

À voz baixa, à voz quase analfabeta: a poesia de Leonardo Fróes na década de 1980

Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa
Colégio Pedro II/Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Se a poesia da década de 1980 faz uma “recuperação ativa de elementos descartados” (Siscar 2010) pela cisma entre a poesia concreta e a poesia marginal, a obra de Leonardo Fróes apresentaria uma arqueologia da voz baixa, à margem de polêmicas e lances teóricos. Este artigo propõe uma análise do poema “A poesia e a matança dos mosquitos”, baseada na hipótese de que a sua composição paratática, sem recurso ao *enjambement*, responde ao desejo de imantar com insetos o poema, cadáveres, zumbidos, picadas, em aproximação com uma poesia talvez democrática por se povoar de vozes em surdina.

Palavras-chave

Leonardo Fróes – Democracia – Máquina de escrever – Épico – Mato.

Resumen

Si la poesía de la década de 1980 hace una “recuperación de elementos descartados” (Siscar 2010) por la división entre la poesía concreta y la poesía marginal, la obra de Leonardo Fróes presentaría una arqueología de la voz baja, al margen de polémicas y posturas teóricas. Este artículo propone un análisis del poema “A poesia e a matança dos mosquitos”, basado en la hipótesis de que su composición paratáctica, sin recurrir al *enjambement*, responde al deseo de imantar con insectos el poema, cadáveres, zumbidos, picaduras, aproximándose a una poesía tal vez democrática por poblarse de voces en sordina.

Palabras clave

Leonardo Fróes – Democracia – Máquina de escribir – Épico – Floresta

Abstract

The poetry of the 1980s might be an "active recovery of discarded elements" (Siscar 2010) due the schism between concrete poetry and marginal poetry. In that context, the poetry of Leonardo Fróes present a low voice archeology, outside of polemics and theoretical bids. This article proposes an analysis of the poem "Poetry and the killing of mosquitoes", based on the assumption that the composition without recourse to *enjambement* responds to the desire to magnetize with insects the poem, corpses, buzzing, stinging, approaching with a poetry may be populated by democratic voices muted.

Keywords

Leonardo Fróes – Democracy – Typewriter – Epic – Jungle.

Um livro, quando publicado, pode passar despercebido por muitos leitores, pode não ser resenhado, seu lançamento não ser noticiado, pode ser que o autor o tenha custeado ou mesmo inventado a editora que o publica, e em alguma medida —que é a medida exata daquilo para o que não há garantia— isso não importa. Pois, em alguma medida —a medida mesma do espanto— um livro ao ser publicado se instala no mundo como uma coisa entre coisas que ocupa espaço no espaço, como um objeto passível, entre objetos sem fim, de ser visto. A poesia, quando publicada, se torna visível: o livro —ou o suporte (página, vídeo, muro, voz) que lhe couber— entra no regime de visibilidade da cultura e é indexado no arquivo geral dos acontecimentos, ou algo que o valha. É um documento, na medida em que seja, o documento, um objeto a princípio ou provisoriamente destituído de valor artístico. Não ser *o poema* a demonstrá-lo, não ser, por exemplo, “No meio do caminho” traduzido, da *Commedia*, para o moderno século XX por Drummond, não ser o clichê “amor” parodiado em trocadilho por Oswald, é, para o poema, restituir o documento que ele é à sua potência, resguardando-se do fetiche que a história da literatura reserva para a cronologia das obras exemplares. A emergência do documento —o gesto filológico— encena, nesse caso, a operação mesma do poema, que “dá a ver” (de acordo com a expressão de João Cabral), e, então, torna possível que o poema possa, ele mesmo, em alguma medida —a medida mesma do espanto— ver, por exemplo, o leitor. É o que cabe ao menos ao leitor filólogo que, embora ignorante à leitura que dele é feita pelo texto, deseja mostrar o poema. O procedimento de leitura —o ensaio, a transcrição do poema, a leitura em voz alta—, precedendo o corpo a corpo e o jogo de corpo *com* o texto, é ainda mais revelador. Poupando-se à tarefa de *ler contra* prévias leituras, o leitor público —u então, o crítico— lê contra, senão contra o público, senão contra o que há de público no poema que se quer também íntimo, lê contra si, lê, portanto, contra a leitura que faz. É, antes de qualquer coisa, o trabalho de alfabetização que se opera no texto de leitura, ou uma correspondência —por escrito— entre alfabetos singulares. A escrita ou é cega ou é delirante, exige, de qualquer maneira, a imaginação dedicada aos hieróglifos, aos palimpsestos, às cartas roubadas, às ligações perdidas, aos livros queimados, aos HDs queimados, às tecnologias obsoletas, a qualquer coisa da ordem analfabética do documento.

1. Poesia, democracia — nota teórica

Mesmo quando o discurso aparece com a concisão e a clareza de um romance realista, basta uma página de prosa, um retângulo preenchido por duas ou três dezenas de séries de letras, que, por exemplo, represente, em sua narração, o cotidiano, basta isso para o convite ao analfabetismo. Supomos que se trate de um romance no qual a descrição —de uma paisagem, mais provavelmente do cômodo de uma residência burguesa ou proletária, ou a descrição de um objeto— pouco ou nada contribua para o andamento da narrativa, para a sua compreensão, para

a sua estrutura preditiva. Pode ser até mesmo o caso da descrição de ou menção a um leque —para recordar uma figura mallarmeana, contemporânea do realismo. Uma “notação insignificante”, conforme a expressão com que Roland Barthes descreve o procedimento. Ou poderíamos dizer: uma notação do insignificante, do que é suporte para um contra-significado, do que, sendo letra, chama à leitura analfabética: “a própria carência de significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo” (Barthes 2004b: 190). Não se trata de representar o irrepresentável, aqui; antes, parece o caso de fazer irrepresentável o que se vê, o que se descreve, o que se escreve, o referente. Tornar o leitor analfabeto diante da coisa descrita. Nesse sentido também se pode compreender a demora que muitos poemas de Augusto de Campos solicitam para a decifração alfabética do texto: a tipografia, ao trabalhar contra a legibilidade imediata e fluente, lança os olhos do leitor ao texto sem coisa descrita, ao texto analfabético desenhado na página do poeta que, a confiar na sua voz, cansou de saber fazer poesia.¹ O “efeito de real” opera na inoperância narrativa do romance, na emergência de um excesso discursivo e então tipográfico —um abscesso narrativo— que, no entanto, na mancha negra do texto, ocupa espaço equivalente da página: não é possível *ver* a descrição e a narrativa *na* página, a não ser que se as *leia*. A página do romance realista desierarquiza o descrito e o narrado e, portanto, o tempo da leitura, que, à maneira de Francis Ponge, poderá demorar-se indefinidamente —até o fim do livro, eis um fim para o livro— na descrição de uma mesa. Eis um dos “perigos” da descrição quanto ao caráter épico do romance, segundo Gyorgy Lukács: o exercício de descrições cujo conteúdo não confere dramaticidade à narrativa, cuja função primeira parece ser informativa em vez de narrativa, sequestra a coesão narrativa das coisas, dos objetos, até mesmo dos personagens narrados. A ligação entre os objetos deixa de responder a uma função narrativa dramatizadora, e passa a responder a uma “ideia abstrata” (Lukács 1968: 71) alheia à narrativa mas de acordo com a visão de mundo do escritor. A coisa assumiria o caráter do símbolo, e do método naturalista da descrição decorreria necessariamente o formalismo como concepção da obra de arte. Conjunto de símbolos cuja relação confere caráter de sistema à obra, daí a possibilidade de estruturar o sistema das obras, abstraindo-os das narrativas específicas e concretas. De todo modo, ainda é o pensador húngaro quem considera, entre os efeitos da descrição, a especialização do leitor, de quem se espera a percepção da técnica e a sua fruição desnarrativizada. Sem valor narrativo, a descrição existe, esteticamente, como recurso técnico de revisão dos modos narrativos clássicos —e românticos. O Naturalismo, para o qual a descrição é uma técnica proeminente na construção dos romances experimentais, pois testemunham a experiência ou vivência social do escritor burguês e sua posição político-social de aproximação aos grupos sociais subalternos, o Naturalismo torna-se, assim, inesperadamente próximo da concepção sua contemporânea de *l'art pour l'art*, para a

¹ Campos (1994). “pós-soneto (1990/1991)”: 104-105.

qual a descrição era, entre outros recursos, meio de construção da obra tecnicamente trabalhada a se oferecer —produto do trabalho assim como a mercadoria— como produto cujo valor de uso foi extinto, a circular na sociedade organizada pelo trabalho. O poema baudelaireano é uma espécie de pós-mercadoria, mercadoria cujo valor de uso se destruiu (Agamben 2007: 75). Em ambos os casos, seja no Naturalismo, seja no Simbolismo, *lato sensu*, uma concepção da arte e de sua composição organizada em torno de uma “ideia abstrata” os torna precursores do que se veio a chamar de arte conceitual. Não será apenas casual, nesse contexto, que na mesma década em que Francis Ponge começara a formular seu segundo livro, *Le parti pris des choses* (1942), Lukács registrava no ensaio “Narrar ou descrever” (1936): “não existe na literatura uma ‘poesia das coisas’ independente dos acontecimentos e experiências da vida humana” (Lukács 1968: 76). Penso que Ponge deu razão a Lukács, só que de maneira imprevista no ensaio do húngaro. Convidou à poesia das coisas sem acontecimentos ou experiências humanas relacionadas, a não ser, talvez, por um “*so much*”, como em William Carlos Williams; a não ser, talvez, por um deslocamento da visibilidade, como nos *ready mades* de Duchamp; a não ser, talvez, pela repetição insistente, como em “No meio do caminho”, de Drummond; a não ser, por fim, por uma exceção discursiva —certamente não pela regra narrativa.

De que maneira, então? É possível que algum avesso do ensaio de Lukács, espécie de literatura pós-épica, tenha sido nomeado em, entre outros lugares, uma interpretação do realismo francês do século XIX no contexto da consolidação da experiência democrática a partir de 1848. A fala ao avesso estava então no ensaio mas não escrita, ensaiada mas não formalizada, em processo de elaboração. Viés do ensaio, ela pode ser —em hipótese— elaborada em ensaio, pode ser —em hipótese— lida. Seria o caso de pensar o que ganha a representação, com a descrição naturalista, depois que “se perde o princípio natural da seleção épica” (Lukács 1968: 70). Que poesia das coisas antinatural é essa para a qual as particularidades ganham autonomia na representação em relação à experiência humana? Qual o estatuto da língua (da letra, da palavra, da frase, do estilo) no novo estilo? Desde já, a hipótese que orienta respostas possíveis a essas questões está relacionada à experiência política de Lukács no contexto da União Soviética em relação a sua tomada de partido. O seu não é o *partido* das coisas. E a sua posição lê escritores do novo realismo, escritores aqui nomeados pós-épicas, como aqueles que, partindo do método de descrição naturalista e da posição de observadores sociais, “atenuam involuntariamente a inumanidade do capitalismo” (Lukács 1968: 88). Se *descrever* em vez de *narrar* torna a miséria humana menos revoltante, então a leitura de Lukács flagra antes o *páthos* narrativo, a posição do narrador face à matéria narrada. O que não se lê? Ou então, como ler a coisa da literatura?

Jacques Rancière se debruça sistematicamente sobre a questão, mas especificamente em diálogo com Lukács no ensaio “Literatura impensável”, onde apresenta a “tarefa do poema” como aquela que, segundo Hegel o desenvolve em sua *Estética*, requer no poema “o conceito da coisa e seu estar-lá como uma só e mesma totalidade dentro da representação” (*apud* Rancière 1995: 33). Por isso o poema épico, exprimindo a unidade de um indivíduo ao *ethos* de uma coletividade, realiza “o livro da vida de um povo” e assim como que abençoa o campo da Estética em sua batalha contra as “heresias da letra sem corpo”, contra a crise que marca a literatura moderna, ou seja, a literatura desde que ela existe com esse nome. Em última instância e a confiar na hipótese de Rancière, a estética hegeliana funda sua verdade no momento épico e formula a partir daí uma máquina de guerra contra a literatura em sua prosaização pós-épica da narrativa, contra o “fantasma de voz” que narra os romances sem corpo. O que resta do combate? Possivelmente a noção de que, entre vozes fantasmiais, a literatura seja uma “dramática da escrita”, campo de suspensão das legitimações entre verdade e ficção a fim de, em crise, restituir à ficção “o estatuto da letra abandonada” — “letra órfã à procura de seu corpo de verdade” (Rancière 1995: 41). Entre exemplos, o romance realista aparece como, desde entre seus contemporâneos, “a democracia em literatura”, tais como foram percebidos romances de Flaubert segundo testemunho de Rancière. A recusa em atribuir um caráter fabular da narrativa, cujo fim encerraria uma mensagem a ser herdada pelo leitor, conjuga-se com seu intuito de “pintar” a sociedade, dando às pinceladas, às descrições, o estatuto expressivo de mesma ordem que à narrativa, aos acontecimentos no tempo, à música no romance. Uma “igualdade de todos os temas” indetermina forma e conteúdo em sua organização clássica. Destruindo-se as hierarquias da representação, se instituiria a comunidade dos leitores sem a legitimidade preestabelecida e reestabelecida pelo texto entre os estilos alto ou baixo, ou tributária do gênero épico — gênero de fundação. “Comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra” (Rancière 2005: 19), a dimensão democrática do texto emerge com a instituição de uma comunidade de leitores que prescindem da legitimação representativa de uma literatura aristocrata. O leitor, qualquer leitor, ainda que analfabeto, o ouvinte do romance, a partir de então sofre o efeito do texto que não narra — a descrição é um procedimento, entre outros, que desenha a comunidade.

A posição de Rancière fica ainda mais clara ao lado da argumentação que Benedict Anderson desenvolvera na década anterior em seu ensaio de 1983, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Pois no segundo capítulo, a constituição imaginária da comunidade nacional é diretamente vinculada à formação do mercado editorial de língua vernácula, desde a disseminação da imprensa no Ocidente — processo ao qual também se vincula o nascimento do romance como gênero textual literário, seja desde o *Quijote* ou *La princesse de Clèves*, seja sistematicamente desde os romancistas ingleses do século XVIII, a partir

de, por exemplo, *Robinson Crusoe*. Com, entre outros fatores, a centralização administrativa e a correspondente seleção do vernáculo para o exercício burocrático dos Estados formados ou em formação, mas principalmente com a produção de “línguas impressas”— estabilizações normativas do vernáculo que possibilitaram a circulação do livro como mercadoria numa comunidade linguística mais ou menos homogênea — consolidou-se o “capitalismo tipográfico”, ou seja, o mercado do livro atuando como força unificadora dos dialetos vernáculos e constituindo uma norma socialmente estabilizada pelo livro-mercadoria, desacelerando o processo de mudança linguística e criando a possibilidade de uma nova forma comunitária, a nação moderna (Anderson 2008: 71-83). O realismo romanesco, pós-épico, consolida estilisticamente a formação de tal comunidade, produz uma comunidade de leitores que, a confirmar o diagnóstico do romance como crise da épica, desierarquiza os temas porque em algum grau os reifica e pode dispô-los lado a lado como as mercadorias —com suas matérias-primas e forças de trabalho provenientes de cidades ou países diferentes— numa vitrine. Os “companheiros de leitura” vinculados entre si pela língua impressa constituiriam uma comunidade da “circulação aleatória da letra” porque antes, ao constituírem um mercado consumidor do livro, deram aval à formação da comunidade nacional. Formar a comunidade em torno da fogueira da língua foi o que recusou Lukács, não abrindo mão de buscar a literatura em sua universalidade e então na anterioridade à letra, no homem épico que origina, com seus feitos e sua existência, uma comunidade em letras. Mas, no mesmo momento em que algo como uma literatura pós-épica se constitui, algo como um chamado à beleza do anônimo tem lugar, a começar com a maior evidência no romance naturalista. “Depositário de uma beleza específica” (Rancière 2005: 47), o anônimo ao ser representado —e a “coisa” banal e inútil à narrativa é uma coisa anônima— e ao representar —as narrativas de testemunho são de algum modo a narração sob a perspectiva do anonimato, “quando eu era anônimo isso me aconteceu”— realiza “a lógica da tradição romanesca”, a mesma da qual, de acordo com Rancière, Marx e Freud seriam tributários: nela, “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (Rancière 2005: 50).

A literatura como “rastros” ou resto, por isso “pós”, é recusada em seu devir revolucionário, e afirmada em seu devir democrático —eis uma hipótese. Teria sido necessário reconhecer a atuação de um mercado (editorial, incluindo a imprensa) para começar a compreender o surgimento do romance e ao seu lado do realismo: o surgimento, portanto, de uma literatura faltosa, estranha, incompleta, cuja letra ganha corpo à medida que perde o homem e ganha humanidade à medida que se aniquila (Mallarmé é, entre outros, exemplar). A enunciação do texto, nesse panorama, parece roubar a cena como questão: o autor-enunciador, entre a vida e a morte (a vida e *a morte do autor*), está também entre a fala em estado de literatura e a tagarelice tipográfica do mercado editorial e da imprensa. O ato de fala do texto literário consistiria também em produzir restos tipográficos, cujos resultados não fossem

propriamente livros-mercadoria, antes impropriamente fossem mercadorias defeituosas, cujo valor de troca tende a zero, mas, em tensão com o desejo ou dever de aniquilar a letra para revelar faltosamente o homem, seu valor de uso tende ao infinito (rumo ao texto analfabético). Qual a utilidade do infinito? Talvez assim o ditame da concisão do texto literário em sua estratégia contra-subjetiva assuma equivalência com a *mimese* do excesso tipográfico (a descrição no romance pós-épico, os poemas longos em versos longos da poesia *beatnik* etc.) em sua estratégia analfabetizadora do fluxo discursivo.

Penso que, por exemplo —e esse é o exemplo que interessa a esse ensaio—, muitos poemas de Leonardo Fróes (assim como diversas canções de Caetano Veloso, como certa dicção a partir de 1980 dos poemas de Haroldo de Campos, como textos de Roberto Piva desde da década de 1960, como a obra de Ana Cristina Cesar, como as aproximações com a prosa e sua linhagem em Francisco Alvim e Sebastião Uchoa Leite —este ainda em sua relação com os quadrinhos—, como, até essa década, a obra de Waly Salomão, como também a poesia de Manoel de Barros etc.), no Brasil redemocratizando-se na década de 1980, produz semelhante reorientação estética daquilo que alguma narrativa da poesia brasileira vinha e vem privilegiando em sua dicotomização das produções da poesia concreta e da poesia marginal, ambas marcadas não por acaso por certo princípio de síntese, seja na brevidade do texto, seja no modo de composição morfológica e sintaticamente sintético, seja na comunicação veloz do texto bem-humorado, ou em trocadilhos, em pares mínimos etc.

2. Poesia, democracia nos anos de 1980 – nota crítica

Entre 1776 e 1838, ainda anotando as lições de Benedict Anderson ao final do segundo capítulo, surgiu boa parte das entidades políticas que organizam as fronteiras territoriais do planeta ainda hoje, todas definindo-se como nações republicanas, “com a interessante exceção do Brasil” (Anderson 2008: 83). A marca aristocrática se manteve, durante ainda sete décadas, antes que a coisa pública pudesse ter lugar e as letras passassem em geral da representação da corte e seus entornos para a representação do cortiço e seus entornos. Mas não é só o objeto da representação o que importa nesse processo, ainda mais quando o tema terá provindo do cortiço francês, *L'Assommoir* (1876) de Émile Zola. Seria preciso que, não somente por se constituir uma sociedade pós-colonial, como também por sua singularidade, a literatura *no* Brasil conhecesse uma literatura *do* Brasil para além da produção contraditória de uma cópia original, galho secundário e derivante e diferente do caule motor e matriz.

É possível que a década de 1980, na poesia brasileira, a década da redemocratização, que culmina com a promulgação da Constituição Federal de 1988 e a realização de eleições presidenciais diretas no ano seguinte, é possível que essa década comece a escrever um poema democrático, em certo sentido. Num sentido talvez muito específico. Um dos leitores da poesia

hoje — ele também poeta — a se defrontar com a questão é Marcos Siscar, que no primeiro ensaio de seu livro *Poesia e crise* (2010), “O discurso da crise e a democracia por vir”, entende que, em seus mais diversos âmbitos, a crise da literatura e da poesia (seja a crise objeto, condição ou destinação da obra) pode responder às disciplinas do conhecimento para as quais as artes da letra parecem desprestigiadas com uma “injunção”, o que não significa “contrapor-se ao ‘mercado’, à interação e à troca, mas inserir-se nessas trocas de modo a denunciar seus efeitos de censura” (Siscar 2010: 39). “Inserção” —palavra de ordem ou injunção trocada pela “formação” em tempos de democracia de mercado— que parece ecoar a leitura por exemplo de Rancière e cuja subversão à ordem em que se *insere* (e não revoluciona) está em manter aberto o percurso rumo a uma “democracia *por vir*” se “for capaz de levar em consideração as exclusões que o discurso inevitavelmente opera, no próprio gesto que procura (re)constituir a ‘justiça social’” (Siscar 2010: 39; grifo do autor). Também Silvano Santiago vem batendo nas mesmas teclas para digitar o significante “inserção” após diagnóstico do “cansaço epistemológico” do paradigma da “formação” como processo longo e amplo de interiorização do saber na e da imaginada comunidade nomeada Brasil. A categoria *Bildung*, apropriada por Antonio Candido ao narrar a literatura *nacional*, “nomeia o trabalho indispensável dos cidadãos privilegiados e letrados para que o adjetivo ‘nacional’ apostado à literatura [...] possa se afirmar como autêntico e se manter estável e rentável no conjunto das nações modernas do Ocidente” (Santiago 2014). Já “acomodada” em sua emancipação versão tropical, sentada *ao lado* de outras nações e diante da necessidade de alteração das prioridades socioeconômico-ecológicas, seria o caso de a pesquisa brasileira “dar-se ao luxo” de disseminar o significante “inserção” (Santiago 2012) sob a lição de Hélio Oiticica quanto a “inserir a linguagem-Brasil em contexto universal” (*apud* Santiago 2012): trabalhar, no local, o local é, não universalizando o problema, correr o risco de, por cansaço, des-significá-lo para si e para o outro. Seria preciso inserir-se para além de formar-se pois se entende que, antes, a identidade —se for ela que, como singularidade, está em questão— se produz com o diferimento.

É possível que, com a democracia e a emergência das vozes minoritárias que constituem uma sociedade democrática, algumas vozes menores da poesia tenham emergido nesse momento em que a Guerra Fria se amainava e suas marcas entre nós também, em que a atitude de vanguarda como modelo de intervenção cultural recuava.² A profissionalização do poeta marginal, a sua lida com o mercado editorial —quanto ao que foi significativa a coleção *Cantadas Literárias*, da editora Brasiliense, e emblemática a trajetória de Ana Cristina Cesar, “agora sou

² Ver, a respeito, o ensaio “Poema novo no velho: poesia concreta e escrita dialética”, publicado em 2014 na *Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários*, v. 15, do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/318>, acesso em agosto de 2015.

profissional”—, por um lado, e o recuo vanguardista mas avanço conceitual do poeta concreto —pós-tudo, pós-utópico— *pós-moderno*, por outro lado, reorientaram o olhar editorial, aquele mesmo que escolhe entre o que se publica ou não, entre o que se faz visível ou não, e que culminou, por exemplo, com a publicação da Coleção Claro Enigma, coordenada por Augusto Massi, e nomeada agora em referência e reverência modernista, dando o tom do momento, um começo cujo começo estava bem antes, um presente cuja origem já havia sido escrita pela obra de Drummond. Mas não só por ela. Pois foi nessa década que dois poetas do mato, dois poetas que escolheram o mato a partir da cidade, escolheram o mato depois da cidade, escolheram o mato, o campo, a floresta como cidade, consolidaram seus estilos muito diferentes. Dois poetas cujo reconhecimento institucional e editorial se daria na década de 1990, para os quais foram oferecidos os Prêmios Jabuti de Poesia. Além de Manoel de Barros, que, a partir dessa década, se torna autor da editora Record, Leonardo Fróes, cujo primeiro livro de poesia publicado pela editora Rocco, *Argumentos invisíveis*, em 1995, é vencedor do Prêmio. O que pelo menos significa que esses poemas do mato participam agora da circulação da letra de maneira não exatamente aleatória.

Apesar do poeta ilhado, os poemas chegam ao cais. São notícias da ilha, do mato ilhado pela cidade que o desmata e delimita em áreas de preservação. Para esses poetas, como para outros de outros modos, a poesia habita o resto da modernidade, o que resta não é a poesia, mas o espaço em que ela seja possível. A ilha descoberta pela poesia —a ilha do mato— preserva o mato no que ele tem de resto da modernização, assim como a ilha chamada Brasil colonizada desde poucos séculos atrás. Imaginar o Brasil como ilha, eis um procedimento necessário à circunscrição de um espaço em que a diferença fosse possível sem que significasse a perdição. Enquanto o índio não for outro continente mas uma ilha, será possível *retornar*: tornar a ser europeu. “Espaço de neutralização das diferenças”, assim a lê Ettore Finazzi-Agrò, “a Ilha permanece, por isso, o lugar esperado e temido no qual fazer a experiência da alteridade sem nela se perder; o lugar de passagem que permite reduzir em um tempo suspenso, que é dentro e fora do decurso temporal, a perspectiva infinita de uma *terra incognita*” (Finazzi-Agrò 2013: 111). O risco da perdição se ameniza graças à fantasia da ilha. Mas não há defesa para uma ilha *descoberta*, e resta a quem nela esteja robinsonianamente saber-se numa história “mais bonita que a de Robinson Crusoé” (Andrade 1983: 71), numa história, portanto, marginal à família e derivante da raça robinsoniana, seu povo, a respeito de cuja saúde escreveu Deleuze: “Bastardo já não designa um estado de família, mas o processo ou a deriva das raças. Sou um animal, um negro de raça inferior desde a eternidade. É o *devir* do escritor” (Deleuze 1997: 14). O povo que falta, ilhado, quando fala, quando a sua fala, política *desde a eternidade*, chega à pólis, à ágora, à praça de convites comunitária, ela, ainda que escutada, o é como *algaravia*. Esse o trabalho de escuta: saber-se analfabeto ao escutar o outro, e, tomando a lição machadiana acerca do *instinto*

do escritor, considerar “o critério paradoxal da excentricidade como o mais apropriado princípio de definição para a literatura e para o nacional” (Antelo 2010: 18). Ilhado, menor e excêntrico, o poeta do mato parece falar a respeito do que se chama Brasil ou nós.

Há, no matagal, uma máquina, a de escrever. O escritor, uma máquina de escrever, sacrifica, ao escrever, o animal. O preço do poema do mato é matar o mato, mas matá-lo como um anjo — “fui pro mato / de onde só sairei como um tigre”, inscreve o sujeito dublê de animal selvagem no poema “anjo tigrado” (Fróes 1975, s/n). E é o sujeito dublê de anjo quem, “Ao se abster de entrar na goela do próximo” — decisão pacificadora que anistia o crime e, então, a punição do outro, entrar-lhe goela abaixo —, dando voz à própria goela, reconhece: “a única coisa que eu sinto que mudou foi a minha voz: / eu agora falo muito mais baixo” (Fróes 1986: 29). Como um anjo, a poesia se anuncia no livro publicado pela editora Xanadu, batizada, em 1986, para publicar somente o livro *Assim*, em cuja capa o rosto do poeta, sem camisa, barba feita, quarenta e poucos anos, olhos fechados, deitado no mato, é visto entre morto e extático. A poesia vai se inscrevendo em espaço utópico, na ilha de Utopia, onde a máquina de escrever —o meio, a mídia, o *medium* do poeta extático— dá a ver a selvageria com a qual e apenas com a qual se sai do mato. *On the road* ou, nesse caso, *into the wild*, a viagem do poeta é entre trilhas e livros, entre caminhadas e traduções, como as que publicou nos anos que antecederam o lançamento de *Assim*: em 1984, *Um parque de diversões da cabeça*, de Lawrence Ferlinghetti (coleção Alma Beat, da editora L&PM, a tradução em parceria com Eduardo Bueno), em 1985, *Poemas de D. H. Lawrence* (editora Alhambra). Por isso que o uso da máquina de escrever, máquina de traduzir e também máquina de poetar, é indício urbano, é índice da violência com que a modernidade, com que a poesia da modernidade se escreve. Na ilha, há navios, máquinas, mídias, meios de transporte do texto. O poeta do mato, transportado para a cidade — é possível que essa diferença clara entre o mato e a cidade não seja constante na obra —, deseja carregar restos de mato, de que fala o poema:

A POESIA E A MATANÇA DOS MOSQUITOS

Cada poema original que escrevo à máquina contém pelo menos 2 ou 3 cadáveres de mosquitos esfregados no rolo.

Isso porque escrevo muito de madrugada com a luz acesa.

Antes de amanhecer eu apago para espiar a mutação de cores.

Meu editor um dia vai receber a coleção completa.

Parece que Pablo Neruda colecionava por sua vez caramujos.

Uma senhora que me visitou outro dia achou que tenho alma de artista.

Como as pessoas são boas observadoras agora.

Os meus cachorros latem muito de noite quando estou escrevendo.

Eu acho isso muito chato porque fico tenso.

Às vezes eu penso que vai sair do mato um macacão enorme.

(Fróes 1986: 22)

As dez longas frases dos onze versos exercitam a metalinguagem que é também performática. Não é de poesia que se trata, mas do ato de fala que, silencioso em língua e balbuciante com o som das teclas, institui o poema como um jogo sacrificial. O humor da cena —um poeta aparentemente mais preocupado em matar os mosquitos teclando o poema do que em compor a coerência coloquial do texto— deixa entrever o tema do sacrifício e o delírio xamânico que a digitação e o mato, ainda que apartado do poeta enquanto escreve, provocam (“Às vezes eu penso que vai sair do mato um macacão enorme”). Sem acesso ao “poema original”, ausente apesar de nomeado, o leitor contenta-se em não ver os cadáveres colecionados, mas o que o leitor vê, o poema, traz a marca da matança. Quanto mais teclar, quanto mais mover o rolo, quanto maior for o verso, quanto menos *enjambements* houver, quanto mais rápida, automática a escrita, maior a possibilidade de mosquitos mortos incrustados. Os insetos, não sendo as letras —embora pareçam com elas—, estão, como fantasmas, assombrando leitura. Caçá-los, ao escrever, pode significar, depois, *ter escrito*, e o poema, nascido, pode significar, depois, a “mutação de cores” que o céu produz ao nascer do dia. O tempo, essa máquina de caçar as vidas, como a máquina de escrever, caça e, depois da caça, faz nascer — o poema, o morto, ou o dia. Como Deus, que “Um dia / foi uma casa de marimbondos na chuva / [...] e a paciência casual dos insetos / que lutavam para construir contra a água” (Fróes 1981: 39), a máquina de escrever luta para construir contra a noite, para fazer nascer o poema e, assim, o dia, enquanto o mato ameaça, enquanto se ri da ameaça do mato e enquanto os mosquitos, um resto de mato mesmo que na cidade, esfregam-se no rolo compressor da máquina do poema. O jogo sacrificial, que se torna coleção —de mosquitos, caramujos ou poemas—, é indício da arte exercida como jogo. O poeta brinca com o poeta chileno, cuja coleção de conchas e cascos de caramujos, cerca de 15.000 peças, doou, ao final da vida, à Universidad de Chile. A alma de artista, reconhecida por uma senhora, espelha a alma de Pablo Neruda, e compõe um jogo lógico ou ilógico a partir do qual se conclui que, se Pablo Neruda, que foi poeta, colecionava caramujos, este homem que coleciona mosquitos em sua máquina de escrever, ao que tudo indica, é poeta. (Ainda que, coitado, mal conheça a lógica. Parece que Duchamp passou por aqui.) O poeta, tenso, ruma para a analfabetização, reconhecendo-se poeta na mania de colecionar ou matar para colecionar ou escrever para matar para colecionar os cadáveres de mosquitos talvez enviados um dia para o editor. O delírio de poeta —face irônica do poema— parece se sobrepor a um *argumento invisível*, o da máquina de escrever que, com as mãos do anjo e do animal, fala por si. Automática, analfabeta, escreve para matar. E, para tanto, solicita um pacto estético com o leitor: estamos no território do jogo. Não é, o poema, um testemunho, mas uma performance —o olho do poeta pisca para o leitor que,

desconfiado do poeta colecionador, passa a ler a máquina que se esconde no mato, uma forma de vida.

Referências

- Agamben, Giorgio (2007). "Baudelaire ou a mercadoria absoluta", *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Belo Horizonte, Editora UFMG: 73-80. Tradução Selvino José Assmann.
- Antelo, Raúl (2010). *Algaravias: discursos de nação*, Florianópolis: Editora UFSC.
- Barthes, Roland. (2004a). *O prazer do texto*, São Paulo, Perspectiva. Tradução J. Guinsburg.
- (2004b). "O efeito de real", *O rumor da língua*, São Paulo, Martins Fontes: 181-190. Tradução Mario Laranjeira.
- Campos, Augusto de (1994). *Despoesia*, São Paulo, Perspectiva.
- Deleuze, Gilles (1997). "A literatura e a vida", *Crítica e clínica*, São Paulo: Editora 34: 11-16. Tradução Peter Pál Pelbart.
- de Andrade, Carlos Drummond (1983). *Poesia e prosa: em um volume*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Finazzi-Agrò, Ettore (2013). "O espaço medido", *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*, São Paulo, Editora Unesp: 91-130.
- Fróes, Leonardo (1975). *anjo tigrado*, Petrópolis, edição do autor.
- (1986). *Assim*, Petrópolis, Xanadu.
- (1981). *Sibilitz*, Rio de Janeiro, Editorial Alhambra.
- Lukács, Georg (1968). "Narrar ou descrever", *Ensaios sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 47-100. Coordenação da tradução Leandro Konder.
- Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Editora 34. Tradução Mônica Costa Netto.
- (1995). *Políticas da escrita*, São Paulo, Editora 34. Tradução Raquel Ramallete.
- Santiago, Silvano (2012). "Formação e inserção". *Estadão Cultura*. 26 mai. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,formacao-e-insercao-imp-,878251>, acesso em 6 de outubro de 2015.
- (2014). "Anatomia da formação". *Folha de S. Paulo*. 8 set. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/184397-anatomia-da-formacao.shtml>, acesso em 6 de outubro de 2015.