importante...” (1999, pag. 154). Para Ascher, é interessante traçar de onde vêm as influências, mas há de se valorizar o que é específico em cada poeta, em cada obra, já que “a poesia é uma repetição dos mesmos temas, mas o poeta deve sempre pegar um lugar-comum e escapar dele” (1998, pag. 7).

O caráter eclético de Ascher não ocorre apenas ao que se refere à diversidade de nacionalidades poéticas, mas também à diversidade de épocas, estilos e formas. Leitor assíduo da poesia contemporânea, ele afirma que a característica mais elementar desta é a coexistência de várias culturas e épocas como procedimento poético:

Todo esse clima de várias culturas coexistindo, interagindo – eu digo não só nacionais, mas todo o anacronismo de nossa época; de coisas modernas e arcaicas e pós-modernas e futuristas e retrós coexistindo -, acho que dá essa idéia de que não é mais, por exemplo, a paronomásia que é a dominante, ou não é o metro, ou não é o verso livre, ou não é a imagem, mas é, simplesmente, o conjunto e a possibilidade de todos eles poderem coexistir. (GALVÃO, 1999, pag. 131)

Esta opinião crítica é refletida em sua voz poética, pois Ascher exerce constantemente a junção de elementos de origens diferentes em seus poemas, como a união do clássico ao contemporâneo, da linguagem culta à linguagem coloquial, da linguagem tradicional a neologismos, de formas tradicionais a formas novas, etc. Um bom exemplo desta “mistura” é o livro *Aqui* (integrante de *Parte Alguma*), no qual o poeta mescla epigramas e epitáfios aos limericks que, apesar de suas origens datarem dos anos 1840, só chegou ao Brasil nos anos 90, configurando uma forma poética ainda pouco conhecida.

Mesmo inserindo elementos inovadores em sua prática poética, muitas vezes para tratar de temas polêmicos, como o holocausto e a AIDS, por exemplo, Ascher declara em suas crônicas que o poeta deve ter cuidado ao tratar assuntos delicados. Para ele, certos temas precisam passar pela literatura e pela poesia, mas o poeta deve descobrir como tratá-los. Ele acredita que alguns temas históricos se tornam obsessão em determinadas épocas, como o massacre aos judeus que, em sua opinião, tornou-se um tema central de documentários, filmes, etc. nos últimos dez anos, numa tentativa de ascender o tema. O cronista acredita que a poesia tenha também esta função de memória, no entanto, a chave é como o problema será tratado poeticamente.

Para uma visão mais completa de seu pensamento expresso em sua face de cronista, segue a análise de dois de seus textos não-literários, que representam aspectos importantes de seu pensamento sobre a arte poética, que irão se desenvolver na poesia.

O fim da poesia?

“O Fim da Poesia?”

É possível reverter essa queda e tornar a poesia novamente importante e popular?

A partir de 1922, oficialmente, os poetas brasileiros deixaram de lado tanto os augustos mármore com ecos argênteos ou brônzeos do parnasianismo como os turíbulos, missais e castos aromas de incenso do simbolismo, e passaram a compor, pelo telefone, poemas sobre o trânsito, o semáforo e a eletricidade. Claro que nem tudo se reduzia a esse esquema simples. Augusto dos Anjos já recorrera a um léxico de estudante de medicina ou de biólogo amador, à cultura de um leitor provinciano de almanaques que, vindos da capital federal, anunciavam novas descobertas e invenções, para orquestrar em seus sonetos uma sonoridade grotesca cujo fascínio hipnótico poucos negariam. Enquanto isso, Manuel Bandeira, familiarizado com Heinrich Heine, criava suas canções pseudo-ingênuas ou, inspirado por Verlaine, transformava nosso carnaval tropical num espetáculo a um tempo melancolicamente decadente e elegante o bastante para evocar a corte do Bourbons. Independentemente, porém, de contra o quê se revoltava, a poesia moderna como ela começou a ser praticada aqui nos anos 20 caracterizou-se pelo abandono das formas fixas e pela adoção da linguagem coloquial. O que, pelo menos de início, ocorreu com as formas não foi diferente no seu caso do que sucedera com a pintura quando saiu dos limites do figurativismo e com a música atonal. O curioso é que sua contrapartida, a incorporação de temas não “poéticos” e de uma fala oriunda do cotidiano, apontava numa direção oposta. Pois as formas fixas fornecem ao leitor um padrão consagrado, um ambiente seguro dentro do qual este se sente em contato com a poesia. Graças, em geral, a esse acordo de base, o poeta pode negociar com ele a alteração de outros elementos. Sem a certeza prévia que essas formas lhe dão, cabe a cada leitor se tornar um especialista que tenta desvendar se aquilo que lhe foi apresentado é de fato um poema ou não. Uma tarefa exigente e, enfim, para poucos. Qual, no entanto, o vínculo de necessidade entre essa redução do círculo de leitores e a propensão a falar quase sempre nas cadências de uma pretensa “vox populi”? Menos de complementaridade que de compensação: talvez os poetas de então pensassem que, buscando competir com o noticiário e as manchetes jornalísticas, recuperariam os leitores que perdiam com o que, embora o chamado de experimentalismo, era antes a quebra de um contrato secular. O coloquialismo em si já era, não uma conquista, mas uma concessão e, depois desta, outras viriam, todas insuficientes. O fato é que os poetas de geração seguinte, os que estrearam nos anos 30/40, recuaram diante da possibilidade de alienar de vez o público restrito que a poesia ainda possuía e se lançaram na criação de obras complexas que não desistiam de antemão de nenhum instrumento potencialmente útil. Não é à toa que Drummond escreveu sonetos, Vinícius compôs baladas e João Cabral raramente se afastou da quadra. Seja como for, nenhuma medida, nenhum recuo tático bastou para recolocar a poesia na posição de arte central à qual ela naturalmente aspira. E, para provar involuntariamente essa constatação, os poetas dos anos 70 se autodenominavam “marginais” como se ainda houvesse algum que não o fosse. De quantas artes já tiveram um estatuto melhor e um público maior, nenhuma parece ter caído tanto quanto a poesia e isso, paradoxalmente, durante o século 20, quando surgiram não somente algumas das vozes mais memoráveis que o Ocidente produziu, mas também tradições anteriormente ignoradas se apresentaram, através da tradução, a um público que, pela primeira vez na história, prometia se tornar universal. É possível reverter essa queda e tornar a poesia novamente importante e popular? Por sorte, o futuro a Deus pertence e as tendências que abriga não são facilmente desvendáveis. Muito depende do empenho dos próprios poetas, naturalmente, de sua capacidade de reconhecer que sua arte, se bem que nutra inúmeras outras, talvez esteja beirando a extinção. O papel do público, porém, não pode ser ignorado e tudo, no último século, aponta para consumidores cada vez mais preguiçosos, cada vez mais sequiosos de um prazer fácil, repetitivo e que não

envolva maiores esforços. Como convencer um público sedado por uma satisfação pré-digerida de que há, sim, prazeres maiores, mas que desfrutá-los requer trabalho, empenho e suor? (*Folha de S. Paulo*, 26/02/2007)

Nesta crônica, publicada no jornal *Folha S. Paulo*, Ascher traça um breve histórico do Modernismo no Brasil, pontuando que, a partir de 1922, a poesia brasileira passa por algumas tentativas de inovação, representadas por mudanças temáticas, estilísticas, linguísticas e formais. Aderiu-se, naquela ocasião, ao coloquialismo na poesia, bem como ao verso livre, entre outros experimentalismos formais. Tal mudança, na opinião do crítico, ao invés de atrair o público, configuradas como inovações surtiram efeito contrário, levando a uma decadência da recepção poética. Tal “decadência”, segundo Ascher, ocorreu pelo fato de o verso livre gerar insegurança aos leitores: não havia mais a certeza de estar em contato com o poema, certeza esta que era transmitida pela forma fixa. De acordo com estas afirmações, é possível constatar que o crítico acredita que a adesão dos poetas brasileiros ao verso livre fora mais uma tentativa de se adequar ao modismo midiático do que uma vontade espontânea de inovar. Para ele, a poesia não se popularizou e nem se popularizará através de sua inserção nos veículos de comunicação de massa.

Ascher acredita que o retorno da geração de 30 e 40 à forma fixa ocorreu numa busca de resgatar a posição de prestígio que a poesia tinha antes dos anos 20. Segundo ele, “as formas fixas fornecem ao leitor um padrão consagrado, um ambiente seguro dentro do qual este se sente em contato com a poesia” (2007, pag. 2). Complementa, afirmando que o verso livre apresenta o perigo de afastar o leitor da poesia, visto que, sem a certeza prévia que as formas fixas lhe dão, cabe a cada um decidir se o que está lendo trata-se mesmo de um poema ou não, o que pode configurar uma tarefa muito exigente e “para poucos”. Por estas afirmações e pela preocupação que o crítico demonstra em relação ao futuro da poesia e sua receptividade, unidos à face poética que adere constantemente às formas fixas, é possível afirmar que Ascher considera importante, na recepção do poema, o padrão tradicional da poesia – dentro de uma certa fixidez, o que poderá permitir ao poeta realizar experimentações, mas nada que o afaste de seu leitor. Mesmo não afirmando claramente, preferindo adotar uma postura de que o importante é que o poeta realize bem tanto o verso livre como o domínio das formas fixas, fica totalmente claro seu posicionamento a favor da forma fixa. Outro ponto em seu discurso crítico que permite esta afirmação é a de que ele próprio faz a respeito de

seu padrão de poesia brasileira. O poeta não hesita em afirmar: “quando você diz “poesia”, o meu padrão não é algo feito no romantismo, não é Homero, não é Virgílio. É anos 10, 20, 30 e, aqui no Brasil, anos 40. [...] a minha noção não é nem pós-moderna nem pré-moderna, mas especificamente moderna” (GALVÃO, 1999, pag. 161). Com esta declaração, Ascher assume seu posicionamento estético, o que reforça sua preferência pelas formas fixas, que, como ele mesmo reconhece, foi a forma praticada por poetas brasileiros das gerações com as quais ele se identifica.

O poeta conclui seu texto lançando a questão de como tornar a poesia atrativa para uma sociedade inserida no contexto atual, que privilegia uma cultura instantânea e descartável. Este questionamento representa uma das inquietações de Ascher, sendo tema de vários de seus escritos. Sua receita parece ser mesmo a conservação dos procedimentos poéticos, que valoriza tanto a poesia quanto seu público, ainda que restrito a um grupo seletivo de apreciadores da arte poética.

Nos luscos-fuscos do jogo poético

Em entrevista publicada on-line pela *Revista Agulha*⁴, Ascher discorre, dentre outros assuntos, sobre sua formação intelectual e seu processo de criação poética, como é possível verificar no trecho da entrevista a seguir transcrito:

Rodrigo – Hoje o poeta é um erudito. Fala várias línguas, traduz, escreve ensaios... Qual o real valor de uma formação tão sólida? A poesia necessita de tanta erudição para acontecer? O poeta virou um burguês?

Nelson Ascher – novamente, tenho que apontar que há lugar para tudo e todos. Conheço bons poetas não eruditos e vice-versa. O próprio conceito de erudição é complicado. Creio que muitos poetas aprendem línguas e lêem autores estrangeiros justamente para tentar sair da camisa-de-sete-varas em que nossos antecessores nos colocaram. Um poeta como Drummond fez tanta coisa – e tão bem – que, para quem quer escrever seus próprios poemas, isso se torna quase assustador, castrante mesmo: “O que existe ainda para se escrever depois dele (ou de Bandeira, Cabral, Vinícius, Haroldo, Décio, Augusto, Gullar)?” Quando parece não haver mais saída, visitar outras épocas ou lugares é sempre refrescante. No meu caso, falar algumas línguas tem menos a ver com uma formação sólida (que não julgo ter) do que seja com o fato de eu ser filho de estrangeiros (e, portanto, bilingue desde casa), seja com o de eu ter me interessado na adolescência por coisas e autores cujo acesso em português não era tão fácil. Por outro lado, acho sim que, numa área, o poeta deve ter uma boa formação: em poesia. E essa se consegue lendo e relendo poetas, novos ou velhos, bons ou ruins, nacionais ou estrangeiros. Imagino que um poeta, antes de escrever uma única linha, seja

⁴Fonte: <http://www.revista.agulha.nom.br/nah03.html>. Acesso em 28/03/2010.

aquele que gosta de poesia, porque lê poesia, tem o gosto pelo que outros escreveram, decorou poemas de Camões ou Castro Alves ou Mario de Andrade, tanto faz. O poeta, imagino, quer ser poeta porque, antes de mais nada, gosta realmente do que os outros fizeram, fazem, acha tudo isso legal, importante. É a única formação que se requer de um poeta. O que vier além disso pode ser importante para ele, mas só o será para os leitores se ele fizer bom uso de tudo o que sabe – em termos de poesia, bem entendido. Não creio assim que o poeta tenha virado um burguês, ainda mais porque, num país como o nosso, cuja burguesia é grossa e crassa, nem a erudição nem a cultura podem ser considerados valores burgueses. Não faz tanto tempo assim, saber das coisas era tido como progressista e informar delas os outros era chamado de revolucionário.

Rodrigo - O que você sente quando escreve um poema? O que o poeta deve sentir? Quais os caminhos que a sensibilidade não deve penetrar... sob pena de o poeta estar escrevendo algo aquém de sua capacidade? Como é o seu processo criativo?

Nelson Ascher – Primeiro, não há “o que deve sentir”: cada qual sente coisas diferentes em horas diferentes. Quando escrevo prosa, geralmente me sinto à vontade, exceto pelo aperto do “deadline”. Já escrever poesia é algo que, por requerer mais concentração, me exaure. Às vezes, quando acho que, aqui e ali, consegui algo interessante, sinto-me até um tanto eufórico (mas isso logo passa: bastam algumas releituras). Quanto aos caminhos penetráveis ou não, isso também é muito pessoal. Alguns poetas e/ou escritores derivam boa matéria-prima para seus textos de êxtases ou impasses amorosos, enquanto o resultado, para outros, é paralisia ou mudez em um dos/ou em ambos os casos. Dos grandes poetas esperamos, habitualmente, não respostas, mas pelo menos um vocabulário para nossas próprias experiências. Até que ponto, porém, encontraremos uma parcela desse vocabulário em um poeta, mais um pouco em outro e assim por diante é algo que, de leitor em leitor, muda bastante e, obviamente, muda no correr do tempo dentro de cada leitor específico. Nada impede que, diante da perda de alguém querido, uma pessoa repita para si mesma o verso de Baudelaire “Le printemps adorable á perdu son odeur” (mesmo que seja outono) e que outro diga, digamos, “De repente, não mais que de repente”. O problema de tentar generalizar quando se fala em poesia é que, sempre que parece que chegamos a uma regra absoluta, ocorre-nos imediatamente um exemplo óbvio e notório que a contradiz. Meu processo criativo (de poemas), se é que tenho um, é algo relacionado com os estados obsessivos. Parto de uma idéia, uma palavra, algo que vi ou até – pecado dos pecados! - de uma encomenda específica (“Você não quer escrever um poema sobre futebol para ser publicado durante a copa de 94, ou sobre La Fontaine para sair no tricentenário do nascimento dele?”) e aí começo a pensar no assunto de várias formas: racional, irracional, semântica, sonora, pessoal, impessoal, livre-associativa, delirante. Acumulo palavras, dados, coisas irrelevantes etc. Num determinado momento começo mais ou menos a entrever o que poderíamos chamar de uma forma, que mais do que com metro, rima etc., tem a ver com o desenho da frase. Essas coisas, escrevo à mão; vou abrindo parênteses, colchetes, cobrindo o papel na horizontal, vertical, de formas oblíquas e assim por diante. Quando chego finalmente a algo rudimentar, mas que tem, na minha concepção, começo, meio e fim, aí eu passo o resultado para meu computador (antes era a máquina de escrever), imprimo e continuo a anotar e corrigir numa cópia impressa. Quando esta já beira a ininteligibilidade, passo as correções para o computador e continuo no “print” seguinte. O central para mim, no entanto, é o que faço antes de ir ao computador, pois isso requer uma concentração mais ou menos ininterrompível. Depois que consegui “configurar” o poema, ele passa a ser, para mim, algo que existe independentemente e eu posso entrar e sair dele mais ou menos à vontade, retocando-o de tempos em tempos até que alcance não um estado de “acabado”, mas de “apresentável”. Mesmo assim, não raro,

continuo a alterá-lo por muito tempo, mesmo depois de publicado, pois não acredito na idéia de poema “ideal”, “perfeito” etc.

Rodrigo - José Paulo Paes dizia que poesia é talento. João Cabral de Mello Neto afirma que é trabalho. Como encara esta divergência?

Nelson Ascher - É uma velha discussão, mas confesso que não consigo ver qualquer contraposição entre as duas coisas, uma situação de “ou ou”. Não há ramo ou atividade em que não esperemos de um bom profissional tanto talento quanto a aplicação, o trabalho. Uma cozinheira, um médico, um mecânico, um vendedor podem ser talentosos, mas isso não os exime de terem que aprender, estudar, dar duro, trabalhar pesado. Por que isso não se aplicaria aos poetas? Um bom médico salva vidas, uma boa cozinheira é capaz de nos dar prazeres maiores do que a média da poesia, um mecânico lida com complicações inimagináveis para o comum dos mortais e um vendedor de verdade pode nos fazer comprar coisas que nunca sonhamos ter. Se um poeta for bom o bastante para se equiparar, em seu ramo, com os melhores dentre esses outros profissionais, ele deve se considerar feliz. A poesia é uma atividade, nem melhor nem pior do que as outras, e requer competência inata e adquirida, dedicação, paciência, esforço, inteligência etc.

[...]

Rodrigo - Transformar acontecimentos corriqueiros em poema é uma das características dos grandes poetas modernos. No poema “Hölderlin”, uma baixa de voltagem é transformada em acontecimento “fenomenal”. A poesia é isso tudo que está no poema “Hölderlin” ou é apenas o nada? Ou isto é uma discussão estapafúrdia?

Nelson Ascher – Concordo. Algo que diferencia a poesia moderna das anteriores (embora esse juízo não deva ser considerado absoluto ou taxativo) é a recusa de hierarquizar fatos, acontecimentos, coisas, palavras, estilos etc., dizendo que estes são mais nobres e, portanto, dignos de atenção poética, enquanto aqueles não o são. Nisto a modernidade poética decorre, como se sabe, de alterações mais profundas, do colapso mesmo de uma visão teológica (metafísica, diria Heidegger) que, para começar, postulava uma hierarquia da realidade na qual Deus estava acima dos homens, esses dos animais, os animais das plantas e as plantas, do seres inanimados; o eterno estava acima do temporal, a poesia épica, da lírica, esta acima da prosa, a prosa, da fala quotidiana, o cão estava acima do cachorro, e as plumas, das penas. O poema “Hölderlin”, como o leio (um direito meu, apesar de tê-lo escrito, mas, ao mesmo tempo, uma leitura como a de qualquer outro e que nem por ser minha detém mais autoridade), fala metaforicamente e, assim, em dois planos. Num deles, o assunto é a trajetória e, mais do que isso, o desfecho da trajetória do poeta alemão, ou seja, sua loucura. No outro, que existe enquanto comparação em relação ao primeiro, o tema é uma lâmpada que se queima e o ruído que ela faz. Talvez seja interessante dizer como essas duas coisas se combinaram (até onde se possa crer seja na sinceridade da minha versão, seja simplesmente na acuidade de minha memória) em algum lugar no interior de minha caixa craniana. Anos antes de escrever o poema eu estava deitado num sofá da minha sala, à noite, lendo um livro (não recordo mais qual) quando (não havia nem em casa nem na rua qualquer outro ruído) meio que (esse “meio que” é importante) entreouvi um zunido contínuo, elétrico, metálico, um pouco tristonho. Durou, talvez, um segundo ou dois, se tanto. Houve um clarão súbito, brevíssimo, e a lâmpada do abajur que estava atrás de mim se apagou, queimada. Essa experiência, ou melhor, constatação ficou arquivada em meus neurônios. Muito depois eu escrevi a “orelha” para as belíssimas traduções do Hölderlin que o Antonio Medina Rodriguez ia publicar pela Iluminuras. A “orelha” é um gênero literário, se bem que meio aberto, indefinido. Cabe nela muita coisa, desde uma resenha de jornal a uma prosa lírica a, como o Drummond já fez, um poema. O que tentei escrever

poderia, com boa vontade, ser chamado de uma espécie de convergência entre uma prosa lírica e um mini-ensaio aforismático (acho que não adianta enfatizar que digo isso sem qualquer pretensão, não é?). Veio-me, depois de ler e reler as traduções, a imagem de um poeta solar, literalmente luminoso e que chegava ao seu sol a pino, ao seu meio dia, segundos antes de mergulhar nas clássicas “trevas da loucura” (usamos normalmente o termo “entrevado” para referirmo-nos a alguém num estado comatoso). Depois de escrita a orelha, me ocorreu que a descrição que eu fazia da trajetória de poeta alemão se assemelhava àquela minha experiência anterior, que insistia em não sair dos meus neurônios (talvez porque eu nunca antes tivesse sequer imaginado a lâmpada como algo também sonoro). No entanto, para que as duas coisas convergissem, faltava um terceiro termo que fizesse o papel de catalisador, e esse foi um poema do poeta húngaro János Pilinszky, um poema que significativamente termina dizendo algo assim como (cito de memória): “deixaste ligada a luz no corredor/ hoje derramam o meu sangue”. Não dá para me alongar aqui, nem examinar o poema húngaro. Basta dizer que o abrupto da transição é bem típica do tom espantado, lúgubre, melancólico e incurável de Pilinszky, e que me aproximando do tom dele eu tentei juntar as duas coisas acima. De certa forma o que eu tentei dizer (minha interpretação apenas), entre outras coisas, é que a poesia é coisa humana e está não apenas na voz (ou nos dedos), mas também no ouvido, ou melhor, na relação humana entre eles. A lâmpada não podia fazer um poema, mas meu ouvido sim, até certo ponto e, uma vez que o que meu ouvido fez passasse pelo meu cérebro e, de lá, às minhas cordas vocais e/ou a meus dedos, aí talvez começássemos a ter algo que se assemelhasse a um possível poema. De resto confesso que, quanto mais leio e estudo, menos sei o que seja a poesia. Sei que ela existe. E tento, segundo minhas luzes (ou trevas, ou, mais provavelmente, luscos-fuscros) fazê-la. E nem ao menos é a mim que cabe julgar se, de quando em quando, um pouco que seja, eu o consegui ou não.

Neste trecho da entrevista, Ascher atribui seu interesse e conhecimento de línguas e literaturas internacionais à atmosfera bilíngue em que fora inserido desde sua infância, pelo convívio com pais húngaros. Este fato contribuíra também para sua paixão pela tradução, exercitando o ofício desde muito cedo. Ao falar do tema “erudição”, o poeta afirma não se considerar como tal, descartando-o ainda que este fator seja pré-requisito para a formação de qualquer poeta. Para ele, o que deve se sobressair é o verdadeiro gosto pela poesia, que deve anteceder à prática.

Ao discorrer sobre seu processo criativo, Ascher o descreve como algo que não tem uma regularidade, ou seja, pode ocorrer de várias maneiras, seja partindo de uma idéia, de uma imagem, de um ruído, etc. É um processo que surge do inesperado, o que configura o mistério desta criação: não se sabe quando e nem o que configurará a origem para o poema. A idéia surgida se transforma no que Ascher denomina de “estado obsessivo” que, segundo o poeta, o faz pensar na idéia de várias maneiras, buscar várias possibilidades de materializá-la em palavras. O poeta assume ainda o fazer poesia por encomenda, o que coincide com a idéia do artista profissional, que escreve poesia como um trabalho. Esta escrita por encomenda é retratada em alguns poemas de Ascher, nos quais o eu poético descreve a agonia do “ter que escrever”.

Ao tratar dos estados obsessivos, Ascher afirma que primeiro acumula palavras, dados, imagens, de forma que a idéia vai se configurando, criando forma, se “moldando” em poema. A configuração, ou seja, a materialização das idéias, das imagens é o que se pode chamar de ponto-chave do fazer poético do autor. Diante disso, é possível afirmar que o princípio obsessivo da construção poética é a busca pela perfeição não do poema, mas sim dessa materialização das idéias em forma de poema. Ascher afirma também “retocar” sempre seus textos poéticos, descartando a idéia de perfeição. Este retoque ocorre no léxico, na sintaxe, dentre outros elementos. Esta descrição de elaboração minuciosa reforça o conceito crítico de que o fazer poético é uma atividade que depende mais do trabalho com a linguagem, da labuta do verso, do que da inspiração, que é, por sinal, descartada pelo poeta.

Além de descrever as etapas de seu processo criativo, Ascher consegue relatar como surge a idéia do poema, e como esta idéia se materializa. Para ele, um poema surge de experiências humanas. Estas experiências, que podem ser mínimas ou grandiosas, partem de fenômenos externos, penetram nos sentidos, que as absorvem e as materializam em palavras, em poesia. Este processo é descrito pelo poeta ao detalhar minuciosamente como lhe surgira o poema “Hölderlin” (Anexo V), o qual é uma junção de impressões, experiências e sentimentos do autor sobre diferentes fatos. Ao discutir seu poema, apresentando as etapas de seu processo criativo, Ascher refaz o percurso de Edgar Allan Poe, em sua “Filosofia da Composição”, texto que teve grande impacto na poética moderna e que desvela a criação do poema “The raven”. Poe seria o modelo dos poetas modernos que se dedicariam a discutir seus processos poéticos, tais como Baudelaire, Mallarmé e Valéry.

É bastante interessante observar que, apesar de discorrer detalhadamente sobre as etapas de seu processo criativo e da essência de um poema, Ascher finaliza seu discurso afirmando não saber o que seja a poesia. Parece contrastante a idéia de poder explicar algo, mas, ao mesmo tempo, não poder definir. É o que faz sua voz de cronista: descreve sem, contudo, definir, num jogo de “ser capaz de fazer, mas não ser capaz de definir”. Por isso, somente através da análise do processo poético, podemos captar as nuances desse pensamento que o cronista tão criativamente delineia, mas não pode (e nem pretende), contudo, concluir ou fechar.

II. No meio do poema: o ato poético em *Parte alguma*

“Deixa falar todas as coisas visíveis...
Deixa, que tudo só frutificará
na atmosfera sobrenatural da poesia.”
(J.C. Melo Neto)

Na poesia, como bem define João Cabral de Melo Neto, em seu poema em epígrafe “Poesia”, o caráter sobrenatural do texto poético reside na materialização e frutificação das coisas visíveis e invisíveis através da linguagem poética. A poesia frutifica, materializa e torna imortais os sentimentos, os instantes, os lugares, os objetos, o homem e o mundo, buscando materializar até mesmo a si própria, numa tentativa de se auto-afirmar, de ter sua identidade, busca esta que se realiza através do exercício da metalinguagem. No entanto, nenhuma criatura parece ser tão difícil de ser definida pelo seu criador como a poesia o é pelos poetas. Talvez a dificuldade resida exatamente no fato de a poesia ser algo que reinventa a linguagem, que atribui às coisas um caráter maravilhoso e extraordinário, através das palavras. A poesia se procura na própria poesia, e os poetas tentam saciar esta procura exercendo a metalinguagem, de forma quase sobrenatural, numa busca inesgotável. Poetas de todos os tempos falam de poesia fazendo poesia, sem se arriscar a defini-la de forma definitiva. Muitos poetas são também críticos, discutem e teorizam poesia sem, no entanto, colocar a discussão como acabada. Dentre esta plêiade de poetas que exercitam a tarefa de criar e discutir a poesia, está o poeta paulista Nelson Ascher.

Ascher iniciou sua carreira como poeta em 1983, com a publicação de seu primeiro livro *Ponta da Língua*. Já neste trabalho, o poeta demonstra uma preocupação com a poesia bem elaborada, resultado de trabalho e dedicação. Este livro mostra as marcas distintivas de sua poesia: o domínio da métrica, das rimas, a presença do pensamento irônico, a crítica e a autocrítica. O exercício metalinguístico já se fazia presente, mostrando uma constante reflexão sobre a poesia e sobre o ato poético. Um bom exemplo desta metalinguagem em *Ponta da Língua* é o poema “Definição de poesia”⁵ que, segundo Edilamar Galvão (1999, p. 48), organiza um “serial imagético para a poesia: a) ponte em cima de abismos não abertos; b) flor que anima a pedra no deserto; c) régua que calcula a linguagem e lhe engenha modelos de medula”. Este

⁵ Poesia, ponte em cima / de abismos não abertos / ainda ou flor que anima / a pedra no deserto // e a deixa logo prenha, / é régua que calcula a / linguagem e lhe engenha / modelos de medula. (1993, pág 55)

“serial imagético” revela três formas diferentes de lidar com o objeto poético: a ponte, a flor e a régua, ou seja, a poesia como forma de representação do sujeito lírico, simbolicamente elaborada e medida. O livro de estréia de Ascher foi bem recebido pela crítica, tendo sido destacados seus aspectos de humor, crítica e autocrítica, musicalidade e, principalmente, a recuperação de formas fixas como o soneto, numa busca pela continuidade da tradição, de uma elaboração poética cuidadosa, mostrando uma revalorização da poesia como discurso e como trabalho com a linguagem, que fora uma característica da poesia dos anos 80/90.

Após *Ponta da Língua*, Ascher lançou, em 1993, *O Sonho da Razão*, no qual continua exercendo as formas fixas como a quadra e o soneto, utilizando-se dos recursos sonoros e estilísticos como as rimas e as aliterações, etc., reforçando a característica da construção poética como resultado de um fazer laborioso e detalhado. Além de manter as características da forma e do estilo, Ascher continuou exercendo a metalinguagem neste livro, como pode ser verificado nos poemas “Soneto” (Anexo VI) e “Defesa e Ilustração” (Anexo VII). O tema central de “Soneto” é o exercício da composição poética: o eu poético reflete sobre seu escrito que, na sua concepção, é “vazio”, “sem letra” ou “melodia”, numa visão autocrítica do ato poético. Já em “Defesa e Ilustração”, o eu poético caracteriza o ato da composição como uma tarefa maçante. A presença da palavra “indústria” na primeira estrofe sugere que a descrição do “ofício” refere-se à elaboração de poemas “de encomenda” que, como define João Cabral de Melo Neto (1987, p. 388), são elaborados a partir de um tema imposto ao poeta, fazendo com que o poeta “cristalize seu poema a partir de um assunto ou de uma tese”. A angústia, sugerida em “Defesa e Ilustração”, angústia que causa “náusea” e que gera “rascunhos”, parece estar se referindo, então, ao ato da escrita profissional, que “obriga” o escritor a redigir para ilustrar um suporte, no qual o texto é visto como um mero produto comercial. Esta idéia remete à discussão de Adorno (1986, p. 92), em seu texto “A Indústria Cultural”, no qual o termo “indústria” é usado para descrever a standardização da arte e de sua distribuição manipuladora das massas, visando ao lucro e tendo o receptor desta arte como um consumidor, objeto de um sistema comercial. Em “Defesa e Ilustração”, o ato de escrever é considerado como algo difícil, que “prevê menos saída / que a síndrome da imuno- / deficiência adquirida”.

Em 1996, Ascher lança *Algo de Sol*, seu terceiro volume de poesia. Neste livro, o poeta preserva seu estilo, mas busca inovar, inserindo outros elementos à sua poética, como o jogo com a linguagem como recurso poético e o uso de recursos da literatura

oral. Os diálogos poéticos e as imagens do cotidiano também estão fortemente representados nos poemas de *Algo de Sol*. A metalinguagem se faz presente, exercendo a reflexão sobre o ato da escrita poética, como nos versos do poema “Orfeu e Eurídice” (Anexo VIII), cujo tema é a inspiração poética e sua materialização (ou não) em poesia.

Nove anos após *Algo de Sol*, Ascher lança a reunião *Parte Alguma* (2005), composta pelos livros *Mais e/ou Menos*, *Aqui*, *Pomos de Ouro* e *Quatorzes*. Nesta obra, o poeta exerce a metalinguagem versando sobre os aspectos que envolvem a poesia, sua elaboração e recepção. Vários são os poemas que ilustram o exercício metalinguístico em *Parte Alguma*, como, por exemplo, o poema “Metade” (Anexo IX). Estruturado em seis quadras, este poema apresenta como tema a autoria. O eu poético estabelece uma comparação entre seus escritos e os de outros poetas, afirmando que a escrita poética é realizada por muitos poetas, de várias idades e sexo e, ao mesmo tempo, coloca em dúvida a qualidade desta escrita: não se sabe se estes poetas escrevem bem. Esta preocupação demonstra uma auto-reflexão sobre o que se escreve, sobre a qualidade e até mesmo sobre a função do que se escreve. O poeta coloca em questão também as diferentes gerações de escritores e suas diferentes formas de fazer poesia: “Eles escrevem (elas / também) e têm metade / da minha idade escrevem / não sei se muito bem / ...” (ASCHER, 2005, p. 21)

Ao questionar sobre a qualidade de sua poesia, o poeta afirma, através do exercício metalinguístico, seu pensamento declarado em ocasião de uma entrevista: “tento, segundo minhas luzes (ou trevas, ou, mais provavelmente, luscos-fuscos) fazê-la (fazer poesia). E nem ao menos é a mim que cabe julgar se, de quando em quando, um pouco que seja, eu o consegui ou não” (2007, pag. 4). A auto-reflexão declarada pela voz crítica se configura no exercício metalinguístico, no poema “Metade”.

A valorização da forma poética através da metalinguagem se faz presente em *Quatorzes*. O livro todo é um exercício metalinguístico, pois é inteiramente composto por sonetos, o que explica o título: “quatorzes” referindo-se ao número de versos de cada um dos treze poemas nele contidos; todos rimados e metrificados segundo a tradição, versando sobre temas variados, inclusive sobre a própria forma fixa, como é possível verificar no soneto “14 versos” (Anexo X). Neste soneto, o eu poético defende a forma fixa, num apelo aos críticos defensores do verso livre: “Não zombes, crítico, da forma”. A metalinguagem aqui está em defesa da forma fixa. Este apelo coincide com a declaração de Ascher em entrevista a Rodrigo Leão (2007), na qual o poeta declara

considerar a liberdade do verso livre como a possibilidade de ser livre de verdade, ou seja, livre para fazer métrica e rima, ou ainda não fazer.

Outros sonetos de *Quatorzes* representam muito bem o exercício metalinguístico em *Parte Alguma*, como é o caso de “Algo de escuro”, em que o eu poético declara ter a intenção de compor um poema maçante que cause sensações desagradáveis ao leitor. Percebe-se que a metalinguagem aqui trata tanto da escrita como também da recepção. Outros exemplos são os sonetos “Lírica”(Anexo XI) e “Coluna” (Anexo XII), que tratam da agonia do escritor diante da tarefa de escrever, diante da “folha vazia” que o aguarda. O poema que encerra o livro traz um questionamento presente já no título: “Dizer o quê?” (Anexo XIII). Este soneto questiona o fazer poético, brincando com os dizeres populares “em boca fechada não entra mosquito” e ainda “fica o dito pelo não dito”, ambos se referindo ao silêncio como forma de linguagem.

O que é, o que é? Pois é, poesia: a metalinguagem em *Parte Alguma*

Para uma análise mais detalhada do exercício metalinguístico em *Parte Alguma*, faz-se necessário o olhar sobre um poema que represente de maneira abrangente o estilo poético de Nelson Ascher. Por este motivo, destaca-se o poema “Adivinhação”, que contém elementos significativos desta poética, como o jogo com a linguagem, o uso de ditados e expressões populares e a citação.

ADIVINHAÇÃO

p/ d. p. aos 70

O que é o que é
que, quando se entrecruzam
à beira do silêncio
sintagma e paradigma,

obriga a língua a dar
com a linguagem nos dentes,
deixa as palavras todas
com a língua de fora?

O que é o que é
que, onde “o amor e, em sua
ausência, o amor” ou “manchas
solares confabulam”,

deixa a linguagem boqui-
aberta, sem palavras,
e obriga os linguarudos
a engolirem a língua?

O que é, o que é
 que edípico e antropófago
 bolina e morde, morde e
 bolina a própria língua

materna até que doa
 com gosto? – É a poesia
 que o *dolce* software *nuovo*
 contém. Pois é: poesia. (2005, p. 15)

“Adivinhação” é o segundo poema de *Mais e/ou Menos*. É um poema estruturado em quadras, assim como a maioria dos poemas que integram este livro. Dos seus vinte e cinco poemas, apenas três não são quadras: “Elegiazinha”, “Vale tudo” e “Cantiga”. Os outros vinte e dois poemas são estruturados em quartetos, variando de quatro a dez estrofes. Esta predominância da quadra reforça dois aspectos importantes da poesia de Ascher: a valorização das formas fixas e a mistura de uma linguagem erudita com uma forma popular. A quadra (ou quadrinha) é a forma poética mais popular e folclórica de todos os tempos, pela brevidade e simplicidade de sua composição. Segundo Massaud Moisés, em definição no *Dicionário de Termos Literários* (1997, p. 425), “nem por ser composição verdadeiramente popular e mesmo folclórica, a quadrinha deixou de atrair sempre a atenção de poetas cultos”. Ascher demonstra ser adepto da quadrinha, adaptando, muitas vezes, uma linguagem rebuscada a esta forma popular, o que representa a busca do poeta pela “popularização do erudito”, ou ainda pela elevação do popular através da poesia.

A atmosfera de “Adivinhação” é a de um diálogo, no qual o eu poético instala um jogo com o leitor. O título e a estrutura do poema remetem diretamente ao “jogo de adivinha”, que é uma forma constituída por pergunta e resposta, no qual o interrogador desafia o interrogado a “decifrar” o enigma proposto. Não se tem registros exatos da origem desta forma, mas os primeiros estudos a seu respeito foram feitos na Europa, no campo da Etimologia, no final do século XVIII. Atualmente as adivinhas, também conhecidas como “adivinhações” ou “o que é o que é”, são apresentadas como perguntas em formato de charadas desafiadoras que fazem as pessoas pensarem e se divertirem. São criadas pelo povo e fazem parte da cultura popular e do folclore brasileiro, sendo muito comuns entre as crianças e fazendo sucesso também entre os adultos⁶. André

⁶ Alguns exemplos de adivinhas: - O que é o que é que é surdo e mudo, mas conta tudo?
 Resposta: o livro. – O que é o que é que sempre se quebra quando se fala? Resposta: o segredo. –

Jolles (1996) afirma haver dois tipos diferentes de adivinha: as que aparecem nas seções de passatempo de publicações impressas, as quais, após serem resolvidas e conferidas, são rapidamente esquecidas, e as que ele denomina de “adivinhas populares”, que fazem parte do folclore e têm curso permanente em uma cultura.

Uma das características da adivinha é o desafio. Segundo Jolles (1996, p. 115), “o fato de se propor uma adivinha é, pois, em primeiro lugar, um ato pelo qual se põe à prova o adivinhador”. No poema “Adivinhação”, Ascher propõe um desafio ao seu leitor, levando-o a raciocinar sobre as “pistas” dadas no decorrer das seis estrofes, na tentativa de se alcançar a resposta.

Na sequência do título há uma epígrafe: “p/ d. p. aos 70”. Esta epígrafe é, possivelmente, uma dedicatória ao poeta, teórico, crítico e tradutor Décio Pignatari, por ocasião do seu septuagésimo aniversário, ocorrido no ano de 1997. Este não é o primeiro poema que Ascher dedica a Pignatari. No livro *Ponta da Língua* (1983) há o poema “Etimologia”, também dedicado a este poeta, o que demonstra certa afinidade de Ascher com Pignatari e, conseqüentemente, com a Poesia Concreta. Pignatari foi co-inventor da Poesia Concreta, juntamente com os irmãos Campos. O Concretismo foi um movimento inovador que, dentre outras características, valorizou a forma visual em conjunto com o sonoro, buscando imprimir à poesia brasileira um caráter mais aguçador de uma simultaneidade de sentidos. Nas palavras de Augusto de Campos (2006, p. 55), “os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’”. A afinidade de Ascher com o concretismo é percebida não só através das dedicatórias, como também através da linguagem estrutural e visual utilizada em alguns poemas. Como exemplo cabe citar o poema “catulo: ode 32” (Anexo XIV), integrante da obra *Ponta da Língua* (1993). Neste poema predomina a utilização da palavra de forma lúdica, e a utilização do espaço gráfico como agente estrutural, características típicas da Poesia Concreta.

Em “Adivinhação”, após o título e a epígrafe, tem-se uma sequência de vinte e quatro versos, estruturados em seis quadras. É possível organizar estas seis quadras em

O que é o que é que passa a vida na janela e mesmo dentro de casa, está fora dela? Resposta: o botão. (fonte: <http://www.suapesquisa.com/folclorebrasileiro/adivinhas.htm>, acesso em 26/10/2009)

três blocos, de duas estrofes cada: o jogo se faz pela pergunta “o que é o que é” da primeira quadra de cada bloco, seguida pelas pistas ou efeitos para a adivinhação proposta, contidas sempre na segunda quadra de cada bloco. A divisão em três blocos se organiza a partir da pergunta “o que é o que é”, que abre cada um dos blocos. O jogo de adivinhação se faz então por três perguntas eixos, desenvolvidas nas cinco primeiras quadras e parte da sexta, que se desencadeiam na resposta apresentada nos três últimos versos do poema.

O ritmo do poema é imposto tanto pelas três perguntas “o que é o que é” que estruturam o poema em perguntas (quadras 1, 3 e 5) e em efeitos (quadras 2, 4 e 5/6) que conduzem a uma resposta (quadra 6), quanto pela pontuação presente, representada por vírgulas que estipulam as pausas, além do travessão e dos dois pontos da sexta quadra.

A sonoridade é enriquecida nos três blocos através de um esquema rímico constituído por rimas vocálicas (*obriga / deixa*), internas intraversicais (*sintagma / paradigma*) e interversicais, como: **entrecruzam** (1ª quadra, 2º verso) e **confabulam** (3ª quadra, 4º verso); **deixa** (2ª quadra, 2º verso), **manchas** (3ª quadra, 3º verso) e **deixa** (4ª quadra, 1º verso) e ainda entre as palavras **silêncio** (1ª quadra, 1º verso) e **ausência** (3ª quadra, 3º verso).

No primeiro bloco é possível encontrar o seguinte esquema: na primeira quadra há a presença da assonância, formada pela incidência das vogais “o” e “e” presente nos três primeiros versos: “**O** que é **o** que é / que, quando **se** **entrecruzam** / à beira **do** **silêncio** /”. Há também a rima consonântica, formada pelas palavras “**que**” e “**quando**” (1º e 2º versos). No último verso há a rima interna intraversical, representada pelas palavras *sintagma* e *paradigma*.

Na segunda quadra há a ocorrência de rimas vocálicas internas, como as formadas pelas palavras “**obriga**” (1º verso) e “**deixa**” (2º verso). Nota-se também rimas perfeitas, formadas pela ocorrência das palavras “**língua, linguagem, língua**”, nos versos 1, 2 e 4 desta segunda quadra, nas quais há a repetição sonora da sílaba “gua”. Outras palavras que contribuem para a sonoridade desta quadra são “**dentes / todas**” (2º e 3º versos, que formam um quiasma).

O segundo bloco, formado pelas terceira e quarta quadras, possui o esquema rímico mais acentuado na quarta quadra. Há aí novamente a presença da rima vocálica formada desta vez pela repetição das vogais “e” e “a” nas palavras “**deixa, aberta**” dos dois primeiros versos da quadra quatro. A rima perfeita ocorrida na quadra dois pela

repetição da sílaba “gua” volta a ocorrer nesta quadra, agora pela presença das palavras “**linguagem, linguarudos, língua**”. Nota-se uma repetição de palavras ocorridas entre a quadra dois, na qual há a sequência “língua, linguagem, palavras, língua”, e a quadra quatro, na qual a ordem é “linguagem, palavras, língua”. Isto demonstra uma ênfase na ligação entre estas palavras que, de certa forma, constituem uma unidade: a língua, ou a linguagem.

Entre as quadras cinco e seis há o recurso do *enjambement*, ali presente para imprimir um sentido ambíguo aos versos: “bolina e morde, morde e / bolina a própria **língua / materna** até que doa / com gosto?” O *enjambement* possibilita a leitura dos versos quatro da quadra cinco e um da quadra seis com ou sem pausa, permitindo que a palavra “língua” seja interpretada como “língua” (parte do corpo), remetendo ao ato de “morder a língua”, ou como “língua” (linguagem / idioma), representada pela expressão “língua materna”.

A última quadra é o desfecho do poema e contém a resposta ao jogo de adivinhação proposto. Esta quadra é marcada sonoramente por pausas: o travessão, o ponto final e os dois pontos presentes nos três últimos versos que estabelecem uma atmosfera de diálogo com o leitor, no qual a resposta é apresentada. A presença de vogais abertas nasais também é definitiva para a sonoridade desta quadra, representada pelas palavras **até, é, software e contém**. Há ainda a repetição da palavra poesia nos versos 2 e 4. A conclusão se faz por uma expressão bem sonora: o trocadilho “**Pois é: poesia**”. Este trocadilho forma uma rima vocálica, representada pela repetição das vogais “o” e “e”. Além da rima vocálica, há aí um anagrama entre a expressão “pois é” e a palavra “poesia”. Este tipo de “brincadeira” com as palavras também é uma característica muito comum na Poesia Concreta.

O tempo verbal predominante neste poema é o presente do indicativo, como é possível perceber pela ocorrência dos verbos **é, entrecruzam, obriga, deixa, confabulam, engolirem, bolina, morde, contém**. Há também a ocorrência de um verbo no infinitivo na segunda quadra, “**dar**”, e de um verbo no imperativo na sexta quadra, “**doa**”. A construção temporal de “Adivinhação” imprime uma cristalização da linguagem, denominada por Bachelard (1985) de “instante poético”, que é a característica de verticalidade temporal da poesia, ou seja, o tempo da poesia é o instante imobilizado, numa reunião de todos os tempos: não há passado, presente ou futuro, e sim uma simultaneidade de todos os tempos que caracteriza o instante poético. Esta verticalidade temporal é típica também dos enigmas, como se pode notar no mais

famoso enigma literário: o enigma da Esfinge (que, por sinal, se encaixaria muito bem numa estrutura de adivinha). As adivinhas, principalmente as denominadas por Jolle (1996) de “adivinhas populares”, que se diferenciam por serem de curso permanente em uma cultura, também se constroem a partir de um tempo vertical, possuindo o caráter de um instante imobilizado. Ascher constrói seu poema numa estrutura temporal poética, mas que também reproduz a temporalidade do jogo “enigmático” proposto.

A estrutura lexical de “Adivinhação” é composta por substantivos masculinos e femininos. Nota-se que a ocorrência de substantivos femininos se sobressai, pelo fato de se repetirem ao longo do poema. Os substantivos masculinos presentes são: **silêncio, sintagma, paradigma, dentes, amor, linguarudos e software**. Destes, apenas o substantivo “amor” ocorre duas vezes (quadra 3, versos 2 e 3). Já os substantivos femininos são: **língua, linguagem, palavras, manchas, ausência e poesia**. Entre estes, percebe-se a ocorrência do substantivo “língua” quatro vezes (2 vezes na quadra 2, uma vez na quadra 4 e uma na quadra 5). O substantivo “linguagem” aparece duas vezes (uma vez na quadra 2 e uma na quadra 4). Já o substantivo “palavras” também ocorre duas vezes (uma na quadra 2 e outra na quadra 4), embora na quadra quatro esteja exercendo a função de adjunto adverbial de modo: “sem palavras”.

Com este levantamento dos substantivos e seus gêneros, é possível notar que a maior ocorrência do gênero feminino deve-se ao fato de o tema central do poema, a poesia, ser um termo feminino, e o que ela é, aquilo que a forma, ser representado por termos femininos, ou seja, é “linguagem”, é “língua”, se constrói por “palavras”. O poeta fez as escolhas lexicais ligadas à poesia, amarrando as palavras para conseguir uma harmonia poética rítmica, sonora e semântica, extremamente criativa.

Além dos substantivos, observa-se a ocorrência de adjetivos, como **solares, boquiaberta**, (boqui-aberta), **edípico, antropófago, materna**. Estes adjetivos ora acompanham os substantivos, imprimindo-lhes qualidade, ora aparecem sem um substantivo anteposto, como é o caso de “edípico” e “antropófago” (quinta quadra), que aparecem como qualidades do que ainda está por ser revelado, contribuindo para a atmosfera de mistério desenvolvida ao longo das seis quadras.

Merece destaque, ainda, o uso de palavras de línguas estrangeiras no penúltimo verso do poema, formando a expressão: “dolce software nuovo”. Esta expressão, composta por duas palavras italianas e uma inglesa, mescla tradição e modernidade, por se referir ao mesmo tempo ao clássico (pelo uso de termo da poesia clássica “dolce stil

nuovo”⁷), e por introduzir uma palavra que representa muito bem a contemporaneidade e suas inovações tecnológicas (o termo *software*). Este termo, originário da língua inglesa, significa programa de computadores, e já está incorporado ao vocabulário da Língua Portuguesa. A junção destes termos formando um novo “dolce software nuovo” imprime a idéia de união do clássico com o moderno.

Ainda quanto à estruturação do poema, nota-se que a citação é um recurso utilizado pelo poeta na sua construção. Na terceira quadra há duas citações de poemas de Décio Pignatari. A primeira delas, “o amor e, em sua ausência, o amor”, é uma citação do poema “Noção de pátria”:

Que faz minha memória de outras gentes
aos poucos na distância e aos sustos intocável?
Que faz com que marchemos inodoros,
eu e vós – gentes – e nós, ventos salubres
que asseveremos a lei da contumácia
na falência do sopro, e o júbilo
do sopro na denúncia da morte,
nós – os meninos do beijo à verde voz?
- Apenas o amor e, em sua ausência, o
amor, decreta, superposto em ostras de coragem,
o exílio do exílio à margem da margem. (2004, p. 56)

Ascher cita, em “Adivinhação”, um trecho de “Noção de pátria” de Décio Pignatari que, por sua vez, é um diálogo com o poema “Soneterapia 2”, de Augusto de Campos:

SONETERAPIA 2
tamarindo da minha desventura
não me escutes nostálgico a cantar
me vi perdido numa selva escura
que o vento vai levando pelo ar

se tudo o mais renova isto é sem cura
não me é dado beijando te acordar
és a um tempo esplendor e sepultura
porque nenhuma delas sabe amar

somente o amor e em sua ausência o amor
guiado por um cego e uma criança
deixa cantar de novo o trovador

pois bem chegou minha hora de vingança
vem vem vem vem sentir o calor
que a brisa do brasil beija e balança

⁷ O termo “dolce stil nuovo” (doce estilo novo) foi utilizado por Dante em sua obra *Divina Comédia* para designar o movimento da poesia italiana do século XII e XIV, preconizado por um grupo de poetas do qual Dante fazia parte. Este grupo buscou com o *dolce stil nuovo* imprimir novas características de forma e conteúdo à poesia da época.

Este soneto de Augusto de Campos, publicado em 1986, é uma composição bem representativa do movimento concretista, numa mistura de versos de autores clássicos com versos de sambas tradicionais. Nota-se que Campos se apropria de trechos de obras de outros autores, como o verso “me vi perdido numa selva escura”, pertencente ao Canto I da *Divina Comédia* de Dante, e o famoso verso de Olavo Bilac “é a um tempo esplendor e sepultura”, pertencente ao poema “Última flor do Lácio”, apropriando-se destes versos em seu poema sem o uso de aspas. O mesmo faz Pignatari, ao citar o verso de Campos em seu “Noção de Pátria”. Ascher, por sua vez, faz a citação entre aspas, deixando explícito o diálogo com a obra de Pignatari. Segundo Antoine Compagnon (1996, p. 52), “o que as aspas dizem é que a palavra é dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro”. Em “Adivinhação”, a palavra é dada a Décio Pignatari através da citação de seus versos, atitude que condiz com a intenção de Ascher de homenagear este poeta.

Já a segunda citação, “manchas solares confabulam”, é parte do seguinte poema de Décio Pignatari:

Move-se a brisa ao sol final e no jardim confronta
a púrpura com luz e a turva bifrenária – um gesto de
azinhavre. Eni abre o portão, manchas solares
confabulam: (esvai-se o verão). Seus olhos
suspeitam, temem o susto das mudanças
incríveis, repelem o jardim bifrente ao sopro do
crepúsculo. De verde amargo e quinas de ferrugem,
um cactus castelar, optando contra
a sombra rasa, num escrutínio de esgares, soergue
entre os cílios de Eni, por um instante, um rútilo
solar, em marcha com suas nuvens noivas!
E ela depõe, aos pés de ocre do castelo,
as pálpebras, aos poucos liquefeitas
ouro – um malentendimento de ternura
na tarde decadente, cactus. (2004, p.66)

Ambos os poemas de Pignatari, citados em “Adivinhação”, fazem parte do livro *Poesia Pois é Poesia* (2004). Ascher cumpre o que se propõe fazer: a dedicatória a Pignatari faz jus, pois não só as citações se referem ao poeta, mas todo o poema, até seu desfecho / conclusão no último verso: “Pois é: poesia”. Esta conclusão faz uma alusão a toda a obra poética de Pignatari, por ser a expressão que nomeia suas reuniões de poemas. Pignatari publicou seu primeiro, *Poesia Pois é Poesia*, em 1977, e naquela ocasião a obra reunia sua criação poética de 1950 a 1975. A última edição de *Poesia Pois é Poesia*, publicada em comemoração ao cinquentenário poético de Pignatari,

reúne sua obra poética de 1950 a 2000. Ascher inicia o poema com uma discreta dedicatória, utilizando-se apenas das iniciais do poeta homenageado, e o conclui com uma referência tão abrangente que engloba toda a poesia de Pignatari.

No desencadeamento do poema, como já mencionado, vê-se a estrutura de um jogo de adivinha que dialoga com o leitor, desafiando-o a decifrar o “enigma” proposto. Se a adivinha é uma pergunta que pede uma resposta, e seu objetivo é a resolução, é necessário que se instaure um “ciframento” da linguagem: “só se pode decifrar aquilo que foi cifrado” (JOLLES, 1996, p. 115). Em “Adivinhação”, Ascher realiza este “ciframento”, através da elaboração das “pistas” que descrevem o objeto da adivinhação.

No primeiro bloco, as pistas se dão no sentido da criação: o eu poético fala sobre o exercício da escrita. Isto pode ser notado já na primeira quadra, nos versos: “O que é o que é / que, quando se entrecruzam / à beira do silêncio / sintagma e paradigma?”. Nestes versos, percebe-se que há uma referência ao que antecede a criação poética: o pensamento, a imaginação, que se configura em palavras, que ainda estão na esfera do pensamento, “à beira do silêncio”. Estas palavras materializadas formam o poema. Na segunda quadra, fica explícita esta materialização da imaginação em palavras, diante da afirmação de que a poesia é o que obriga a língua a dar com a linguagem nos dentes. Aqui há a utilização de um ditado popular: “dar com a língua nos dentes”, que significa popularmente “falar demais”, ou ainda “falar o que não devia ser dito”. O eu poético subverte o ditado popular, alterando sua composição: a poesia obriga a língua a dar com a linguagem nos dentes, ou seja, obriga-a a falar mais, obriga a língua a se materializar em poesia. É característico de Ascher o uso de expressões populares em seus poemas, como verificado nos sonetos “Dizer o quê?” e “Onde há fumaça”, presentes em *O Sonho da Razão* (1993), os quais fazem referência a dizeres populares como “Onde há fumaça há fogo” que, nos versos de Ascher, aparece como “onde há fumaça, há cinzas”. Inúmeras outras referências ao uso de ditados populares estão presentes tanto em *Parte Alguma* como nas obras anteriores, o que reforça a hipótese de que Ascher busca, através de seus versos, uma multiplicidade de linguagens que valoriza as diversidades.

Além deste aspecto de materialização da língua na linguagem poética, tem-se o aspecto da labuta, do trabalho elaborado da poesia, presente nos versos: “deixa as palavras todas / com a língua de fora?”. Estes versos demonstram o aspecto da elaboração poética, numa referência ao trabalho do poeta com as palavras, um trabalho

que chega a ser exaustivo, que deixa tanto o poeta quanto as palavras ofegantes, “com a língua de fora”.

No segundo bloco, a definição, ou as pistas para a adivinhação, parte para o ato da recepção poética. Através das citações de poemas de Décio Pignatari, o eu poético alude ao efeito que estes versos causam: “deixa a linguagem boqui- / aberta, sem palavras”. Estes versos demonstram um efeito de espanto e surpresa. A poesia, então, seria o que causa espanto à linguagem, e, conseqüentemente, ao leitor, ao mesmo tempo em que deixa a linguagem “aberta”, cheia de possibilidades de significação.

Nos dois últimos versos desta quadra ainda permanece o tema da recepção: “e obriga os linguarudos / a engolirem a língua?”. Estes versos fazem referência ao aspecto de manifestação da arte: através da arte pode-se dizer o que não se pode dizer em outras formas de linguagem. E os “linguarudos” engolem este dizer artístico, poético.

No terceiro bloco, o “ciframento” se faz pelo uso dos adjetivos “edípico” e “antropófago”. O termo “edípico” reforça a atmosfera de mistério e enigma do poema, por fazer referência à tragédia grega de Sófocles. Nela, Édipo é desafiado a decifrar o enigma da Esfinge, em favor de sua sobrevivência. Além de garantir-lhe a sobrevivência, o deciframento proporcionou a Édipo um encontro consigo mesmo, a descoberta de seu grande enigma interior: a busca pelo “eu”. Já o termo “antropófago” remete diretamente ao “Manifesto Antropófago”, escrito por Oswald de Andrade em 1928. A proposta principal do Manifesto foi a busca de uma identidade nacional através de uma arte que absorvesse as influências estrangeiras, mas que criasse aspectos originais de uma cultura nacional renovada. Há aí também a idéia da arte como busca de uma identidade. A partir das origens e das características em comum dos termos utilizados neste parágrafo (uma busca pela identidade), é possível interpretá-los como o aspecto da união entre o clássico e o moderno, em busca de uma identidade poética. A poesia é o que resulta dessa união e da elaboração da linguagem: “bolina e morde, morde e / bolina a própria língua / materna até que doa / com gosto?”. O verbo “bolinar”, dentre outros significados, tem o sentido de “deleitar, proporcionar prazer”. Aqui é possível atribuir-lhe este sentido: o aspecto edípico da poesia é o aspecto que bolina, que busca o prazer pela língua/linguagem, e o aspecto antropófago é o aspecto que morde, que experimenta e se apropria da língua/linguagem, das palavras, até que “doam” com gosto, ou seja, até que se transformem em poesia.

Nos três últimos versos está o desfecho do jogo. A resposta ao “enigma” é a poesia, “que o *dolce software nuovo* / contém. Pois é: poesia”. O termo “*dolce software*

nuovo” une o clássico com o contemporâneo, agregando a esta referência a idéia de uma poesia que, sendo nova, conserva traços do “velho”, ou seja, conserva formas e estilos, mas se configura em uma nova linguagem. O termo remete ainda às novas condições de criação, elaboração, divulgação e recepção poética, proporcionadas pelos meios tecnológicos. Esta expressão criada por Ascher está diretamente relacionada aos concretos, considerando-se o fato de eles terem sido pioneiros na assimilação da poesia com as novas tecnologias, buscando sempre inovações condizentes com as novas condições artísticas do século XX.

O caráter de “ciframento” e jogo estabelecido no poema, que desencadeia na resposta “poesia”, remetem à idéia da poesia como mistério e magia. Para Julio Cortázar (1993), o poeta é o mistificador da palavra ao assumir e praticar a direção analógica da linguagem. Ao assumir essa direção, o poeta busca a essência das coisas. A magia consiste então em buscar a essência através das metáforas, chegando-se à coisa. É o que acontece em “Adivinhação”: as analogias à criação, à materialização e à recepção poética estão diretamente ligadas à essência poética. Ascher mistifica, cifra as características da poesia, para depois revelá-la como resolução de um enigma.

A poesia como jogo também é algo bastante recorrente na obra de Ascher: “a idéia do poema como um jogo de conceitos, de sacadas de inteligência é o tipo de coisa que procuro inserir na minha poesia – não sei se alcanço”, declarou o poeta em ocasião de uma entrevista concedida à revista portuguesa *Atlântico*, em 2008. De acordo com Johan Huizinga (2005), a linguagem poética joga com as palavras, na medida em que “ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma” (p. 149). No poema “Adivinhação” a idéia da poesia como jogo, magia e invenção de enigmas está muito bem representada. Esta análise possibilita fazer algumas considerações sobre o exercício metalinguístico em *Parte Alguma* (2005). A primeira diz respeito à habilidade do poeta em falar de poesia fazendo poesia. Neste poema, o exercício metalinguístico realiza uma tarefa dupla: descrever a poesia e homenagear um poeta. E o faz de maneira rica, numa linguagem criativa, mesclando aspectos da obra de Décio Pignatari ao ato poético e à essência da poesia.

A idéia de uma poesia contemporânea que valoriza as formas fixas e o conteúdo também é reconhecida aqui e ganha voz neste poema: a clara referência à mistura do clássico com o moderno, do clássico com o contemporâneo, do erudito com o popular é outra característica bem acentuada na poesia de Ascher, e que está explicitamente

representada neste poema. Aliás, o poema em si representa esta mistura: o popular (o jogo de adivinha) configurado no erudito (em poesia), superando as dicotomias.

Ressalte-se ainda a diferença entre a voz crítica e a voz poética de Ascher: enquanto a primeira não se arrisca em definir poesia, como declarado em entrevista a Rodrigo Leão, publicada on-line pela *Revista Agulha*, em maio de 2007⁸: “... confesso que, quanto mais leio e estudo, menos sei o que seja a poesia... não sabemos direito o que é, a que vem, para que serve, se é que serve para alguma coisa. Mas existiu, existe e tudo indica que continuará existindo”, a segunda o faz, através do exercício metalinguístico, numa atmosfera de jogo e mistério, mas que não deixa de provocar no leitor uma reflexão sobre a essência do ato poético.

A atmosfera de jogo presente neste poema também é bastante representativa da poesia de Ascher, sendo um dos procedimentos que o poeta declara, em sua voz crítica, inserir conscientemente no seu fazer poético. Além de “Adivinhação”, outros poemas de *Parte Alguma* representam este jogo com a linguagem, como é o caso do poema “É isto?” e “Dizer o quê?”, ambos integrantes de *Quatorzes*.

Em “Adivinhação”, o aspecto de força da palavra poética é ressaltado nos versos, bem como o “jogo” entre a palavra e o silêncio. O eu poético declara em “Adivinhação” que a palavra poética, ao mesmo tempo em que obriga a língua a dizer, tem o poder de silenciar, deixar “sem palavras” o seu interlocutor. Vê-se, então, que o poeta dá voz ao caráter duplo da força poética: a força do dizer e a força do silêncio. Em outros poemas de *Parte Alguma*, Ascher também realiza este exercício de contraste entre a palavra e o silêncio, como no poema *Mil palavras*, por exemplo.

O falar e o fazer: um contraste entre a voz crítica e a voz poética de Nelson Ascher

Nelson Ascher é um poeta que acredita na densidade da poesia. Para ele, um soneto pode conter tanta informação quanto um romance. Esta concepção pode ser confirmada por declarações feitas pelo poeta em textos diversos. Em um destes textos, publicado na *Folha de S. Paulo*, em 13/06/2005, ele afirma que 2000 sonetos seriam suficientes para ilustrar generosamente os ápices da poesia ocidental. Segundo Ascher, a boa poesia é capaz de concentrar muitas qualidades em poucas palavras. Esta crença pode ser comprovada em vários de seus poemas que contam com um número reduzido

⁸ Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/nah03.html>. Acesso em 20/05/2007.

de versos, como o poema do livro *Aqui*, integrante de *Parte Alguma* (2005): “A alma humana é falaz, mas não despista / ninguém – salvo quem tem psicanalista”. Este poema, de apenas dois versos, une humor e densidade ao tratar de um tema complexo: a alma humana.

Além dessa visão de que a boa poesia é capaz de transmitir um leque de informações e ainda encantar o leitor pela riqueza estrutural, Ascher acredita na poesia como resultado de um trabalho árduo com a linguagem. Segundo ele, é preciso descartar a idéia, o “mito da inspiração”. Para Ascher, a poesia que merece ser lida é resultado de uma elaboração cuidadosa, de um trabalho que exige dedicação e empenho. “A poesia que merece ser lida nasce sempre de uma combinação de talento e labuta. E, se não em qualquer verso, pode-se traçar, num conjunto amplo, uma correlação positiva entre a quantidade de esforço investido e a qualidade resultante”. (*Folha de S. Paulo*, 13/06/2005).

Esse conceito de poesia como trabalho é reforçado pelo poeta em várias ocasiões em que ele é levado a discorrer criticamente sobre o tema. Em entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão (2007), afirma: “A poesia é uma atividade, nem melhor nem pior do que as outras, e requer competência inata e adquirida, dedicação, paciência, esforço, inteligência, etc.” Segundo Ascher, o poeta deve ser bom em fazer poesia, assim como os outros profissionais de outras áreas devem ser bons em suas funções. Com essa afirmação, ele demonstra que vê o poeta como um profissional, cuja função é o trabalho com a língua, e o resultado desse trabalho é a poesia.

Para ser um bom poeta, na concepção de Nelson Ascher, o profissional da linguagem deve dominar os recursos e as formas poéticas. O bom poeta deve ter habilidade com a linguagem, e essa habilidade nasce do domínio dos recursos poéticos, domínio esse que, para Ascher é conquistado com dedicação, com estudo, com leitura de poesia. “Acho que numa área o poeta deve ter uma boa formação: em poesia. E essa se consegue lendo e relendo poetas, novos ou velhos, bons ou ruins, nacionais ou estrangeiros”. E complementa: “O poeta, imagino, quer ser poeta porque, antes de mais nada, gosta realmente do que os outros fizeram, fazem, acha tudo isso legal, importante. É a única formação que se requer de um poeta”. (2007, pag. 3)

Apesar de não se arriscar em definir criticamente o que é poesia, mas ressaltando sua existência e permanência ao longo da história da humanidade, e ainda os aspectos de tempo, dedicação, esforço e habilidade exigidos na escrita poética, Ascher define bem o que considera ser uma boa poesia. Segundo ele, para que um poema o agrade,

deve conter inteligência. “Esta (inteligência) pode estar no tratamento do tema, na escolha das palavras, na sintaxe ou ausência dela, no som ou na imagem impressa na página, pode estar em qualquer lugar... se estiver em tudo isso, então não há mais o que dizer”. (Entrevista, 2007, p. 7)

Diante das afirmações expostas, percebe-se que, na visão crítica de Ascher, o fazer poético é o trabalho com a linguagem, o domínio dos recursos poéticos e a lapidação das palavras, encaixadas nas formas poéticas. A boa poesia é o resultado desse trabalho, é a que demonstra inteligência e depende da habilidade do poeta ao lidar com os recursos poéticos.

Após um olhar sobre as considerações críticas de Ascher sobre poesia, pude constatar que para ele a criação poética é um processo consciente. O poeta declara não crer na poesia como algo que nasce de uma inspiração momentânea, mas sim de uma escrita pensada e elaborada. No entanto, apesar de esse discurso ser o predominante na voz crítica de Ascher, observo que na voz poética existe um outro: a idéia da poesia como um ato que pode surgir por acaso, num processo não tão consciente, beirando o devaneio, se faz presente no poema “Arte poética”:

ARTE POÉTICA

*“Hol lettem részeg? elfeledtem részegen”
Sándor Weöres*

Como é que vim parar
aqui quero dizer
no meio da poesia
quero dizer no meio

agora deste poema
aqui como é que vim
quero dizer agora
mesmo parar aqui

quero dizer no meio
sei lá de onde nem quanto
e é como se tivesse
sei lá me embebedado

e não lembrasse quero
dizer nem lembro mesmo
agora onde nem quando
nem quanto é que bebi

se é que bebi sei lá
o que mesmo mas vim
quero dizer agora
sei lá se vim parar

quero mas essa dor de
cabeça que não passa
dizer aqui no meio
sei lá mesmo do quê? (2005, p. 45)

Este poema faz parte do livro *Mais e/ou Menos*. O título do poema é bem sugestivo, sendo já uma antecipação do tema a ser nele desenvolvido: a arte poética. Este título anuncia um exercício metalinguístico, pois faz referência direta à criação poética, remetendo também a Aristóteles e seu tratado sobre poesia, a Horácio, e a outros autores, que escreveram sobre o assunto, como a “arte poética” de Borges, por exemplo.

Após o título segue uma epígrafe no idioma húngaro: “*Hol lettem részeg? elfeledtem részegen*”. Este verso é de autoria de Sándor Weöres (1913 – 1989), grande nome da literatura húngara⁹. Sandor Weöres iniciou sua carreira em meados de 1930, e além de poeta, foi também tradutor. Teve sua obra silenciada até 1964, em virtude de seu conteúdo político não agradar ao regime stalinista vigente naquela época na Hungria.

Na sequência da epígrafe, “Arte poética” se desenvolve em vinte e quatro versos organizados em seis quadras. Na estrutura gráfica deste poema, a utilização de sinais de pontuação é escassa, não há vírgulas, pontos ou nenhum outro sinal de pontuação marcando as pausas. O ritmo é estabelecido pelas próprias palavras, faz-se pela disposição das palavras nos versos e também pela presença de expressões que por si só impõem pausas, como a expressão “quero dizer”. Esta expressão, muito usada em nossa linguagem cotidiana, expressa uma auto-correção de algo dito erroneamente, ou ainda uma explicação do que se disse, ambas situações que pausam o ritmo do discurso. O poeta utiliza esta expressão nestes versos de forma recorrente, levando-a a transmitir um sentido ambíguo: algo que se quer dizer, ou ainda algo que se quer explicar. Esta ambiguidade é um recurso que leva o leitor a entrar no jogo do eu poético: um vai-e-vem da linguagem que passa a impressão de alguém que está perdido, ou até mesmo “tonto”, cambaleando pelo caminho. Alguém que quer dizer e não diz, que quer ir e não vai.

Outra característica que reitera a sensação de incerteza e “tontura” do eu poético é o tom interrogativo presente no poema. Em todas as estrofes há a presença de pronomes interrogativos: na primeira e na segunda quadra tem-se o pronome **como**; na

⁹ Esta epígrafe, verso de um poema de Sándor Weöres, faz referência a uma atmosfera de “embriaguez”, e introduz muito bem o tema desenvolvido no poema “Arte Poética” de Nelson Ascher.

terceira quadra há os pronomes **onde** e **quando**; na quarta quadra há os pronomes **onde**, **quando** e **quanto**; na quinta quadra tem-se a expressão **o que**, e na sexta quadra, **do quê**. O poema termina com um ponto de interrogação, numa demonstração de que o eu poético ficou por se encontrar.

A partir da terceira quadra este sentido de “confusão” é reforçado ainda mais pelo uso da expressão “sei lá”, que ocorre duas vezes na terceira quadra, duas vezes na quinta, e uma vez na sexta quadra. Muito comum na linguagem coloquial, “sei lá” tem, além do sentido de confusão, um sentido de desdém com relação à situação a que se refere. É como se o eu poético declarasse não saber e nem ter interesse em saber, não se importar em saber onde, quando, quanto e o que se passa. O desdém e a incerteza expressos pelo eu poético demonstram um estado de consciência alterado, condizente com um estado de “embriaguez”. Esta idéia é reforçada pela presença da palavra “embebedado”, nos versos “e é como se tivesse / sei lá me **embebedado**”, que explica a sensação de “tontura” que consome o eu poético, o qual demonstra não saber sequer o que o levou a estar nesta situação: “... quero / dizer nem lembro mesmo / agora onde nem quando / nem quanto é que bebi /”.

Ao mesmo tempo em que o termo “embebedado”, presente no último verso da quadra três, reforça a atmosfera de “embriaguez” do poema, estabelece também uma relação com o estado de inspiração poética, proposto por Platão em *Íon*. Neste texto, Platão afirma que o poeta é um ser divino que, através da intervenção dos deuses, é tomado por um estado de inspiração tão intenso que o deixa “fora de si”, longe de seu perfeito juízo, sem controle sobre sua própria mente, sendo capaz de, neste estado (e somente nele), compor “belos versos”. De acordo com esta concepção platônica, o poeta é “possuído” por uma “embriaguez poética” da qual origina sua criação, a arte poética. Em “Arte poética”, o eu poético parece ter sido tomado por esta inspiração. No entanto, parece ter acordado subitamente dela, ficando em um meio termo entre a embriaguez e a consciência. O instante de inspiração parece ter passado, restando o susto e a indagação sobre o que fazer agora, já que estou aqui “no meio / agora deste poema”.

O diálogo proposto pelo eu poético provoca dúvida e desconfiança ao leitor. O eu poético não imprime nenhuma credibilidade, pois não afirma nada, pelo contrário, põe tudo em dúvida. Não sabe nada: não sabe por que veio, nem onde está, por que está onde está, se está sóbrio ou embriagado, se quer dizer ou calar, o que quer dizer. A única coisa que afirma é estar “no meio da poesia” (terceiro verso da primeira quadra) e “no meio / agora deste poema” (primeiro verso da segunda quadra), o que também põe

em dúvida na última quadra: “...aqui no meio / sei lá mesmo do quê?” (dois últimos versos da última quadra). A palavra “meio” no terceiro verso da primeira quadra apresenta um sentido ambíguo: pode estar, ao mesmo tempo, se referindo à poesia como modo de vida, e neste caso poderia ser interpretado da seguinte forma: “como é que vim parar no **campo** da poesia”; ou ainda o sentido de estar “dentro” do poema, no **percurso** de sua criação. Deste último sentido se aproximam mais os versos: “quero dizer no meio / agora deste poema”.

A linguagem utilizada no poema é simples, composta por expressões de uso coloquial, como os já destacados dizeres “quero dizer” e “sei lá”. A união do aspecto semântico coloquial à forma popular da quadra contribui para reforçar a idéia de que a arte poética aqui não se apresenta de maneira “sacralizada”, mas sim de forma popularizada. Ascher, como já foi dito, imprime esta característica à sua escrita: a “mesclagem” entre o erudito e o popular é um elemento constante em sua obra poética.

A voz do eu poético é apresentada em primeira pessoa. O tempo verbal predominante é o presente do indicativo, como demonstram os verbos e locução verbal **é, quero dizer, lembro, passa**. A predominância deste tempo condiz com a atmosfera do poema: a temporalidade e a espacialidade são o próprio poema, são o “aqui” e o “agora” referidos pelo próprio eu poético nos versos, reforçando a idéia de uma enunciação poética que está sendo feita no momento simultâneo à produção do enunciado.

O uso do pretérito imperfeito do subjuntivo expressa condição ou hipótese, sentido necessário para instaurar a atmosfera de dúvida e incerteza que caracteriza “Arte poética”: “e é como **se tivesse** / sei lá me embebedado / e não **lembrasse** quero / ...”. Ainda no que se refere à estrutura verbal, é importante observar que há dois verbos que estão no pretérito perfeito do indicativo: **vim** e **bebi**. Estes verbos demonstram que estas ações foram realizadas e concluídas no passado, anterior ao “aqui” e “agora” do poema, demonstrando o estágio de “despertar” do eu poético num momento entre a consciência e o devaneio, que gera a dúvida quanto estas ações: “**Bebi** (se é que bebi)”, “**vim** parar aqui (sei lá se vim parar)”.

O *enjambement* contribui de maneira significativa para a atmosfera de “embriaguez” desenvolvida no poema, por imprimir ambiguidade aos versos. Isto ocorre em vários momentos, como pode ser observado na leitura dos versos quatro da quadra dois, e um da quadra três: “mesmo parar aqui / quero dizer no meio”. Nestes versos, o *enjambement* permite a leitura com pausa entre os versos, formando a

expressão “quero dizer” em sua função retificadora de um dizer, e permite ainda a leitura sem pausa, levando à interpretação de que o eu poético deseja parar no ponto em que se encontra: “parar aqui quero”. É possível identificar este efeito também em outros versos do poema.

O discurso do eu poético, além de ambíguo, é sem continuidade; a linguagem esbarra em algo que a impede de prosseguir e chegar a uma conclusão, a um raciocínio linear. Este “obstáculo” da linguagem, que impede que o eu poético se encontre e prossiga no poema, remete aos versos de Drummond: “No meio do caminho tinha uma pedra / Tinha uma pedra no meio do caminho / Tinha uma pedra / No meio do caminho tinha uma pedra /”. No entanto, enquanto no poema de Drummond o eu poético se mostra consciente da situação de estar “no meio do caminho”, o eu poético de “Arte poética” se mostra num estado de consciência não muito seguro, embriagado, perdido: está parado (“Como é que vim **parar** /”) no meio do poema (“aqui quero dizer / no **meio** da poesia /”), e depois já não tem consciência nem mesmo de onde está, se está embriagado ou não, se deseja mesmo parar ou prosseguir: “se é que bebi sei lá /” “sei lá se vim parar”.

Na última quadra, o eu poético já não sabe nem mesmo se está no meio de uma poesia: “quero mas essa dor de / cabeça que não passa / dizer aqui no meio / sei lá mesmo do quê?” Aqui é importante ressaltar a presença de um indício de consciência: a dor de cabeça, demonstrando talvez uma “ressaca” após a “embriaguez”. Nota-se que nestes versos, a expressão “dor de / cabeça que não passa” ocorre como um fluxo de consciência, numa interrupção do discurso, a fim de expressar um sentimento de dor, o que configura a consciência desta dor.

Após a observação dos elementos estruturais do poema e de sua atmosfera, faz-se necessário retomar a voz crítica de Ascher. Nela, o poeta declara não acreditar na inspiração como fonte de criação poética, mas sim na poesia como resultado de elaboração. Esta concepção crítica é refletida em vários poemas de Ascher, através do exercício metalinguístico. Como exemplo, cabe citar o poema “meu verso”: “meu verso afio / (navalha velha) / dias a fio / e se me espelha / (mas não me fio) / é só de esquelha”. Neste poema que integra o livro *Ponta da Língua* (1993), o eu poético coloca muito bem a idéia de elaboração presente na voz crítica: a ação de “afiar” o verso, de elaborá-lo, moldá-lo por “dias a fio”, ou seja, trabalhar o verso numa demanda de tempo necessária ao trabalho minucioso da composição poética.

No entanto, é possível perceber um eu poético que contradiz esta voz crítica. No soneto “Orfeu e Eurídice”, presente em *Algo de Sol* (1996), o eu poético menciona a inspiração: “e a página, sem traço algum do / que imaginei, parece a vala / comum de quanto seja oriundo / da inspiração, que é sempre rala: / o esquecimento, que é sem fundo.” Nestes versos percebe-se que não há a negação total da inspiração. O eu poético assume sua existência, porém numa afirmação de que ela é “rala”, ou seja, frágil, insuficiente. Esta idéia de fragilidade da inspiração vai ao encontro do pensamento de Paul Valéry (1999), presente no ensaio “Poesia e pensamento abstrato”. Neste texto, Valéry trata dos “estados poéticos” que surgem, segundo ele, por “acidente”, e resultam no poema. Mas o poema não se faz apenas por impulso desse “estado poético”:

Isso significa que esse *estado de poesia* é perfeitamente irregular, inconstante, involuntário, frágil, e o perdemos, assim como o obtemos, por *acidente*. Mas esse estado não basta para se fazer um poeta, como não basta ver um tesouro no sonho para encontrá-lo, ao despertar, brilhando no pé da cama. (p. 198)

Para Valéry, o “estado de poesia” só resultará em poesia se o poeta tiver o domínio das habilidades exigidas para a criação poética. A inspiração por si só não resulta em poesia, como acreditava Platão, e nem mesmo o devaneio e os sonhos visionários do Romantismo bastam para se fazer poesia. O “estado de poesia” é inconstante, e cai facilmente no “esquecimento sem fundo” se não elaborado adequadamente.

Em “Arte poética”, tem-se um eu poético que parece ter sido tomado por este “estado de poesia” num desses “acidentes”, mas que, ao despertar dele, não sabe como prosseguir. Está ali, entre a inspiração e a composição, entre a imaginação e a poesia, questionando seu rumo, e questionando também a sua arte. Esta condição do eu poético mostra-se contrária à voz crítica de Ascher: não há a consciência, a elaboração, e sim um “acaso” que conduz o eu poético a um meio, o meio da poesia, do poema.

No entanto, é possível observar que o poema parece se perder no caminho, ficando algo por dizer ou por fazer. É como se o eu poético, tomado pelo “estado de poesia”, não tenha conseguido absorver este estado por completo e materializá-lo em uma obra poética pronta e acabada. Seria então a arte poética de Ascher a instigação, o poema por se fazer, o estágio em que a poesia se encontra “no meio” da “embriaguez” poética, num estágio entre a inspiração e a consciência?

Para João Cabral de Melo Neto (1987), o conceito de arte poética de um poeta está diretamente ligado ao tipo de poética à qual ele se filia. Ascher, como se pode verificar em sua voz crítica, define bem a poesia como sendo o resultado do trabalho com a linguagem e da aplicação da técnica e dos procedimentos poéticos de forma pensada, racional. No entanto, o conceito de arte poética, declarado por ele neste poema, não condiz com sua definição crítica. Aqui a arte poética é questionada, ficando na interrogação, sem definição e sem resposta, assim como o próprio poema, que passa a impressão de ter ficado inacabado ou incompreendido pelo eu poético.

Muitos são os poetas que se utilizam do exercício metalinguístico para definir a arte poética. Como exemplo, é possível citar Jorge Luis Borges, que discorre sobre a poesia nos versos de seu “Arte Poética”: “convertir el ultraje de los años / en una música, un rumor y un símbolo, / ... el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara”¹⁰. Ascher, ao contrário de Borges e de muitos outros, não a define. Parece “brincar” com o conceito, deixando as interrogações: “Arte poética” – o que, como, onde, quando, quanto? Esta atitude questionadora de Ascher remete à “Poética” de Federico Garcia Lorca, na qual o poeta declara: “Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjasele a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía”¹¹. O caráter interrogativo da voz poética de Ascher advém, então, de sua postura crítica, declarada em crônica denominada “Para que serve a poesia?”, publicada no jornal *Folha de S.Paulo*, em 13/06/2005, na qual declara que:

Gerações de críticos, estetas e teóricos se dedicaram a tentar descobrir para que serve a poesia e, por extensão, a literatura e as artes em geral. O problema com as especulações deles reside menos na falta de conclusões convincentes do que na sua fartura. Poemas, ao que parece, têm utilidades as mais diversas (das didáticas às lúdicas) e amiúde contraditórias. Nenhuma, porém, dá conta do fato simples de que, até onde se saiba, eles existem e existiram em todas as culturas. A curiosidade que move indagações assim mais demonstra o interesse que a poesia desperta do que o explica, indicando que todo poema individual é, entre outras coisas, um mecanismo, uma máquina de gerar perguntas – sobretudo a respeito de si mesmo.

A voz poética de Ascher adere a esta concepção preferindo, como poeta, apenas questionar a poesia, escolhendo não defini-la poeticamente, como também o fez Lorca:

¹⁰ “converter a vergonha dos anos / em som de música, em rumor e símbolo, / ... a arte deve ser como este espelho / que nos revela nossa própria face.” (Tradução minha).

¹¹ “comprenderás que um poeta não pode dizer nada da Poesia. Isso fica para os críticos e professores. Mas nem você nem eu nem nenhum poeta sabemos o que é a Poesia”. (Tradução minha).

“pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía”¹². No caso de Ascher, parece possível discorrer poeticamente sobre arte poética: só não parece possível defini-la.

Cabe, então, considerar que a arte poética proposta pela voz poética de Ascher coincide com seu pensamento crítico, no que se refere à poesia como exercício metalinguístico que, mais que definir, tem a função de questionar. Já na questão do processo de elaboração, é possível afirmar que há uma divergência: enquanto a voz crítica defende um fazer poético consciente e elaborado, a voz poética canta uma poesia construída não apenas racionalmente, mas também pelo acaso, fruto da inspiração. Mesmo que esta arte poética sem a elaboração consciente se perca “no meio do caminho”, ela está ali, materializada nos questionamentos que “Arte poética” propõe, num convite a decifrá-la (ou decifrá-lo).

¹² “mas a única coisa de que não posso falar é da minha poesia”. (Tradução minha).

III. Vida, morte e memória: os diálogos em *Parte alguma*

“Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo.”
(Carlos Drummond de Andrade)

Muitos são os poetas que cantam em seus versos a admiração e o amor por escritores de gerações anteriores e contemporâneos que, de alguma maneira, tiveram participação em sua formação poética. Como declara Nelson Ascher, em entrevista publicada na *Revista Agulha*, para ser um bom poeta é preciso primeiro gostar do que os outros fizeram, ou seja, gostar de poesia, ser leitor de poesia. A partir destas características, é que nasce o que Paulo Leminski (1987, p. 291) denominou de “paixão do poeta pela linguagem”, paixão esta que resulta em escritos como “Considerações do Poema”, no qual Carlos Drummond de Andrade (1978, p. 75) não só declara seu amor por outros poetas, como os toma como propriedade particular: “Estes poetas são meus”¹³. A partir deste sentimento de posse, Drummond se sente à vontade para confessar que “furta”, “bebe” e se perde nos versos daqueles a quem chama de “irmãos”. A menção de Drummond a poetas como Vinícius de Moraes, Murilo Mendes, Pablo Neruda, Guillaume Apollinaire e Vladímir Maiakóvski é uma homenagem, um agradecimento, e, conseqüentemente, um diálogo. Presente em todos os tempos na literatura, os diálogos estabelecem elos não só entre os poetas, mas também entre as diversas formas de manifestação da arte, numa espécie de alimentação mútua, através das linguagens.

Por ser elemento constante na literatura em geral, estes diálogos passaram a ser objeto de estudo da Teoria Literária, mais especificamente no campo da Literatura Comparada. Surgida no início do século XIX, a Literatura Comparada concentrou seus estudos nas relações entre duas ou mais literaturas nacionais, buscando identificar, descrever e compreender as ligações de analogia, de parentesco e de influência entre os textos literários, conforme definição de Pichois e Rousseau (1990). Segundo Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 91), a Literatura Comparada, apesar de ser uma disciplina com mais de um século e meio de existência, ainda enfrenta dificuldades para se firmar,

¹³ “Uma pedra no meio do caminho / ou apenas um rastro, não importa. / Estes poetas são meus. De todo o orgulho, / de toda a precisão se incorporaram / ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius / sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo. / Que Neruda me dê sua gravata / chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakóvski. / São todos meus irmãos, não são jornais / nem deslizar de lancha entre camélias: / é toda a minha vida que joguei.” (Estrofe de “Consideração do Poema”)

dificuldades estas decorrentes da vastidão de seu campo e da pluralidade de métodos.

No século XX, surgiram novas teorias numa tentativa de renovação dos estudos de Literatura Comparada, tais como a teoria do dialogismo de Bakhtin, que, dentre outras características, considerou a pluralidade de vozes ideológicas presentes numa obra. Surge também a teoria da intertextualidade, exposta pela primeira vez em 1969, pela crítica literária francesa Julia Kristeva, afirmando que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e a transformação de textos; é uma escritura-réplica de outro texto” (1990, p. 94). Apresentando o conceito, Kristeva apresentou também o questionamento sobre seu exercício, que seria o de como enquadrar vários textos em um, sem que o texto que absorve todos os outros perca sua unidade estruturante, conservando o princípio da originalidade. As teorias de Bakhtin e Kristeva, segundo Perrone-Moisés (1990, p. 94), tem em comum o fato de ambas considerarem a literatura como um sistema de trocas, no qual propriedade e originalidade são questões relativas. O conceito de intertextualidade foi mais tarde revisto e ampliado por Gérard Genette (1982), em seu estudo denominado *Palimpsestes*. Genette desdobra o conceito de intertextualidade para “transtextualidade”, estabelecendo cinco tipos de relações transtextuais, a saber: intertextualidade, considerada como a presença efetiva de um texto em outro texto, em forma de citação, plágio ou alusão; paratextualidade, que é um campo de relações que engloba os “arredores” do texto, como o título, o subtítulo, o prefácio, o posfácio, as notas de rodapé, as epígrafes, as ilustrações, enfim, todos os elementos acessórios do texto; metatextualidade, que é a relação de comentário de um texto em relação a outro texto; architextualidade, que é a relação do texto com o estatuto a que pertence, como o tipo de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários, etc. e, finalmente, hipertextualidade, que é toda a relação que une um texto (texto B – hipertexto) a outro texto (texto A – hipotexto). Este estudo de Genette visa, assim, a alcançar “tudo o que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 7).

Outros estudos também foram significativos para o processo de evolução dos estudos da Literatura Comparada, como, por exemplo, os estudos de Tiniánov, Borges e Oswald de Andrade. Estes trabalhos discutem a tradição como um fator mutável, fruto das condições de produção e recepção literárias inseridas em contextos históricos pertencentes a cada geração de escritores e leitores. Coincidindo com esta idéia de

renovação da tradição, e também com a idéia da literatura como sistema de trocas, está a “devoração crítica” contida no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, que propõe uma “seleção” do que será devorado, seleção esta que visa a julgar o que é apropriado para ser aproveitado como elemento de construção intertextual.

O conceito de tradição foi discutido por T. S. Eliot (1989). Para ele, nenhum poeta pode ter sua significação por si só, mas através de suas relações com os poetas anteriores. O que torna um poeta tradicional é o caráter de simultaneidade de sua obra, ou seja, ela deve ter um contexto histórico temporal e atemporal ao mesmo tempo. Esta simultaneidade é o elemento que imprime harmonia à obra, permitindo que os leitores a apreciem, estimem, contrastem e a comparem “com os poetas e os artistas mortos”. Eliot (1989, p. 42) considera a tradição como sendo um mal necessário, pois, segundo ele, “a evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade”.

Diante das propostas teóricas do século XX, os estudos em Literatura Comparada tiveram uma mudança de foco. Para Perrone-Moisés (1990, p. 96), a importância dos estudos passa a ser a ênfase que se pode dar ou às semelhanças ou às diferenças presentes nos diálogos literários, considerando-se as diferenças ao invés de analogias, as transformações ao invés de parentescos, as absorções e integrações ao invés de influências, e considerando-se os processos de produção e de recepção da obra ao invés de considerá-la um produto de uma história anterior. Os métodos de estudo passam a buscar as marcas dos diálogos, das absorções e transformações presentes no processo de produção e de recepção da obra.

Estas inovações teóricas do século XX proporcionaram uma maior abertura aos estudos dos elementos que estabelecem os diálogos dentro de uma obra, possibilitando olhares diferentes para o exercício do que se chamou inicialmente de “intertextualidade”, desdobrando-se, pois, este conceito. Hoje é possível analisar os diálogos literários apoiados em conceitos mais específicos, como a influência, a citação, a apropriação, a perigrafia, a paráfrase, a paródia, dentre outros, numa busca de compreender como estes diálogos operam na elaboração artística. Neste trabalho, optou-se pela realização das análises com base nestes conceitos, deixando de lado a complexidade do termo “intertextualidade” – uma vez que acreditamos que o conceito proposto por Kristeva esvazia a questão de sua abrangência ideológica -, optando-se por denominar de “diálogos” as relações entre obras aqui identificadas e apoiando-se em teorias mais recentes, como o estudo de Antoine Compagnon (1996), por exemplo.

A poesia contemporânea é rica em relações típicas de um contexto no qual o diálogo entre as linguagens se faz cada vez mais essencial. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2001, p. 11), “a produção poética contemporânea se mostra como uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas”. Neste contexto, insere-se a poesia de Nelson Ascher. Sua obra poética estabelece diálogos com vários poetas e escritores e também com outras formas de manifestações artísticas. No seu livro de estréia *Ponta da Língua* (1983), Ascher estabelece seus diálogos através de epígrafes, dedicatórias e referências em seus versos, como se é possível constatar em “Concretude” (Anexo XV), que dialoga com dois grandes nomes da literatura brasileira: Haroldo de Campos, através de dedicatória, e Olavo Bilac, através da referência à “flor do Lácio”. Ascher também estabelece diálogos em *Ponta da Língua*, através de alguns títulos: “mário de sá carneiro”, “joão cabral de melo neto”, “walter benjamin” e “t. s. eliot”, estes são exemplos de poemas que estabelecem, através do título, diálogos com importantes nomes do cenário poético nacional e internacional.

Em *O Sonho da Razão* (1993), Ascher permanece dialogando com outros poetas, através de dedicatórias, de epígrafes e de versos, como pode ser verificado nos poemas “No centenário de Mallarmé”, no qual o poeta homenageia Mallarmé, referindo-se a ele como “indecifrável mestre”, e em “Fábula”, escrito em homenagem aos trezentos anos da morte de La Fontaine.

Em *Algo de Sol* (1996), além dos diálogos através das epígrafes e dedicatórias a importantes nomes da literatura, como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Rilke e Hölderlin, Ascher também dialoga com a arte cinematográfica no poema “Fellini”, publicado por ocasião da morte do cineasta.

Este percurso pelas obras de Ascher permite perceber que o diálogo com outros poetas, escritores, críticos e artes é algo que o poeta exercita com afinco em seus escritos, configurando uma das características peculiares de sua poesia. Em sua obra mais recente, *Parte Alguma* (2005), Ascher conserva esta característica, apresentando em seus poemas dedicatórias, epígrafes e diversas referências, de forma criativa, irônica e bem humorada.

Para um olhar mais aprofundado sobre as características de diálogos na obra *Parte Alguma*, dois poemas serão a seguir analisados, poemas estes que dialogam de maneira bastante explícita com obras literárias consagradas, representando, de maneira

significativa, o exercício das relações “entre obras” como elemento de construção poética na poesia de Nelson Ascher.

Os urubus e os retirantes: Vidas, Morte e Memórias

OS DOIS URUBUS

Um urubu que, jururu
 avoa com outro urubu
 diz lhe: “Compadre, quede um rango
 mais suculento que calango?”.

O outro urubu diz ao primeiro:
 “Há poucas horas, companheiro,
 eu vi um pessoal que, na caatinga
 perto daqui, morreu à míngua

após comer tudo o que segue:
 uma asa branca e o próprio jegue
 além de uma cadela feia
 que eles chamavam de Baleia.

Do que terão morrido (como
 diria em seu famoso tomo
 que também trata de uns sem-teto
 o João Cabral de Melo Neto),

quer de emboscada, fome, doença,
 não faço idéia, não – paciência!
 O charque ali será polpudo
 se os vermes já não roeram tudo”.

Mas, por incrível que pareça,
 se os urubus chegam depressa,
 vivos que estão, os retirantes
 comem os dois urubus antes. (2005, p. 23)

O poema “Os dois urubus” é o sexto poema do livro *Mais e/ou Menos*, integrante da obra *Parte Alguma* (2005). É um poema narrativo, em terceira pessoa, estruturado em vinte e quatro versos distribuídos em seis quadras. Como o título sugere, o poema traz em seus versos um diálogo entre dois urubus. O eu poético narra esta conversa, utilizando o discurso direto para dar voz aos animais-personagens do poema.

Os versos octossílabos deste poema são todos rimados de forma emparelhada, seguindo o esquema AABB, em todas as quadras. Além das rimas, a sonoridade é construída também a partir de correspondências sonoras vocálicas e consonânticas.

Na primeira quadra, a sonoridade é reforçada pela presença do pronome relativo “que” (1º e 4º versos) e a palavra “quede” (que é uma contração da expressão “que é de”) (3º verso). O som “**que**” repete-se três vezes nesta quadra.

Na segunda quadra, há a repetição da expressão “outro urubu”, já usada no 2º verso da primeira quadra, assim como o verbo “diz”, também utilizado na primeira quadra, no 2º verso, estabelecendo um ritmo de continuidade entre a primeira e a segunda quadra. Nota-se ainda nesta quadra a aliteração representada pela repetição da consoante “p”, nas palavras “primeiro”, “poucas”, “companheiro”, “pessoal” e “perto”. O fonema “p” ainda permanece na terceira quadra, que é iniciada com a palavra “após”, formando uma continuidade sonora com a quadra anterior. Nesta quadra, observa-se também uma assonância, representada pela incidência da vogal “a”, que se destaca nos versos 2, 3 e 4, nas seguintes palavras: **uma, asa, branca, além, cadela, chamavam, Baleia.**

Na quarta quadra, ocorre uma aliteração, desta vez representada pelo fonema “m”, nas palavras: **morrido, como, famoso, tomo.** Todas estas palavras possuem a sílaba “mo”. O fonema “m”, incidente nestas palavras, faz relação ainda com a palavra “chamavam”, presente no último verso da quadra 3, persistindo ainda na palavra “Melo”, presente no quarto verso desta quadra que, por sua vez, corresponde fonicamente com as palavras “fome” e “vermes”, presentes nos versos 1 e 4 da quadra seguinte, a quadra cinco. Na quadra cinco, a sonoridade é reforçada pela aliteração representada pelas vogais “e / a” nas palavras “emboscada”, “doença”, e “i / a” em “**idéia**” e “**paciência**”.

Como é possível perceber, a partir desta análise, o poema possui uma estrutura sonora bem elaborada, tanto pelo esquema rímico AABB, quanto pelas aliterações e outras correspondências vocálicas e consonânticas, que estabelecem sonoridade nas quadras em si e entre uma quadra e outra, o que imprime ritmo e unidade ao poema.

A pontuação neste poema é abundante. Há a presença de vírgulas, dois pontos, pontos, aspas, parênteses e travessão, elementos típicos do discurso narrativo que contribuem não só para o ritmo, mas para a atmosfera de relato e diálogo nele presente. Na primeira quadra, a pontuação é representada por vírgulas, dois pontos e aspas, pois há a introdução do discurso direto: o eu poético inicia a narração de um fato, e em seguida reproduz o diálogo entre os dois urubus. Há a pergunta do primeiro urubu na primeira quadra, e a resposta do segundo urubu, que se inicia na segunda quadra,

prosseguindo até a quadra cinco. Os parênteses presentes na quadra três representam uma quebra no discurso do segundo urubu, sobrepondo um pensamento à fala.

Na quadra cinco, há a retomada do discurso do urubu, após a interrupção representada pelos parênteses, com a presença de vírgulas separando uma enumeração de palavras que representam hipóteses: “emboscada, fome, doença,”. O travessão presente nesta quadra marca uma pausa e também uma alteração de tom no discurso, enfatizada pelo ponto de exclamação, no final do segundo verso: “não faço idéia, não, - paciência!”. Este verso, pela pontuação e por vir após uma enumeração de hipóteses, impõe uma alteração no ritmo de leitura, uma alteração no tom de voz do leitor. É como se o urubu perdesse a paciência enquanto relata suas idéias. O fechamento das aspas no último verso desta quadra encerra a fala dos urubus.

O *enjambement* se faz presente entre as quadras dois e três e entre as quadras quatro e cinco, impondo um ritmo de continuidade ao discurso poético entre o último e o primeiro verso daquelas quadras.

Na quadra seis, o eu poético retoma sua voz de narrador no discurso e encerra sua narração, dando um desfecho ao poema, concluindo-o com uma previsão do que acontecerá aos urubus.

O léxico deste poema é composto por substantivos, adjetivos e verbos, representativos de uma conversa entre “compadres”. Palavras como “compadre”, “jururu”, “avoá”, “quede”, “rango” e “mingua”, demonstram este tom de informalidade do poema, por fazerem parte de um vocabulário típico da linguagem coloquial. A presença de um vocabulário relacionado à seca também se destaca, sendo representado por palavras como “caatinga”, “jegue” e “charque”.

Os tempos verbais predominantes são três: o tempo do eu poético (presente do indicativo) que relata o diálogo entre os urubus; o tempo da conversa entre os urubus (presente do indicativo) e o tempo do fato que fora presenciado pelo segundo urubu (pretérito): “**Há poucas horas**, companheiro, / eu **vi** um pessoal que,...”. Esta alternância de tempos verbais se faz necessária para a organização do poema em três vozes: a voz do eu poético, que assume o papel de “narrador”, e as vozes dos urubus que dialogam entre si, cujo diálogo é relatado no poema através do discurso direto.

A partir da quadra quatro não há mais o relato dos fatos, mas sim suposições a respeito do que pode ter ocasionado o fato relatado (a morte do “pessoal”). Nestas quadras, os tempos verbais se alternam entre futuro do presente (terão) e futuro do

pretérito (diria), presente (faço), futuro do presente (será) e pretérito perfeito (roeram), que imprimem esta atmosfera de hipótese.

Na última estrofe, predomina o presente do indicativo, representado pelos verbos na terceira pessoa do plural “chegam”, “estão” e “comem”. Estes verbos têm como sujeito os urubus (chegam) e os retirantes (estão e comem).

Toda esta estruturação é complementada pelos diálogos que representam um fator elementar para a construção do sentido do poema. O diálogo dos urubus ganha sentido através dos diálogos que o poema estabelece com outras obras, imprimindo uma riqueza ao fator de elaboração da linguagem poética empregada. Os diálogos são criativamente estabelecidos com grandes nomes da literatura brasileira: Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto e Machado de Assis.

O primeiro diálogo presente no poema “Os dois urubus” se faz com o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Este romance, publicado em 1938, é uma narrativa em terceira pessoa, cujo tema principal é a seca e o sofrimento causado aos moradores das regiões por ela atingidas. O autor narra em treze capítulos, a saga de Fabiano e sua família, composta por Sinhá Vitória, o Menino Mais Velho, o Menino Mais Novo e a cachorra Baleia. A narrativa tem início com a chegada da família a uma fazenda após a fuga de uma região atingida pela seca, e termina com a família deixando esta fazenda em busca de outra, novamente em função da seca.

Além de retratar o problema das secas na caatinga, o romance também aborda a questão do trabalho escravo, da opressão social sofrida pelos trabalhadores rurais por parte de seus “amos” e também por parte do governo. Esta obra é considerada pelos críticos como sendo a obra em que Graciliano Ramos atinge o máximo da expressão em sua prosa, pela magnitude linguística e estrutural de sua construção.

O diálogo entre o poema de Ascher e o romance de Graciliano Ramos se estabelece desde o título: “Os dois urubus”. O título e a escolha da figura dos urubus como “personagens” do poema não se dá aleatoriamente: estes animais têm uma presença muito significativa em *Vidas Secas*, permeando o imaginário das personagens principais do romance, no decorrer de seus capítulos.

No primeiro capítulo de *Vidas Secas*, intitulado “Mudança”, a figura do urubu aparece pela primeira vez no pensamento de Fabiano: “Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores.” (RAMOS, 1992, p. 10). Nesta passagem dramática do livro, na qual Fabiano pensa em abandonar o

filho no meio do caminho, surge-lhe no pensamento a figura dos urubus. O animal é visto aqui como sendo representativo de algo negativo para Fabiano, tão negativo que o faz repensar e desistir da idéia de deixar o filho abandonado ali¹⁴.

Em algumas passagens do romance, percebe-se que o urubu representa mistério, como no capítulo “O Menino Mais Novo”, no seguinte trecho: “Viu as nuvens que se desmanchavam no céu azul, embirrou com elas. Interessou-se pelo vôo dos urubus. Debaixo dos couros, Fabiano andava banzeiro, pesado, direitinho um urubu.” (RAMOS, 1992, p. 51). Nesta passagem, o Menino Mais Novo admira o vôo dos urubus, e chega a comparar o pai à ave. Considerando-se a afinidade que este personagem tem com a figura paterna de Fabiano, demonstrando-lhe admiração e até tentando imitar seus atos, (sem, contudo, receber nenhuma demonstração de reciprocidade) o urubu aqui pode ser considerado como sendo a representação do mistério e do recolhimento. O menino compara o pai à ave, tanto pela forma física como pelos atos: “Rodeou o chiqueiro, mexendo-se como um urubu, arremedando Fabiano.” (RAMOS, 1992, p. 49). Aqui o urubu é visto como misterioso, faceiro, características que o Menino Mais Novo atribui ao pai, ao estabelecer a comparação.

Em outras passagens do romance, o urubu é representado como um animal temível e aterrorizante. Um exemplo desta conotação pode ser encontrado no capítulo “O Mundo Coberto de Penas”, no qual Fabiano se sente atormentado pela sua atitude de ter tirado a vida da cachorra Baleia. A imagem da cachorra morta lhe vem à mente: “Era o diabo daquela espingarda que lhe trazia a imagem da cadelinha. A espingarda, sem dúvida. Virou o rosto defronte das pedras do fim do pátio, onde Baleia aparecera fria, inteiriçada, com os olhos comidos pelos urubus”. (RAMOS, 1992, p. 109). Nesta passagem, a imagem da cadela parcialmente devorada pelos urubus atormenta Fabiano, e volta a ocorrer nas páginas seguintes deste capítulo: “Mas o coração grosso, como um cururu, enchia-se com a lembrança da cadela. Coitadinha magra, dura, inteiriçada, os

¹⁴ O urubu comum (*Coragyps atratus*) é uma ave de rapina típica da América Latina, presente em praticamente todas as regiões do Brasil. Por seu caráter carnívoro, por ter características físicas não muito delicadas (cor preta, forma encurvada, bico envergado) e por ser considerada uma ave de comportamento misterioso (solitário, egoísta, agressivo), o urubu permeia o imaginário popular. Estudos mostram a influência dessa ave nos diversos contextos sociais da América Latina, inclusive no imaginário de populações. Seu uso como medicamento é muito comum: o pó do fígado, a pena, a banha e a carne do urubu são utilizadas para curar vários tipos de doenças, como asma, tuberculose, alcoolismo, etc. No folclore, o urubu é visto como um animal esperto, sabido e difícil de ser enganado. Fonte: www.avesdobrasil.com.br (acesso em 15 de fevereiro de 2010).

olhos arrancados pelos urubus.” (RAMOS, 1992, p. 114). Percebe-se aqui, o quanto o fato dos urubus terem arrancado os olhos de Baleia perturba Fabiano.

A figura do urubu permeia não só o imaginário de Fabiano e do Menino Mais Novo, como também o de Sinhá Vitória: “Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejavam carniça”. (RAMOS, 1992, p. 119). Esta passagem está presente no capítulo “Fuga”, último capítulo do livro. Neste capítulo, o urubu é visto como uma ave voraz, agourenta e temida, como sugerem as seguintes passagens:

A lembrança das aves medonhas, que ameaçavam com os bicos pontudos os olhos de criaturas vivas, horrorizou Fabiano. Se elas tivessem paciência, comeriam tranquilamente a carniça. Não tinham paciência aquelas pestes vorazes que voavam lá em cima, fazendo curvas... O que indignava Fabiano era o costume que os miseráveis tinham de atirar bicadas aos olhos de criaturas que já não se podiam defender. Ergueu-se, assustado, como se os bichos tivessem descido do céu azul e andassem ali perto, num vôo baixo, fazendo curvas cada vez menores em torno do seu corpo, de sinhá Vitória e dos meninos. (RAMOS, 1992, p. 124, 125)

Nestas passagens do romance, fica clara a ligação da figura do urubu com o sofrimento e com o medo da morte, sendo uma representação desta. O título “Os dois urubus” faz referência direta a esta representação: o presságio de morte, o ato de devorar os cadáveres, de arrancar os olhos de quem já não pode se defender; todas estas características do animal apresentam uma conotação negativa. No decorrer do poema, o diálogo se reforça ainda mais neste sentido, pois os urubus, em sua conversa, planejam justamente o que Fabiano tanto temia no capítulo “Fuga”: devorar o “pessoal”, ou seja, devorar toda a família, inclusive o próprio Fabiano. Antoine Compagnon (1996, p. 105) denomina de “perigrafia” todos os elementos que rodeiam o texto, e que formam sua “moldura”. Dentre estes elementos está o título, elemento que é a abertura do texto, responsável por chamar o leitor para adentrar em seu conteúdo. Segundo Compagnon, “é nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade”. O título escolhido por Ascher traz esta “trama” que é percebida pelo leitor ao mergulhar na rede de relações que configura “Os dois urubus”.

A referência ao romance *Vidas Secas*, iniciada com o título, segue então com a declaração do segundo urubu, que diz ter visto um pessoal que acabara de morrer após uma refeição. Esta afirmação está contida nas quadras dois e três. Nestas quadras, o diálogo se faz de maneira explícita: há a referência ao “pessoal”, expressão que remete a Fabiano e sua família e, em seguida, tem-se a referência à caatinga, vegetação típica do

sertão brasileiro, região na qual o romance *Vidas Secas* se passa. A expressão “morreu à míngua” também remete ao romance, pela situação em que as personagens se encontram no último capítulo do livro: sem rumo, sob o sol, sem água, com pouca comida, sem perspectivas de abrigo.

Na quadra três, o diálogo se dá pela enumeração de elementos que, de acordo com o poema, serviram de alimento ao “pessoal”, quais sejam: “uma asa branca e o próprio jegue / além de uma cadela feia / que eles chamavam de Baleia”. Esta enumeração explicita ainda mais o diálogo com o romance de Graciliano Ramos.

O primeiro elemento listado, a “asa branca” refere-se à pomba *Columba picazuro*, ave bastante representativa do folclore nordestino pelo fato de ser típica das regiões de caatinga. No romance *Vidas Secas*, a ave é uma figura importante, principalmente no capítulo “O Mundo Coberto de Penas”. Esta ave de arribação¹⁵, referida no capítulo pelo termo “arribações”, é a que anuncia o início do período de seca na fazenda em que Fabiano e sua família se encontram. Fabiano atribui às aves a culpa da seca, como atestam as seguintes passagens: “Talvez a seca não viesse, talvez chovesse. Aqueles malditos bichos é que lhe faziam medo... As bichas excomungadas eram a causa da seca”. (RAMOS, 1992, p. 112, 113). Fabiano matava as aves como vingança, e se alimentava delas: “...o chão ficou todo coberto de cadáveres. Iam ser salgados, estendidos em cordas. Tencionou aproveitá-los como alimento na viagem próxima”. (RAMOS, 1992, p. 112)

Esta referência à asa branca assume ainda um caráter ambíguo em relação ao romance, pois nele, além de se alimentar das “asas brancas”, a família se alimenta também de sua ave de estimação, um papagaio, como é narrado no primeiro capítulo: “Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida”. (RAMOS, 1992, p. 11). Esta é uma passagem muito significativa, pois demonstra, desde o início, a lei da sobrevivência se sobrepondo ao afeto, o que mais tarde é reforçado no romance pela morte da tão querida cachorra Baleia.

O diálogo estabelecido pelo termo “asa branca” no poema de Ascher não se esgota no romance *Vidas Secas*. Este termo estabelece ainda um diálogo com a famosa

15 Animais de arribação, os que emigram de outras paragens, geralmente em bandos.

canção de Luís Gonzaga¹⁶, que também tem como tema a seca no sertão. Esta canção, lançada em 1947, imortalizou a figura da asa branca, nos versos: “Inté mesmo a asa branca / Bateu asas do sertão / Entonce eu disse adeus Rosinha / Guarda contigo meu coração”. A canção parece recontar a história dos personagens de *Vidas Secas*, ou vice-versa. As histórias dialogam entre si e se misturam, não por coincidência, mas por serem verossímeis com a vida de muitos brasileiros, vítimas da seca e personagens de obras de sentido tão intenso que se imortalizam no imaginário literário dos leitores.

A expressão “o próprio jegue”, presente nos versos do poema de Ascher, faz referência a uma passagem do capítulo “Fuga”, no qual Fabiano e família se preparam para deixar a fazenda atingida pela seca: “... combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinheiro que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família...” (p. 116). No entanto, há aí uma inversão de termos: no romance, ao invés de um “jegue”, Fabiano mata um bezerro que posteriormente servirá de alimento para a família durante a jornada em busca de uma terra que lhes proporcione meios de sobrevivência. Já no poema, o bezerro é representado pela palavra “jegue”. Esta mudança imprime um tom humorístico aos versos, por causar maior estranhamento: na cultura brasileira, não é comum as pessoas se alimentarem de carne de jegue. A palavra “próprio” ali presente contribui ainda mais para este estranhamento, por estabelecer um grau de intimidade entre a “presa” e os “predadores”.

A referência à cachorra Baleia no poema se dá de forma destoante do romance, pois “altera” (não condiz com) o conteúdo da obra *Vidas Secas*. Nos versos de “Os dois urubus” há a afirmação de que a cachorra Baleia também teria servido de alimento ao “pessoal”, o que não ocorre no romance. Em *Vidas Secas*, Baleia é morta por tiros disparados por Fabiano, não para servir de alimento, mas por ter adoecido. Fabiano mata Baleia para proteger sua família da doença: “Podia consentir que ela mordesse os meninos? Podia consentir? Loucura expor as crianças à hidrofobia.” (RAMOS, 1992, p. 109). Esta alteração em relação à Baleia, e também a afirmação de que o pessoal comeria “o próprio jegue” configura uma alteração típica em textos humorísticos. No caso de “Os dois urubus”, o humor decorre justamente por modificar as informações presentes na memória literária coletiva dos leitores de *Vidas Secas*, causando surpresa, espanto e riso. A alteração se faz presente em todo o poema, visto que há nele a descrição de um

¹⁶ Luís Gonzaga do Nascimento (1912 – 1989) é considerado o Rei do Baião. Nascido em Exu, no estado de Pernambuco, migra para o Rio de Janeiro nos anos 30 e inicia sua carreira como sanfoneiro, cantor e compositor. Consagrou-se na música popular brasileira por tematizar em suas canções a cultura e os costumes nordestinos. A canção “Asa Branca” é considerada a emblemática de sua carreira.

diálogo entre urubus, o que não é possível pelo fato de que estes animais não possuem o dom da fala. O estranhamento e o conseqüente riso, decorrentes destas referências e alterações no poema, sugerem o que Henri Bergson (2001) chama de “imperfeição individual ou coletiva”, que é o que foge aos padrões sociais pré-estabelecidos em uma sociedade. Estas imperfeições exigem correções e, segundo Bergson (2001, p. 65), “o riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”.

A citação do nome da personagem “Baleia” reforça o caráter de diálogo explícito com o romance, pois a cachorra é um personagem muito importante na história, tendo até um capítulo dedicado a ela. Apesar de ser descrita fisicamente como um animal, Baleia assume no romance características de uma personalidade próxima a de um ser humano, pois pensa, sonha, tem sentimentos e imaginações tipicamente humanas. Nota-se que Ascher valorizou em seu poema este aspecto de relevância e destaque da cachorra de *Vidas Secas*, sendo a única personagem a ter nome citado, sendo os demais personagens referidos nos versos apenas como “o pessoal”.

No decorrer do diálogo com o romance *Vidas Secas* há outro diálogo, presente nas quadras cinco e seis, nos versos: “Do que terão morrido (como / diria em seu famoso tomo / que também trata de uns sem-teto / o João Cabral de Melo Neto), / quer de emboscada, fome, doença, /”. Observa-se, nestes versos, uma quebra no discurso do urubu. Esta quebra acontece para que o fluxo de consciência seja representado. Os parênteses inserem um monólogo interior do personagem, estabelecendo uma paráfrase entre seu dizer e uma obra. Esta obra é o poema “Morte e Vida Severina”, o que fica evidente com a citação do nome de seu autor, João Cabral de Melo Neto. O título do poema também dialoga com a obra de Cabral, remetendo-se ao poema “O Urubu Mobilizado”, que descreve o urubu como um “profissional liberal da seca”.

Os versos de “Os dois urubus”, acima transcritos, presentes nas quadras cinco e seis do poema, estabelecem diálogo com os seguintes versos do poema “Morte e Vida Severina”:

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia

(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida). (NETO, 1994, p. 30)

Percebe-se que o diálogo estabelecido entre os versos de “Os dois urubus” e “Morte e Vida Severina” **tematiza a mesma questão**: a reflexão sobre a morte. Além de realizar um diálogo entre seu poema e o poema de João Cabral de Melo Neto, Ascher, consegue estabelecer uma relação entre o romance de Graciliano Ramos (*Vidas Secas*) e o poema de João Cabral de Melo Neto. Esta ligação é estabelecida nos versos de “Os dois urubus” pela presença da palavra “também”, no seguinte verso: “em seu famoso tomo / que **também** trata de uns sem-teto”. A presença desta palavra estabelece um elo entre as obras referidas, imprimindo uma identificação: ambas tratam dos fugitivos da seca que saem em busca de sobrevivência. Esta ligação estabelecida por Ascher não se dá por acaso. João Cabral de Melo Neto se declarava admirador da obra de Graciliano Ramos, tanto que chega a dedicar-lhe um poema em seu livro *Serial* (1961), intitulado “Graciliano Ramos”. Para Compagnon (1996, p. 44), a citação “põe vários elementos em movimento na leitura e na escrita”. É o que ocorre nestes versos de “Os dois urubus”: Ascher, através da citação, põe, intencionalmente, a obra em movimento, estabelecendo relações implícitas. A citação aqui realiza um trabalho de deslocamento da obra, colocando-a em interação com outra obra, com outro autor.

Após este diálogo com “Morte e Vida Severina”, há uma volta ao romance *Vidas Secas*. Esta volta é representada pela palavra “charque”, no verso: “O charque ali será polpudo”. Charque é a carne salgada e seca ao sol. A referência se estabelece então por remeter à maneira como Fabiano e Sinhá Vitória preparavam a carne de suas “presas” em passagens do romance.

Em seguida, outro diálogo se faz presente, no verso: “se os vermes já não roeram tudo”. Este verso dialoga com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1998), de Machado de Assis, por remeter à dedicatória nele presente: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas”. Ascher utiliza as palavras principais, quais sejam o sujeito “vermes” e o verbo “roer”, presentes na referida dedicatória. O que diferencia é o fato de Ascher utilizá-los no plural, enquanto Machado dedica a apenas um verme, o primeiro que roer o cadáver, utilizando o singular.

A presença dos “vermes” na literatura não se fez apenas em Machado de Assis. Eles foram tema de várias poesias, como em “Ironia dos Vermes”, de Cruz e Sousa, ou

ainda em “Psicologia de um Vencido”, de Augusto dos Anjos, ambos representantes de nossa poesia simbolista. No entanto, o que se sobressai na memória literária coletiva é, sem dúvida, a dedicatória feita pelo defunto Brás Cubas.

Este diálogo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* possibilita a afirmação de que Ascher fez suas escolhas com a preocupação de acionar a memória literária coletiva de seus leitores, no intuito de promover, assim, o verdadeiro diálogo entre sua poesia e as obras nele referidas. A escolha de três obras literárias bastante conhecidas não se fez ao acaso: o poeta preocupou-se não só com a construção através dos diálogos, mas também com a recepção, utilizando-se de elementos lexicais e estruturais que permitissem ao leitor estabelecer de imediato as relações ali presentes.

Após os diálogos, o poema “Os dois urubus” segue para seu desfecho, que ocorre na quadra seis, última quadra do poema. Aqui, o eu poético narrador retoma o discurso e coloca uma hipótese: os retirantes comerão os urubus. Junto a esta hipótese o narrador afirma, com ar de surpresa, que os retirantes, ao contrário do que os urubus acreditam, estão vivos. Este ar de surpresa é impresso pela expressão “por incrível que pareça”. Este desfecho previsto pelo eu poético imprime um sentido humorístico ao poema, por subverter a lógica: ao invés de serem comidos pelos urubus, o “pessoal” os comerá. Os predadores virarão presas. Novamente aqui tem-se o caráter definido por Bergson de “imperfeição individual ou coletiva”.

Junto ao sentido humorístico há também um sentido ligado às obras com as quais “Os dois urubus” dialoga. Tanto no romance *Vidas Secas* quanto no poema “Morte e Vida Severina”, a morte dos personagens não ocorre. Pelo contrário, ambos terminam com a luta dos personagens pela sobrevivência, com a esperança de continuar vivendo, mesmo diante das adversidades enfrentadas. *Vidas Secas* termina com Fabiano e Sinhá Vitória sonhando com um futuro próspero para eles e para os dois meninos. “Morte e Vida Severina” termina com uma verdadeira apologia à vida, magnificamente representada nos versos:

E não há melhor resposta / que o espetáculo da vida: vê-la desfiar seu fio, /
que também se chama vida, / ver a fábrica que ela mesma, / teimosamente, se
fábrica, / vê-la brotar como há pouco / em nova vida explodida; / mesmo
quando é assim pequena / a explosão, como a ocorrida; / mesmo quando é
uma explosão / como a de há pouco, franzina; / mesmo quando é a explosão /
de uma vida Severina. (NETO, 1994)

Fazendo jus a esta força e perseverança presentes nos personagens da caatinga, Ascher também os mantém vivos em seus versos: “vivos que estão, os retirantes / comem os dois urubus antes”. E mais vivos ainda estes personagens estão na memória dos leitores, imortalizados nestas obras, como o defunto Brás Cubas se imortalizou em suas *Memórias Póstumas*.

Esta análise permite a afirmação de que Ascher se utiliza da apropriação na construção de “Os dois urubus”. Compagnon (1996, p. 142) define a apropriação como sendo “uma maquiagem de uma mercadoria roubada”. No poema em questão, esta maquiagem é bem realizada, a começar pela transposição de gêneros textuais. Duas das obras que Ascher se apropria são narrativas, quais sejam: *Vidas Secas* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A outra obra, *Morte e Vida Severina*, configura um poema narrativo do gênero dramático. Ascher se utiliza da liberdade que a apropriação lhe dá para sugar da riqueza de elementos destas obras: o enredo, o cenário, as personagens, os discursos, criando, a partir delas, de maneira ousada, criativa e bem-humorada um poema. Compagnon afirma que o emblema da apropriação é “fale de outro modo o discurso do outro. Que cada um se autorize a si mesmo”. Ascher segue este emblema, permitindo-se ousar, recriar e dialogar com três obras imortais que retratam elementos inerentes à essência humana: vida, morte e memória.

Memória e Monumento: o diálogo de épocas em “Exegi monumentum”

Uma das características mais proeminentes da poesia de Nelson Ascher é a de unir, em sua escrita, elementos clássicos a elementos modernos, ou ainda, elementos eruditos a elementos populares. Esta característica se configura em sua poesia tanto através das formas quanto da linguagem, de maneira ousada e criativa. Um exemplo desta união típica do fazer poético de Ascher é o poema “Exegi monumentum”.

EXEGI MONUMENTUM
 Ergui pra mim, mais alto
 que o Empire State Building, menos
 biodegradável mesmo
 que o urânio, um monumento

 que, à chuva ácida ileso
 e imune à inversão térmica,
 não tem turnover nem
 sairá de moda nunca.

Não morrerei de todo:
 cinquenta ou mais por cento
 de meu ego hão de incólumes
 furtar-se à obsolescência

programada e hei de estar
 no Quem É Quem enquanto
 Hollywood dê seus Oscars
 Anuais ou supermodels

desfilem mudas pelas
 mil e uma passarelas.
 Onde transborda infecto
 nosso Tietê, nas várzeas

garoentas sempre cujos
 quatrocentos votavam
 antanho em Jânio Quadros,
 lembrar-se-ão de que fui

quem adaptou primeiro
 em Sampa, ao berimbau
 tropicalista, Horácio.
 Credita-me tais méritos

e põe durante este ano
 fiscal, Academia
 Sueca, em minha conta
 a grana do Nobel.

“Exegi monumentum” é o primeiro poema do livro *Mais e/ou Menos*, e também o primeiro poema da reunião *Parte Alguma* (2005). O título em latim “Exegi monumentum” (que traduzido para o português significa “Ergui um monumento”) adianta o que será o tema do poema: o eu poético ergue para si próprio um monumento. Por ser o poema que abre a reunião, “Exegi monumentum” inaugura uma sequência de livros de poesia, de forma irônica: o eu poético se auto-homenageando¹⁷.

Composto por 32 versos, com predominância de hexassílabos, “Exegi monumentum” está estruturado em oito quadras. A quadra, forma fixa predominante em *Mais e/ou Menos*, neste poema se justifica por, pelo menos, duas razões: a iconização e a popularização. A idéia da iconização parte do fato do título anunciar o ato de “erguer”

¹⁷ A definição da palavra “monumento” no *Dicionário Aurélio* é a seguinte: s.m. Obra de arquitetura ou de escultura destinada a transmitir ou a perpetuar para a posteridade a lembrança de um grande vulto ou de um acontecimento. / Edifício público notável pela sua grandeza ou pela sua magnificência. / Mausoléu, sepultura suntuosa. / Qualquer obra intelectual ou material que pelo seu alto valor passa à posteridade. // Monumento funerário, construção erguida sobre uma sepultura. // Monumento histórico, edifício ou objeto mobiliário pertencente a uma coletividade ou a um particular, e que, pelo seu valor histórico ou artístico, é submetido a um regime jurídico especial, com a consequente classificação administrativa que tem como finalidade assegurar sua conservação. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com>

um monumento, o que leva à idéia de uma construção em posição vertical, cuja organização em quadras remete à imagem de uma estrutura erguida em blocos, onde um bloco sustenta o outro. Já a popularização parte do fato de todo o seu conteúdo apresentar-se na forma quadra, que é uma das formas poéticas mais populares, em contraste com o título em uma língua clássica (o latim).

O poema não possui uma estrutura rímica uniforme, sendo que a sonoridade e o ritmo são estabelecidos ora por rimas, como é o caso da primeira quadra, na qual há o esquema rímico ABBA, por aliterações, como a que ocorre nesta quadra pela incidência do fonema “m” nas palavras **mim**, **mais**, **menos**, **mesmo** e **monumento**, pelo *enjambement* que liga uma quadra à outra, como no caso da ligação estabelecida entre o último verso da primeira quadra e o primeiro verso da segunda quadra, dentre outros.

A aliteração ocorre também na quadra dois, representada pelas palavras **imune**, **térmica**, **moda**, **tem** e **nem**, todas contendo o fonema “m”. Estas duas primeiras quadras exercem, juntas, uma função descritiva, pois imprimem características ao monumento, descrevendo-o como alto, resistente e moderno.

A quadra três é ligada à quadra quatro pelo recurso do *enjambement*. Na quadra cinco há novamente aliteração representada pela ocorrência do fonema “m”, nas palavras **mudas**, **mil**, **uma**. O *enjambement* liga o último verso desta quadra ao primeiro verso da quadra seguinte, a quadra seis. A sonoridade na quadra seis é reforçada pela ocorrência de palavras que possuem sons nasalizados, como: **garoentas**, **quatrocentões**, **votavam**, **antanho**, **Jânio**, **lembrar-se-ão**.

Na quadra sete, há a assonância no final dos versos um, três e quatro, representada pelos vocábulos **primeiro**, **Horácio** e **méritos**, nos quais há a repetição das vogais **i** e **o**. Outro exemplo de assonância ocorre na última quadra do poema, pela recorrência da vogal “a” nas palavras: **fiscal**, **Academia**, **Sueca** e **conta**. Todos os aspectos ressaltados contribuem para a sonoridade e para o ritmo do poema, estabelecendo unidade entre as quadras. Esta unidade sonora imprime a idéia de ligação entre os blocos, ou seja, reforça a iconização do monumento erguido.

O poema “Exegi monumentum” é construído na primeira pessoa do singular. Os tempos verbais deste poema se alternam entre pretérito, presente e futuro, numa simultaneidade temporal que, segundo Bachelard (1985), é característica do “instante poético”. O primeiro tempo verbal é o pretérito perfeito do indicativo, no primeiro verso: “**Ergui** para mim, mais alto/. Após esta afirmação, há uma sequência descritiva/comparativa deste monumento erguido pelo eu poético, que se encerra na

segunda estrofe com uma afirmação representada por um verbo no futuro do indicativo: “(nem) / **sairá** de moda nunca”.

Na terceira quadra, o “eu-lírico” faz outra afirmação, usando o verbo no futuro do presente do indicativo: “Não **morrerei** de todo”. A partir desta afirmação, temos uma sequência de fatos organizados no tempo futuro: “**hão de furtar-se**”, “**hei de estar**”, “**lembrar-se-ão**”, representando projeções feitas pelo eu poético para seu próprio futuro. Ao mesmo tempo em que projeta um futuro, o eu poético prevê ações paralelas a este futuro, sentido que é construído pela presença da palavra **enquanto** (segundo verso da quadra quatro) que indica simultaneidade.

A partir da 6ª estrofe, a alternância de tempos verbais ocorre entre o pretérito imperfeito do indicativo (**votavam**), o futuro (**lembrar-se-ão**) e o pretérito perfeito (**fui**). Este jogo de tempos verbais, aliado a palavras como “sempre, antanho, primeiro”, dão um efeito de jogo de temporalidade, ou seja, indica uma alternância entre o passado, o presente e o futuro, num jogo de previsões realizado pelo eu poético.

O último verso da 6ª estrofe traz o modo imperativo: “**credita-me / põe**”. Estes verbos representam um pedido de reconhecimento por parte do eu poético a um sujeito determinado: após ter exaltado seus méritos e merecimentos ao interlocutor-leitor, o eu poético volta-se para um interlocutor específico: a Academia Sueca, da qual solicita a premiação que julga ser por ele merecida, ou seja, o Prêmio Nobel.

Além da estrutura verbal, faz-se necessário destacar alguns recursos sintáticos utilizados na composição de “Exegi monumentum”, como nas duas últimas quadras, nas quais há o recurso de inversão, também denominado hipérbato: na quadra seis há a inversão do objeto direto nos versos: “quem adaptou primeiro / em Sampa, ao berimbau / tropicalista, Horácio”. A inversão ocorre na ordem do objeto direto “*Horácio*” em relação ao verbo *adaptou*. Outro exemplo de hipérbato encontra-se na sétima quadra, na qual o sujeito do verbo imperativo “põe”, representado pelo termo “Academia Sueca” aparece como um aposto, entre vírgulas. Este recurso contribui para estabelecer ritmo e sonoridade poética, bem como para tornar o discurso mais rebuscado, visto que o hipérbato é um procedimento poético recorrente na poesia clássica que torna a frase menos coloquial e corrente.

O campo lexical é bem diversificado. Inicialmente, nas duas primeiras quadras, há a presença de adjetivos como **alto**, **biodegradável**, **ileso**, **imune**, que qualificam o monumento, imprimindo-lhe características de grandeza e resistência.

O adjetivo **imune** (presente no segundo verso da segunda quadra), assim como as palavras **obsolescência** (presente no quarto verso da terceira quadra) e **infecto** (terceiro verso da quinta quadra) são termos ligados à medicina. **Obsolescência** significa redução gradativa e conseqüente desaparecimento, fim de um processo fisiológico, ou ainda, atrofia dos tecidos com esclerose. Já o termo **infecto** qualifica aquele ou aquilo que tem infecção, pestilento ou repugnante. O uso destes termos imprime um tom mais erudito ao poema, por serem de um campo lexical específico e pouco popular.

Outras expressões que se destacam no poema são as palavras **biodegradável**, **urânio**, **chuva ácida** e **inversão térmica**, que estão relacionados diretamente com o contexto do mundo contemporâneo, por se referirem a fenômenos naturais ocasionados pela poluição do planeta, pelo desmatamento, enfim, pela degradação da natureza pela humanidade, consequência da industrialização dos grandes centros. Estes termos contextualizam o poema, demonstrando que o monumento faz parte deste cenário natural.

O uso de palavras estrangeiras de origem inglesa, como **turnover**, **supermodels**, **Empire State Building** e **Hollywood** também indicam uma contextualização com o moderno e contemporâneo, além de contrastar com o título: o clássico (em latim) em contraste com o moderno (o inglês).

Reforçando este aspecto de contraste entre o clássico – erudito e o moderno – popular, há também a presença de estruturas verbais formais, como “hão de (incólumes) furtar-se”, “hei de estar”, “lembrar-se-ão”, típicas de um linguajar rebuscado, erudito, em contraste com expressões como “Sampa” e “grana”, típicas da linguagem informal, coloquial.

Toda a estrutura fônica, sintática e lexical agrega-se para dar o efeito de sentido pretendido: o monumento erguido pelo eu poético, adaptado ao mundo contemporâneo. Este aspecto de adaptação ganha sentido a partir do diálogo que este poema estabelece com a poesia clássica de Horácio¹⁸, com a seguinte ode:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,

¹⁸ Horácio é considerado um dos maiores clássicos da Literatura Ocidental por ter exercido e ainda exercer uma grande influência sobre os poetas de todos os tempos. Segundo D’Onofrio (2002), apesar de ser um poeta clássico, Horácio é popularmente lembrado por ter criado versos e expressões que se tornaram memoráveis, como por exemplo: *carpe diem, este modus in rebus, odi profanum vulgus, exegi monumentum aere perennius*, dentre outros.

quod non imber edax, non Aquilo impotens
 possit diruere aut innumerabilis
 annorum series et fuga temporum.
 Non omnis moriar multaue pars mei
 uitabit Libitinam; usque ego postera
 crescram laude recens, dum Capitolium
 scandet cum tacita uirgine pontifex.
 Dicar, qua uiolens obstreperit Aufidus
 et qua pauper aquae Daunus agrestium
 regnauit populorum, ex humili potens
 princeps Aeolium carmen ad Italos
 deduxisse modos. Sume superbiam
 quaesitam meritis et mihi Delphica
 lauro cinge uolens, Melpomene, comam.
 (Horatius, *Odes*, III, 30, 1-9) (1992, pag. 92)

[Um monumento ergui mais perene que o bronze,

mais alto que o real colosso das pirâmides.
 Nem a chuva voraz vingará destruí-lo,
 nem o fero Aquilão, nem a série sem número
 dos anos que se vão fugindo pelos tempos...
 Não morrerei de todo e boa parte de mim
 há de escapar, por certo, à Deusa Libitina.
 Crescerei sempre mais, remoçando-me sempre,
 no aplauso do futuro, enquanto ao Capitólio
 silenciosa ascender a virgem e o pontífice.
 Celebrado serei, lá onde estrondeia
 o impetuoso Áufido e onde Dauno reinou
 sobre rústicos povos, em áridas terras,
 como o primeiro que, de humilde feito ilustre,
 o canto eólio trouxe às cadências da Itália.
 O justo orgulho por teu mérito alcançado,
 ó Melpômene, assume e, propícia, dispõe-te
 a cingir-me os cabelos com délficos louros.] (1992, pag. 93)

A ode é uma forma poética surgida na Grécia Antiga, onde era cantada com acompanhamento de instrumentos musicais, caracterizada pelo tom elevado e sublime com que trata determinado assunto. Cultivada entre os poetas ocidentais, foi uma das formas mais exercidas por Horácio, que compôs odes classificadas como cívicas (de louvor a uma pessoa ou acontecimento público), pastoris (de louvor aos encantos da vida campestre, ligadas ao bucolismo), privadas (dirigidas a pessoas do conhecimento pessoal do poeta, que contém reflexões de caráter moral) e anacreônticas (também conhecidas como amorosas ou báquicas, que exaltam o prazer dos sentidos). O poema de Ascher imprime um caráter de atualização e popularização da ode de Horácio, desde a forma. O poema horaciano apresenta-se na forma lírica de “estilo solene e grave, próximo da poesia épica” (SOARES, 2007, p. 35), enquanto o de Ascher apresenta-se estruturado em quadras, forma lírica popular.

O aspecto lexical também demonstra essa popularização, pois as escolhas de Ascher na elaboração de “Exegi monumentum” priorizaram vocábulos de ordem cotidiana, com destaque a termos oriundos da cultura de massa, como os termos “Quem é Quem”, que remete aos programas televisivos de auditório, formato muito popular nos canais de TV aberta, e “Hollywood”, que remete à indústria de entretenimento de maior difusão popular no mundo. Já a ode de Horácio é rica em elementos lexicais rebuscados, típicos da linguagem poética clássica.

A atmosfera da ode horaciana é de louvor e exaltação ao eu, correspondendo ao modelo clássico da ode cívica ou pindárica que, segundo Soares (2007, p. 34), são as odes cujo tema é a exaltação dos homens e dos acontecimentos. Já a atmosfera do poema de Ascher é de uma auto-ironia que sinaliza uma auto-valorização exagerada de si, o que pode ser depreendido principalmente pelos seguintes versos da quadra três: “cinquenta ou mais por cento / de meu ego hão de incólumes / furtar-se à obsolescência / programada...”. Esta auto-ironia fica ainda mais evidente no desfecho do poema, em que o eu poético declara ser merecedor do prêmio Nobel, deixando claro estar interessado mais na “grana” do que no mérito deste título.

Todos os aspectos ressaltados permitem a afirmação de que o “Exegi monumentum” de Ascher é uma paródia da ode “Exegi monumentum” de Horácio. O termo “paródia” é geralmente definido como uma ode que é cantada ao lado de outra ode, com o intuito de realizar um contracanto. A origem do termo não é certa, sendo atribuída por alguns estudiosos a Hipponax de Éfeso (século 6 a.C.). Para Affonso Sant’Anna (1985, p. 32), a paródia é um texto que nasce de um texto anterior, mas que requer sua autonomia. Para ele, a metáfora que melhor define a essência da paródia é, ao invés de espelho de outro texto, a de lente que “exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo... a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade”.

Para Linda Hutcheon (1985), a vasta literatura e as definições para o termo paródia demonstram que se trata de um conceito mutável. Este caráter de mudança já estaria impregnado na origem do termo: o prefixo *para* que o forma possui pelo menos dois significados. O primeiro deles, que seria o mais considerado pela maioria dos críticos, denota o sentido de “contra” ou “oposição”, coincidindo com a idéia de que a paródia seria um “contracanto” ao texto original. O segundo significado seria o sentido de “ao longo de”, que, ao invés de contraste, sugere uma intimidade, um acordo entre o

texto fonte e o texto parodiado. Considerando ambos os sentidos, Hutcheon (1985, p. 48) afirma que a paródia é a repetição com diferença, permeada pela ironia:

A paródia é, pois na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva.

Em concordância com a visão de Hutcheon, e ainda com a classificação de Shipley (In: SANTA’ANNA, 1985, p. 12) que sugere três tipos básicos de paródia, quais sejam: “a verbal – com a alteração de uma ou outra palavra do texto”, a formal, “em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria”; e a temática, “em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor”, sendo que este último tipo é o que mais se aproxima da elaboração realizada por Ascher, é possível analisar como a repetição parodística se constrói em “Exegi monumentum”.

Tanto na ode de Horácio quanto no poema de Ascher, o tema central é a descrição do monumento que o eu poético constrói para se immortalizar. A “construção” desse monumento nos poemas se faz a partir de três momentos, assim caracterizados: primeiro há a descrição física do monumento, em seguida o caráter de immortalização, através do monumento e, por último, a glória que o eu poético julga merecer.

Na descrição física, percebe-se que ambos os monumentos, tanto o de Ascher quanto o de Horácio, são monumentos construídos para resistirem às adversidades do tempo, e para serem notados por todos. Ascher parafraseia a descrição de Horácio, substituindo os termos de descrição e comparação do monumento: o monumento de Horácio é um monumento “mais alto do que o túmulo real das pirâmides”, enquanto o de Ascher é “mais alto que o Empire State Building”. Através dessas substituições, o poeta faz uma atualização do monumento, mesclando o antigo com o atual, o erudito com o popular.

O segundo momento, que é o de perpetuação através do monumento, ocorre na ode de Horácio a partir do sexto verso: “Non omnis moriar multaque pars mei” que é parafraseado por Ascher no primeiro verso da terceira quadra: “Não morrerei de todo”. A partir deste ponto, enquanto Horácio declara que uma importante parte do seu ser sobreviverá, Ascher, de forma irônica, declara que o que sobreviverá de si será seu ego:

“cinquenta ou mais por cento / de meu ego hão de incólumes / furtar-se à obsolescência / programada”.

No terceiro momento há a necessidade de reconhecimento e de glória, no qual o eu poético declara seus feitos e se diz merecedor de uma “premiação”. O eu poético de Horácio se diz merecedor de grandeza por ter adaptado canções eólicas ao metro itálico. Já o eu poético do poema de Ascher se diz merecedor do prêmio Nobel de Literatura por ter sido o primeiro a adaptar Horácio ao “berimbau tropicalista”, afirmando, assim, ter “adaptado” um clássico a uma linguagem popular, já que o movimento tropicalista teve como característica a busca por inovações estéticas através da mesclagem de vários referenciais estéticos, eruditos e populares, como a Pop Art, o Concretismo e a Antropofagia.

Sant’Anna (1985, p. 14) afirma que “é possível parodiar o estilo de um outro texto em direções diversas, aí introduzindo acentos novos”. Ascher realiza este feito em seu poema, fazendo uma atualização de um texto clássico, como ele mesmo declara nos versos das quadras seis e sete: “lembrar-se-ão de que fui / quem adaptou primeiro / em Sampa, ao berimbau / tropicalista, Horácio”. Este trecho, além de deixar clara a intenção de atualização do poeta clássico, ainda exerce a função de, juntamente com o título homônimo, acionar a memória do leitor para a relação que o poema de Ascher estabelece com a ode horaciana. Como afirma Hutcheon (1985, p. 50), “se o descodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo”. Isto significa que, para que o texto parodístico se realize, é necessário que o leitor perceba os diálogos nele presentes, seja através da citação, da alusão ou da apropriação, etc. Em “Exegi monumentum”, os diálogos são construídos através da perigrafia, ou seja, pelo título homônimo, pela apropriação, que ocorre pela utilização no poema dos mesmos versos da ode, como o verso que abre o poema “Ergui pra mim” e pela citação do nome do poeta no corpo do poema, o que ocorre no terceiro verso da quadra sete.

Além do caráter de atualização de um clássico, através do recurso da paródia, outro elemento relevante deste poema é a busca pela perpetuação através da memória, materializada em um monumento. Por muito tempo os monumentos, bem como os museus concentravam o ideal de conservar viva a memória de fatos e feitos históricos e culturais. No entanto, no contexto contemporâneo, no qual a sociedade é movida pela mídia e pela tecnologia, e a velocidade das mudanças vivida representa um contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço, a sociedade atual vive o que

Andreas Huyssen (2000, p. 23) denomina de “ansiedade em não esquecer”, ou ainda, “amnésia do capitalismo”. Este contexto leva a uma comercialização de memória através da cultura de massa, que tem necessidade de reviver o passado de maneira imediata e “digital”.

Para Huyssen (2000, p. 16), “a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta”. Com esse novo contexto, a idéia de monumento foi alterada. “A monumentalidade está viva e passa bem. Exceto porque talvez hoje tenhamos de considerar uma espécie de monumentalidade em miniatura, a monumentalidade do cada vez menor e mais poderoso *chip* de computador” (HUYSSSEN, 2000, p. 65). A partir destas observações de Huyssen, é possível estabelecer uma relação irônica de Ascher com a memória monumental. Ao se “auto-monumentalizar”, o eu poético ironiza a idéia de valor histórico, pois se julga tão importante quanto as personalidades contemporâneas contempladas com os “monumentos da contemporaneidade”, que seriam, neste caso, o prêmio Nobel, ou, quem sabe, uma “calçada da fama”. Na menção ao interesse pela premiação em dinheiro do prêmio Nobel, há a concordância com a idéia de que a memória atualmente é um objeto de valor. Ascher ironiza a noção de monumento e memória, ao mesmo tempo em que resgata um clássico literário. No entanto, quando ele faz o poema, está de fato construindo um objeto de memória para si, ou seja, está se registrando como monumento para a história. É aí que reside a ironia deste poema: ao parecer ser irônico, na verdade, ele, de fato, eterniza-se através de um monumento, o próprio poema.

Diante destas análises, é possível dizer que em “Exegi monumentum” Ascher não só dialoga com a obra de Horácio, mas a resgata e a atualiza, de maneira irônica e contemporânea que, ao transformá-la em outra obra, transforma-a também em memória, dentro de um contexto artístico contemporâneo, no qual as artes estabelecem entre si um constante emaranhado de releituras, recortes e colagens.

CONCLUSÃO

Este trabalho de pesquisa teve como objetivo principal realizar um estudo da poética de Nelson Ascher. Para isto, buscou-se conhecer inicialmente seu lugar nos diversos campos da linguagem em que atua, quais sejam: a tradução, a crítica e a poesia. Em busca desta compreensão, realizou-se, num primeiro estágio, um estudo biográfico do autor, visando identificar suas origens e formação intelectual. Concluiu-se, daí, que o poeta possui uma base intelectual que fora alicerçada desde a infância, por influência de seus pais que, sendo de nacionalidade húngara, o inseriram num universo pluricultural e plurilíngue, regado de incentivo à leitura e instigante da curiosidade artística.

Esta formação influenciou diretamente sua afinidade com a linguagem, levando-o a enveredar, desde a adolescência, pela prática tradutória e, posteriormente, pela poesia e crítica, caminhos que lhe foram despertados através de seu olhar atento e aguçado para os textos, especialmente para os literários, os quais foram, desde o início, os principais objetos de suas traduções. Conclui-se, desta breve investigação sobre a face de tradutor de Ascher que, para ele, a tradução é mais do que transpor entre línguas: é dialogar, desafiar o autor, reviver e reinventar a obra dentro de suas possibilidades e necessidades.

A respeito de sua face crítica, pode-se concluir que Ascher é um profissional perspicaz, que tem suas bases ideológicas bem definidas, não se deixando influenciar pelas vertentes intelectuais ou políticas da maioria. É com esta convicção que o crítico realiza suas reflexões sobre diversos temas, tais como, política, religião, artes em geral e arte literária. Esta atitude lhe rende constantemente a qualificação de polêmico, custando-lhe, ainda, certo ofuscamento no cenário poético contemporâneo.

De seus textos não literários, fez-se um estudo analítico daqueles em que ele discute a arte poética. Nestes, percebeu-se que Ascher possui uma reflexão centrada em aspectos elementares da poesia contemporânea, tais como, sua produção e recepção, seus procedimentos, suas tendências e seu futuro no cenário cultural brasileiro. O crítico mostra-se preocupado com o futuro da arte poética diante do cenário contemporâneo, discutindo, de maneira clara e pertinente, vários pontos referentes a esta temática.

A finalidade maior em analisar o pensamento crítico do poeta foi a de, posteriormente, contrastá-lo ao seu fazer poético, em busca de respostas para as indagações iniciais, quais foram a de perceber de que maneira o crítico vê a poesia e seus procedimentos, e a de identificar como o pensamento crítico se manifesta em sua voz poética. Esta análise foi efetuada no capítulo I deste trabalho e revelou aspectos

concernentes às reflexões sobre as formas poéticas fixas em contraste com o verso livre, concluindo que Ascher é um defensor de uma poesia que resgate aspectos tradicionais do poema, numa busca de valorizar o contrato que o leitor possui com o texto poético. Também, neste capítulo, verificou-se a “fisiologia de composição” de Ascher, que parte daquilo que ele denomina de “estados obsessivos”, lastro de inspiração que é arduamente trabalhada até atingir a forma exata. A grande obsessão poética de Ascher seria, então, a própria forma poética, que é o poema materializado.

Para chegar ao entendimento destes aspectos, elegeu-se como corpus de pesquisa, a obra *Parte Alguma* (2005), que reúne uma quantidade expressiva de poemas do autor. Foram analisados alguns textos deste livro, perseguindo os traços metalinguísticos que mostrassem o conceito de poesia neles expresso pela voz poética. Destas análises, realizadas no capítulo II, pode-se apreender que, na voz poética há, primeiramente, um conceito de poesia que valoriza o diálogo com o leitor através do jogo das imagens e sentidos e, principalmente, a força e o poder das palavras, concluindo que a poesia é o que obriga a linguagem a exprimir significados inéditos e, ao mesmo tempo, é o que exige esforço e dedicação, tanto do poeta quanto do leitor. Este aspecto está em concordância com a voz crítica, pois, como fora identificado nas análises contidas no capítulo I, o poeta deve buscar sempre meios para atingir uma forma que instigue o seu leitor ao prazer poético.

No entanto, o texto poético transcende o texto crítico, pois o fazer artístico vai além das reflexões críticas, como pode ser visto nas discussões a respeito da inspiração, contidas nos capítulos I e II. A conclusão a que se chega daí é que o objeto poético é para Ascher inacessível, e só no seu fazer é que ele se desvela. O exercício crítico é somente um instrumento de abordagem do mesmo, mas não o esclarece ou decifra.

Outra questão que este trabalho suscitou foi a respeito dos diálogos que Ascher realiza em sua obra poética. Esta abordagem foi realizada no capítulo III, no qual, a partir das análises, concluiu-se que, ao dialogar com outros poetas e com outras obras, o poeta insere em seu discurso o elemento que pode ser considerado uma de suas características cruciais, o humor. Este humor se configura, na maioria dos casos, através da subversão dos elementos dos quais ele se apropria, através da paródia, da auto-ironia e da alteração de provérbios e ditados populares.

O humor poético de Ascher revela sua postura crítica diante de uma contemporaneidade em que os poetas se abstêm de uma posição comprometida, em prol de um formalismo exacerbado. Através deste procedimento, Ascher exerce sua verve

crítica no poema de forma sutil, agregando seu senso irônico e polêmico, sem perder de vista a sua convicção de que a linguagem poética é, acima de tudo, aquilo que deve ser privilegiado pelo poeta.

Por estes motivos, a poesia de Ascher é bastante significativa para o cenário da poesia contemporânea, pois agrega ao mesmo tempo elementos representativos do mundo atual sem, ao mesmo tempo, perder o comprometimento com a essência poética.

BIBLIOGRAFIA

Livros de poesia de Nelson Ascher

ASCHER, Nelson. *O Sonho da Razão*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 95 p.

_____. *Ponta da Língua*. São Paulo: edição do autor (poesia 1978 – 1983, revisto e diminuído, em *O Sonho da Razão*).

_____. *Algo de Sol*. São Paulo: Ed. 34, 1996. 80 p.

_____. *Parte Alguma: poesia (1997 – 2004)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 117 p.

Ensaaios de Nelson Ascher

ASCHER, Nelson. *Pomos da Discórdia*. Política, religião, literatura etc. São Paulo: Ed. 34, 1996. 192 p.

_____. Para que serve a poesia? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 13.06.2005. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. A crítica e o tempo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 23.05.2005. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. O jeans da intelectualidade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21.05.2005. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. Coreografia da crítica – ensaio sobre “Ironias da Modernidade”, de Arthur Nestrovski. Disponibilidade e acesso: *Folha de S. Paulo*, 20.06.1996. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. Edward Said (1935 – 2003). *Folha de S. Paulo*, 29.09.2003. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. Faltam intelectuais que resistam à tentação de serem tribunos. *Folha de S. Paulo*, 01.02.2003. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. Provérbio é manifestação elementar da poesia. *Folha de S. Paulo*, 07.12.2002. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. Letra de música é ou não é, enfim, poesia? *Folha de S. Paulo*, 05.10.2002. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. A poesia hoje. *Folha de S. Paulo*, 17.07.2006. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. A poesia do século passado. *Folha de S. Paulo*, 13.06.2005. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. O conformismo dos poetas. *Folha de S. Paulo*, 28.04.2008. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

_____. Quem lê poesia? *Folha de S. Paulo*, 16.08.2004. Disponibilidade e acesso: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>

Crítica sobre Nelson Ascher

ASCHER, Nelson. Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/nah03.html>. Acesso em: 28.03.2010.

_____. Entrevista concedida a Bruno Garschagen. Disponível em: <http://brunogarschagen.com/2008/10/19/conversacao-com-o-poeta-nelson-ascher/>. Acesso em: 18/05/2009.

_____. Entrevista. *Revista Cult*, São Paulo, vol. 1, fascículo 9, pags. 4 – 10, abril de 1998.

GALVÃO, Edilamar. *Nelson Ascher – poesia em tradução*. 1999. 169 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Bibliografia geral

ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: ADORNO, T. W. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. 208 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião – 23 livros de poesia*. São Paulo: BestBolso, 2009. 420p.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 23^a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. 207 p.

BACHELARD, Gaston. Instante Poético e Instante Metafísico. In: *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985. p. 183–189.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins, 2007. 152 p.

BORGES, Jorge Luís. *Antologia poética 1923 – 1977*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. 153 p.

CAMPO, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPO, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2006. 289 p.

CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. 551 p.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 176 p.

CORTAZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 254 p.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. 256 p.

- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999. 79 p.
- FREITAS, Almir. Literatura e Resistência. *Bravo!*, São Paulo, ano 6, n. 66, p. 24-29, março 2003.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 24 p.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 320 p.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005. 243 p.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989. 168 p.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.
- JOLLES, André. *Formas simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. São Paulo: Cultrix, 1996. 222 p.
- KOCH, Ingedore G. V. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007. 166 p.
- LORCA, Frederico Garcia. *Obra poética completa*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 739 p.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 23ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002. 607 p.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997. 520 p.
- NETO, João Cabral de Melo. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 135 p.
- _____. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. 820 p.

NOVAK, Maria da Glória; NERI, Maria Luiza (Orgs.) *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 325 p.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950 – 2000*. Cotia-SP: Ateliê Editorial; Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2004. 342 p.

PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon) & sobre a mentira*. Porto Alegre: L&M Editores, 2007. 93 p.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999. 296 p.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 62. ed. Rio, São Paulo: Record, 1992. 156 p.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985. 96 p.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007. 88 p.

SOFOCLES. *Édipo rei*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 220 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. 446 p.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 220 p.

ANEXOS

Anexo I

ONDE HÁ FUMAÇA

"dan steigt ihr als Rauch in die Luft" (Paul Celan)

Fumaça alguma implica memória,
já que as coisas se perdem
na fumaça que, assim,
tampouco pode

tornar-se um monumento,
pois sendo transitória nem
mesmo homenageia a transitoriedade.

Fumaça enquanto tinta,
embora branca (um branco
mais palidez de horror que
alvura de inocência),

serve talvez à escrita; porém,
não há destreza que inscreva
na fumaça, como na pedra,
um nome.

Anexo II

Queda interrompida

"a low dishonest decade "

Auden

Não é que não caiu
e ao que parece embora
desde o porvir passando pela
utopia pelos

projetos pelo plano
piloto até os prognósticos
tudo ao redor de estável
já tenha como a bolsa

que numa quinta-feira
caíra ou como o andaime
que do alto do edifício
mais alto econstrução

caísse ou como a ponte
de Londres que está sempre
caindo ou como o infame
decénio desonesto

Anexo III

(Variações sobre um tema de Paladas
de Alexandria)

*Pasa gyné cholos estin: echei d'agathas du(o) horas, Tén
mian en thalamo, tén mian en thanato*

1)

Mulher só não chateia/ àquele que consiga/
manter sua boca cheia de/ carne ou de
formiga.

2)

Mulher é o fim — menos na noite/
de núpcias e depois da autópsia.

3)

Mulher na horizontal só não resulta/
em caos se é puta ou quando está sepulta.

4)

Mulheres são um pé no saco, exceto aquelas/
que abram as pernas ou que batam as canelas.

Anexo IV

Saudade

Posto que nem é de bom-tom falar
sobre a tristeza insossa cujo vaivém,
quando se apossa de mim, me
embala como o som

sem fim das ondas do Leblon,
dispondo-me a curtir a fossa a
sós, pus na vitrola a bossa nova
de João, Vinícius, Tom,

menos pra ouvir o que ela tem,
porque talvez já nem me agrade a
ausência tanto faz de quem,

do que pra que, pouco à vontade,
meu coração se encha, se bem que
sob protesto, de saudade.

Anexo V

HOLDERLIN

p/ ANTÓNIO MKDINA RODRIGUES

Luz não se vê tão límpida quanto,
inundando a casa, aquela que extravasa
fugaz de qualquer lâmpada

que, de repente, exalte--se e atinja, por
um átimo, à beira do blecaute mais
último, seu ótimo.

Cega ao fulgor, a orelha talvez capte
de esquelha um ultra-som que, esgar-
çador como um lamento,
provém do filamento no afã de se
queimar.

Anexo VI

SONETO

Fiz o que não devia, o
que devia, não;
compus uma canção
sem letra ou melodia.

À meia-noite ardia meu
sonho, sem razão,
legara de antemão
trevas ao meio-dia.

E enquanto lia tudo
que não dizia nada,
ouvindo na calada

da noite um eco mudo,
pensava, sobretudo,
que pouco sobrenada.

Anexo VII

DEFESA E ILUSTRAÇÃO

Para que um texto quase
doentamente ilustre
a sua própria indústria,
compete, frase a frase,

ao estro que extravase
de fleuma quando, ao ultra-
passar tudo que o nutra,
demonstra até a náusea

o quanto de rascunho
se arrisca, além da acídia,
no ofício que, importuno,

prevê menos saída
que a síndrome da imuno-
deficiência adquirida

Anexo VIII

ORFEU E EURÍDICE

Todo o poema se perdeu, que estava
em meus neurónios antes, tão logo
foi, poucos instantes atrás, escrito;
ou converteu-

-se em variação menos do seu tema
que de outros, semelhantes, no
desenlace, ao dos amantes mais
arquetípicos — Orfeu

perdendo Eurídice ao olhá-la —
e a página, sem traço algum do
que imaginei, parece a vala

comum de quanto seja oriundo da
inspiração, que é sempre rala: o
esquecimento, que é sem fundo.

Anexo IX

METADE

Eles escrevem (elas também) e têm metade da minha idade escrevem não sei se muito bem

tampouco escrevo bem (eu sei) mas tenho o dobro da idade que eles têm (e elas também) mas tenho

metade ou talvez menos (principalmente caso não largue o tabagismo) de sua expectativa

de vida e escrevo menos por dia mês ou ano também talvez metade ou menos talvez tenha

escrito (e isso no dobro do tempo) muito menos do que a metade seja (nem sei se muito bem)

do que eles escreveram ou elas escreveram (e nada me garante que o tenha escrito bem).

Anexo X

14 VERSOS

Não zombes, crítico, da forma que,
além de poetas como Dante, Quevedo
ou Mallarmé durante os séculos
quando era a norma,

Púchkin, narrando com mestria um
duelo em seu *Ievguêni Oniéguin* (num
duelo desses morreria), usou como
outros não conseguem.

Sem rejeitar a própria era,
Drummond e Rilke, todavia,
levaram o soneto a extremos

de perfeição e, em sua cegueira,
Borges também, conforme via
mais do que nós, que vemos, vemos.

Anexo XI

Lírica

Quando seus olhos vêem que está
grassando minha fome e adrede,
embora ignorem que procedem como
que a me injetar um Viagra

nas veias, pouco mais concedem
além de quanto me avinagra o
sangue, ou seja, a dieta magra de
nãos, serpente expulsa do Éden,

em cujo estômago reluta,
feito indigesta polpa, a fruta
meio hipotética, tresnoito

diante da folha que, vazia,
me aguarda e, assim, se faz poesia
menos após que em vez do coito.

Anexo XII

COLUNA

Por que dar conta do recado
e terminar mais um artigo?
Prefiro olhar meu próprio umbigo
a trabalhar sem resultado

como que posto de castigo.
Mas, apesar de tão cansado
que quero só virar de lado e dormir,
mesmo assim prossigo.

Pra quê? Não faz nenhum sentido
e, não obstante todo estrago que isso
me causa, mal sou lido.

Escrevo e apago, escrevo e apago
o que não passa de um grunhido
que me vem d'alma ou do lumbago.

Anexo XIII

DIZER O QUÊ?

Dizer o quê se, em vez
de endireitar o torto,
falando acaba no orto-
pedista quem o fez?

Dizer o quê? Talvez
seja melhor que, absorto,
só plante no meu horto
as mudas da mudez.

Fiquem, porque me omito
sem cometer-me a nada
e para que mosquito

algum tampouco a invada,
o dito por não dito
e a boca bem fechada.

Anexo XIV

Catulo: ode 32

DESEI0TEIPSITILAEQVEMECHAI3ES2
 ESTATARDEAOSDELEITESEDELÍPOS
 DETEVLEITOPOHÉMOVTDQAQVEOVTHOo
 HAOBATALOGOAPORTAEMMIITHACARÁS
 HSOSAIASPOISMfLSTEPREPAHAPAEA^K
 RO VERO WD SE TE sXOINIHTERHDPEO
 OASOQVEIHASOOWVIDAMEDEPRESSA
 POISAIiMOÇADOCVRTOAMINBASESTAí
 AGORAAQVIDEITADOEEMDEVANEIOS!
 COBSMEVPINTOAVAHAAHOVEOAEOAiÇA /

Anexo XV

CONCRETUDE

A concretude
antes de tudo.
Quede tão mudo
quanto amiúde

altissonante
o que há de fácil
na flor do Lácio
por mares de antes

já navegados
Decerto, a palo
seco, um diacho

roxo de enfado há
de enfiá-lo
inferno abaixo.