



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/14969_CARLOS+VOGT

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2020 by Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

POEMINHAS: O EFÊMERO E O INSTANTÂNEO

Carlos Vogt¹

RESUMO

O artigo objetiva apresentar e discutir duas tendências formais na poesia brasileira, em especial a partir e por influência do movimento modernista, no começo do século XX, cujo marco instaurador se dá com a Semana de Arte Moderna, em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

O poema curto, breve, epigramático e o poema longo, discursivo constituem as formas de expressão dessas duas tendências. Em torno dessa oposição, o artigo passa em revista alguns poetas modernos, Guilherme de Almeida e Cyro Armando Catta Preta, em particular, para fixar-se, enfim, na poesia do próprio autor, Carlos Vogt, na qual a tensão desse antagonismo permanece como definidora de seu ideário poético.

Palavras-chave: Poesia Moderna. Epigrama. Poema Discursivo. Hipertexto. Vanguardas.

ABSTRACT

The article aims to present and discuss two formal trends in Brazilian poetry, especially from and under the influence of the modernist movement, in the early twentieth century, whose landmark was given by the Modern Art Week, in 1922, at the Teatro Municipal de São Paulo.

The short, brief, epigrammatic poem and the long, discursive poem are the forms of expression of these two tendencies. Around this opposition, the article reviews some modern poets, Guilherme de Almeida and Cyro Armando Catta Preta, in particular, to focus, finally, on the poetry of the author himself, Carlos Vogt, in which the tension of this antagonism remains as defining his poetic ideal.

Keywords: Modern Poetry. Epigram. Discursive Poem. Hypertext. Vanguardas.

¹ Poeta e linguista, Carlos Vogt é professor emérito da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), instituição da qual foi reitor de 1990 a 1994, e pesquisador emérito do CNPq. Publicou vários livros e inúmeros artigos. É coordenador do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) e presidente do Conselho Científico e Cultural do Instituto de Estudos Avançados (IdEA), da mesma universidade. E-mail: cvogt@uol.com.br.

I

*Poema longo
poema curto
me faça curtir
a poesia sem
o dilema do susto*

Uma das características importantes da poesia no Brasil, enfatizada pelo modernismo, resiliente nos anos finais do século XX e até nestas primeiras décadas do século XXI, é a tensão entre o poema curto, condensado, epigramático, poema-pílula e o poema longo, descritivo, narrativo, meditativo, poema discursivo.

A tradição dessa dicotomia de formas é antiga, e a exploração de seu antagonismo como recurso, não só de expressão poética, mas também de organização estrutural do poema e de suas relações com as vivências do poeta e do poeta com as vivências do leitor, mesmo que este lhe seja estranho, como, em geral, acontece, é recorrente na arte de fazer poesia.

Dei-me conta disso, como elemento integrador de minha poesia, posteriormente à publicação de meus primeiros livros de poemas, numa conversa de fim de tarde, sentados à mesa do Chic Chá, na avenida Angélica, João Baptista da Costa Aguiar e eu, para fechar o dia, ou iniciar a noite, ao som de muito papo e alguma bebidinha para acalentar ideias.

O Chic Chá há muito não existe mais, nem o estúdio de designer do Baptista, nem o casarão que o abrigou na esquina da rua Alagoas com a Bahia, tampouco o Baptista que, ele próprio, nos deixou mais ou menos recentemente.

João Baptista havia feito o projeto gráfico de meu livro de estreia *Cantografia*: o itinerário do carteiro cartógrafo, que Massao Ohno publicou em 1982. Já nos conhecíamos de algum tempo, de muita conversa e de muitos projetos. Veio para a Unicamp, quando fui vice-reitor e, depois, reitor, primeiro como artista residente e, em seguida, assessor para assuntos culturais e, assim, no Sancho Pança, bar em Barão Geraldo, que também desapareceu, continuamos a alimentar, no cair da noite, o corpo e o espírito com a regalia dos petiscos, das bebidas, da invenção de projetos e de projetos de invenção.

Entre São Paulo e Campinas, entre a poesia e o grafismo, foi surgindo como nuvem, mutante por natureza, o desenho da tensão das for-

mas, do poema breve, do poema longo, do discursivo, do essencial, do recursivo, do imanente.

Foi João Baptista quem enunciou a imagem do poeta-metalúrgico que ficou a esmerilhar a sua condensação no poema que viria, no livro do mesmo nome (VOGT, 1991, p. 9):

Metalurgia

Para João Baptista

Ponho a palavra em estado de gramatical ofensa,
no torno retalho suas redondezas,
desgasto obsessivo com a broca da caneta
o que há de angular e mole na sentença.
Fora, uma forma enxuta, dentro, amor de sequidões,
ovo sozinho sem nenhum conceito a circundar-lhe a norma
de ser só ovo, sêmen contido, casca de memória.
Fazer abrasivo:
a lima, a lixa, a mão desgastam por extornos
a rixa com o verso, a rima com o avesso;
no chão, limalhas, matéria de contornos,
na página, o poema:
liso, úmido, duro como gelo.

Curto, o poema traz, contudo, na sua estrutura expressiva, o procedimento daquilo que significa. É, nesse sentido, um poema performativo, que faz, no ato do dizer poético, o conteúdo do que enuncia. Desse modo, é curto e longo, buscando conter, na forma, a tensão do antagonismo.

Penso que, melhor do que ninguém, o poeta, escritor e ensaísta e tradutor José Paulo Paes capta esse traço marcante de minha poesia, quando escreve na orelha do livro *Metalurgia*:

Vogt é um metalurgista suficientemente alerta para não desprezar as aparas que vão juncando o chão enquanto ele se ocupa em desbastar suas vivências até reduzi-las a uma geometria de exemplaridade capaz de caber inteira na caixa de fósforos do epigrama. Recolhe cuidadosamente as aparas do chão e as aproveita depois, pela técnica cumulativa da palavra-puxa-palavra ou da lembrança-puxa-lembrança, em poemas mais longos que, se não têm a lapidaridade dos mais curtos, são, em compensação, tocantes “como museus de bobagens nos bolsos de meninos”. (Ibidem.)

José Paulo Paes é mestre na concisão herdada dos modernistas, em particular Oswald de Andrade, de quem assimila também, e potencializa, a ironia fina e a piscadela desconfiada da própria ironia, como neste “Canção do exílio facilitada”:

lá?
ah!
sabiá...
papá...
maná...
sofá...
sinhá...
cá?
bah!

(PAES, 2008, p. 194)

É, pois, do poema curto, epigramático, do poema-pílula que pretendo tratar neste artigo, aproveitando o texto “Guilherme e Cyro”, que faz parte de meu livro *A utilidade do conhecimento* (VOGT, 2015, pp. 200-11). Trato ao mesmo tempo da oposição com o poema discursivo, como constitutiva de uma tendência formal moderna e contemporânea, focando, neste caso, em particular a minha própria poesia.

II

Em que margem está Guilherme de Almeida nos poemas que integram o pequeno livro *Margem* (ALMEIDA, 2010), cuja publicação se deve ao zelo, dedicação e empenho de Marcelo Tápia e ao seu trabalho diligente na direção da casa-museu que leva o nome do poeta? Ali, onde Guilherme de Almeida morou durante 23 anos, de 1946 até o ano de sua morte, em 1969: a “casa da colina”, à rua Macapá, 187, no Pacaembu/Perdizes, guarda a memória afetiva intelectual de um militante da poesia que jamais perdeu, no melhor espírito modernista, o sentido da indicação de Charles Baudelaire que, certamente, norteou sua trajetória e apontou-lhe o caminho da necessária superação do clássico pelo reequilíbrio do novo, firmando-se como inovação.

Baudelaire — cuja transposição de *As flores do mal* nas *Flores das flores do mal* é, talvez, um dos casos raros de poeta de outra língua a tornar-se também um clássico da língua portuguesa pela tradução de

Guilherme de Almeida —, no artigo “O pintor da vida moderna”, publicado em 1863, no jornal *Le Figaro*, escreveu o que ficou como sinal e orientação do trânsito das ideias por pelo menos um século, ou mais, no mundo ocidental: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte; a outra é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2009, passagem 16). Mais ou menos nessa linha, Édouard Manet, um dos próceres do impressionismo anotaria: “O fato é que nosso único dever é extrair de nossa época o que ela tem a nos oferecer, sem deixar, ao mesmo tempo, de admirar o que épocas anteriores realizaram” (apud GAY, 2008, pp. 62-3).

Há, é claro, muitos outros ecos do artigo de Baudelaire que vibram, ao longo do século XIX e do século XX, as cordas do achado seminal e profético do poeta, assim como há também muitos artistas e escritores que tiveram sua biografia existencial e intelectual pautada por esses acordes. Guilherme de Almeida foi um deles, assim como, entre outros, o foi também Manuel Bandeira e, de certo modo, o próprio Euclides da Cunha, tão carregado das influências naturalistas do fim do século XIX que, no entanto, como acontece com *Os sertões*, se fundem e refundem em traços e sinais de composição, de estilo, de forma e de expressão que apontam antes para as tensões futuras da modernidade e do modernismo do que para a fotografia de um mundo em desconstrução, ainda que ele lá esteja como parte necessária da confrontação.

Em “A paineira de Euclides”, publicada em 1946 na seção de crônicas “Ontem, Hoje e Amanhã”, Guilherme de Almeida escreve:

Sol — céu limpo — 37º aniversário da morte de Euclides da Cunha: o dia é ouro sobre azul tarjado de luto.

É a coroação da Semana Euclidiana. Vou pela rua regada, que leva à ponte. Desço os degraus altos de tijolo, até a margem ajardinada, mansa e verde na frescura das sombras. O rio corre espumado pelas pedras pretas e cortado de ioles que remam braços morenos folgando no feriado. Nos bancos, ao longo da beira folhuda, os pares de amor olham, perdidos, o líquido chamalote do remanso. Pela ponte, entre a cidade de terracota e o Cristo Redentor de cimento claro, passa o brilho de metal e verniz de um auto silencioso.

Quietude. (ALMEIDA, 1946, p. 23.)

Cito essa passagem da crônica porque penso que ela sintetiza bem os elementos que, de modo geral, integram e compõem as tensões da obra de Guilherme de Almeida, além de fornecer uma pista interessante para ajudar a responder à pergunta que abre esta reflexão sobre o livro *Margem*.

Quanto às características da poesia de Guilherme de Almeida, não se trata aqui de buscar resumi-las nem de pretender tampouco reduzi-las a essas impressões gerais de poeta que lê poeta, dele gosta e por ele foi também influenciado em sua própria poesia. Destaco apenas o cenário bucólico, no qual se imprimem cenas de um realismo de cotidiano idílico ao gosto, um pouco, de Cesário Verde lido por Alberto Caieiro, também, sob um fundo clássico de harmonia árcaica, à luz veloz e silenciosa de sua rápida transformação.

Guilherme está à margem das águas que cortam a São José do Rio Pardo de Euclides da Cunha. Parado, ele, contudo, navega, pela ponte e transita de uma margem à outra, ao mesmo tempo em que se deixa ir, contra e a favor das águas, na direção em que o tempo escorre e no sentido do que ocorreu no tempo: na terceira margem, a do presente como tensão das forças de histórias já contadas e como história de fatos e acontecimentos ainda ausentes. O quadro é impressionista, a cena é clássica, romântica, moderna, modernista, pós-moderna, moderníssima. O rio que corre é o tempo que passa, e o ondeamento das águas em brilhos de chamalote fixa, no movimento, a transitoriedade da beleza no instante de sua captação.

Tudo isso é velho e antigo, no conteúdo e na forma refinada de sua expressão. É romântico, no sentimento; é clássico no equilíbrio do tratamento que o cronista-poeta dá aos binômios homem e natureza, natureza e cultura, cultura e transformação. Contudo, o tempo, que nessa passagem da crônica se representa, não é único, de tal modo que o que é simultâneo é também relativo. E essa relatividade do tempo é introduzida na paisagem clássico-romântica pelo registro impressionista do “brilho de metal e verniz de um auto silencioso” (ALMEIDA, 1946, p. 23) que passa “pela ponte, entre a cidade de terracota e o Cristo Redentor de cimento claro” (ibidem), ligando as duas margens do rio e introduzindo outro ponto de observação do qual o poeta-cronista vê a paisagem e, nela e fora dela, se vê, vendo a si próprio, da margem, que também navega em suas impressões.

O carro, a máquina, a velocidade, a luz, são, como se sabe, elementos que integram o ideário modernista dos primeiros anos do século XX. Aqui, além da marcação da tendência e do gosto de época, há algo mais significativo e que está ligado, como dissemos, a essa moderníssima concepção do tempo que, por não ser único, como na teoria da relatividade de Albert Einstein, e depender do observador, multiplica também os pontos de vista do poeta e faz com que sua margem de observação flua com o observado, para um eu poético que se esparrama no prazer das sensações táteis das palavras e logo as recolhe em arrependimento de não tê-las fruído mais quando podia. Agora que não pode, como queria, busca-lhes o encantamento para que, mesmo não sendo, continuem, com ou sem ele, a fluir na luz da criação que é nova, diversa e igual a cada dia.

Guilherme de Almeida é um mestre-poeta, um poeta-mestre cuja maestria, manifestada sob diferentes formas na sua obra, exibiu-se com enorme talento e precisão nos haicais e aqui nos “poemirins” — para usar a expressão feliz de Cyro Armando Catta Preta — que compõem o livro *Margem*, a qual, como a outra — a da crônica sobre Euclides da Cunha —, põe o autor no ponto de tensão entre simultaneidades relativas que aproximam experiências, sensações, vivências, ideias, sentimentos e percepções, as fundem em versos e poemas curtos–longos–curtos e as mantêm, assim fundidas, como elementos individualizados de uma dialética da separação.

III

Guilherme de Almeida está hoje um pouco esquecido no gosto do leitor de poesia. Mas é um poeta mitológico. Tem o dom de fazer seus versos falarem em nós e neles nos falar, dizer, mostrar. Como nestes, no espaço-tempo do “Desconsolo” (ALMEIDA, 2010, p. 48):

Um “JÁ” no Tempo
(já deslebrado?),
no Espaço um “MAIS”
(mais distanciado?),
Dão, por exemplo,
“JAMAIS”.

Ou no poema de recorte borgiano para “O pensamento” (ALMEIDA 2010, p. 55):

Corre o risco,
pousa, casto,
arma a fuga
e, fugace,
voando arisco,
deixa o rastro
de uma ruga
pela face.

Se o leitor que não conhece Guilherme de Almeida o descobrir pelos poemas de *Margem*, será, certamente, atraído ao conjunto de sua obra com a sensação de estar vivenciando instantes poéticos de rara beleza e dialogando com um autor que fez de sua inquietude existencial e intelectual o princípio da harmonia com que duelou, assonante. Para os que já o leram, ou dele conhecem alguns dos seus poemas antológicos que frequentam escolhas e citações, retornar pela Margem à obra será como, com ele, dar-se conta, anotar e embarcar no carro silencioso que cruza a ponte de São José do Rio Pardo e liga, pela literatura, os grandes autores e cada um de nós, leitores, aos instantes fugidios, transitórios e eternos dessa grandeza:

O POEMA — INSTANTE
O INSTANTE — FLOR
A FLOR DE ACASO
ACASO HAVIDA
HAVIDA À MARGEM
MARGEM DA VIDA
(Ibidem, p.13.)

Conheci Cyro Armando Catta Preta muito cedo, menino mesmo, como professor no ginásio estadual de Orlândia, e com ele quem aprendi o gosto da leitura, o prazer do texto, o encantamento ritmado da sua própria poesia e da poesia de Guilherme de Almeida, que tanto o influenciara.

Sendo um pouco incoerente e esperançoso de que o leitor perdoará a singularização de um fato poético pela singularidade da vivência de seus primeiros contatos com a poesia, lembro com Machado de Assis, para conforto próprio e quem sabe do leitor, que a esperança — meninice do

mundo — tem dessas incoerências. Por elas e por outras, falo um pouco de Cyro para falar de Guilherme, e por falar em Guilherme volto a falar de haikai, que, entre nós, dada a forma reinventada pelo poeta para a tradição japonesa do gênero dentro de padrões da lírica ocidental, sempre nos leva de volta a Guilherme.

Penso que o ideal do haikai é a possibilidade de existir por si só, significamente, como ícone, independente dos sentimentos que registra, evoca, transmite, envolve, desperta, como estes de Bashô, na tradução de Manuel Bandeira (2007, p. 55):

Quatro horas soaram.
Levantei-me nove vezes
Para ver a lua.

Fecho a minha porta.
Silencioso vou deitar-me
Prazer de estar só...

A cigarra... Ouvi:
Nada revela em seu canto
Que ela vai morrer.

E estes, também de Bashô, na tradução de Paulo Franchetti (FRANCHETTI; DOI, 1991, pp. 16, 35):

No orvalho da manhã
Sujo e fresco
O melão enlameado.
...
A primavera está chegando:
Uma colina sem nome
Sob a névoa da manhã.

Ou estes de Issa (ibidem, pp. 17, 21):

Em solidão
Como a minha comida —
E sopra o vento do outono.
...
Crisântemos florescem
Junto ao monte de estrume:
Uma só paisagem.

Ou ainda este de Ishú (FRANCHETTI; DOI, 1991, pp. 16, 35):

Apenas os bastões dos peregrinos
Se movem através
Do campo de verão.

Ou quem sabe este de Kigin (ibidem, p. 18):

Eis a forma
Do vento do outono:
O capinzal.

E estes, enfim, de H. Masuda Goga (2008):

Em cima do túmulo,
Cai uma folha após outra.
Lágrimas também...
...
À noite... sozinho...
me deixam mais pensativo
os cantos dos insetos

Goga é um haigô, nome literário com que Hidekazu Masuda assina seus haicais. Significa, segundo ele, “rio Ganges”, rio que é, ao mesmo tempo o mais sagrado e o mais sujo da Índia, simbolizando, desse modo, a própria condição humana em suas ocorrências e contradições. Goga, que traduziu para o japonês os haicais de Paulo Franchetti publicados em *Oeste* na primorosa edição da Ateliê Editorial, teve um papel definidor e definitivo na implantação, implementação, produção e divulgação do haikai, tanto em japonês como em português, no Brasil.

Goga Masuda conheceu os poetas Jorge Fonseca Júnior e Guilherme de Almeida e se relacionou com eles, tendo, pois, destaque e influência na história e no desenvolvimento do haikai no Brasil.

Para voltar à questão apontada anteriormente, da independência do registro sígnico própria do haikai, pode-se dizer que a sua busca, pelo poeta, fixa no molde espremido e expresso do poemeto, numa espécie de realismo da realidade, um instantâneo de perenidade que tensiona o

poema com a brevidade de sua própria criação e da percepção do instante pelo poeta que o criou: na forma fixa e rígida, o poema fixado em movimento, extra-vagante, como é a forma do vento do outono no capinzal.

Ao falar de realismo da realidade procuro frisar a diferença que vai dessa atitude poética haicaísta para o realismo como ilusão da realidade, como preconizava o movimento literário do mesmo nome na segunda metade do século XIX. Não se trata, nesse caso, do signo como representação da realidade, que lhe é exterior, mas do signo como apresentação de uma realidade de que ele já faz parte como elemento de transfiguração.

Por isso os haicais que trazem forte as cores das tintas da memória e da evocação, nos quais é também forte a presença de Guilherme de Almeida, como neste “Infância” que é uma espécie de ponte entre o que chamei de realismo da realidade e o que poderia ser chamado de realismo da contemplação, com tons românticos inconfundíveis da melhor poesia lírica da tradição luso-brasileira, fotografado tão bem no instantâneo de Cyro Armando Catta Preta em “Velho retrato”.

Diz Guilherme em “Infância” (ALMEIDA, 2001, p. 86):

Um gosto de amora
Comida com sol. A vida
Chamava-se “Agora”.

Ecoa Cyro, em “Velho Retrato” (CATTA PRETA, 2002, p. 45):

O cão. O jardim.
Distância. Acenos da infância.
Saudade de mim.

Palhas do tempo, também de autoria de Catta Preta (1993, p. 9), traz na abertura um haicai chamado “Haicai” que diz assim:

No espaço restrito,
palhas do tempo. Migalhas.
Faíscas de infinito.

Por assim proceder, puxa outro poema de Guilherme de Almeida, também chamado “O haicai” que posto em concisão, como epígrafe, de seu outro livro, *Moenda dos olhos* (idem, 1986, s.p.) de 1986, dá a medida dos

diálogos minimalistas que os poemirins, na feliz denominação de Cyro, foram permitindo tecer entre ele e o príncipe dos poetas:

Lava, escorre, agita
a areia. E enfim, na bateia
fica uma pepita.

Mas nem tudo são tristezas líricas ou poéticas tristes no haicai, especialmente no Brasil, onde o nome se generalizou para o poema curto, o poema-pílula, o poema-comprimido, o poema-piada que tanto sucesso teve nas penas dos modernistas e tanta pena causou na oca dos futuristas, que cá pelos trópicos também vicejaram com os temas da máquina, da velocidade, do tempo descompassado da sociedade industrial, das apreensões e angústias, recolhidas às vezes, outras abertas, do poeta nascendo com a poesia:

O pirata

Ao Menotti

Nem Cadillac azul
Ele chispou entre duas metralhadoras
E um negão de chapelão no guidão.
(ANDRADE, O., 2006, p. 72)

Cota zero

Stop!
A vida parou
Ou foi o automóvel?
(ANDRADE, C. D., 1979, p. 91)

Piada, contudo, sem perder a dolência, maliciosa e crítica, da piscadela de olho, como neste “Falso diálogo entre Pessoa e Caieiro”, de José Paulo Paes (2008, p. 213), um dos grandes herdeiros da tradição modernista do condensado profundo:

[Pessoa] — a chuva me deixa triste
[Caieiro] — a mim me deixa molhado.

O ideal de depuração formal e de lirismo apurado, que o haicai persegue em sua poética programática de síntese do homem e suas circunstâncias, constitui ele próprio uma forma de ensinamento e de aprendizagem da forma, que na poesia é tudo, menos o que deixa de ser pelo conteúdo que em cada poema se conforma.

Por isso, o “diálogo” dos poetas nos poemas tece a teia desse pontilhado de formas e de formas pontilhadas pelo princípio zen da grata aceitação da brevidade da vida e de sua ressonância duradoura no poema breve, como neste “Libertação”, de Mário Quintana (2005, p. 511):

A morte é a libertação total:
A morte é quando a gente pode, afinal,
estar deitado de sapatos...

Ou neste de Alice Ruiz (1998, p. 103):

rede ao vento
se torce de saudade
sem você dentro

que também repete a admiração pelo poeta gaúcho no registro singular do impossível proverbial realizado exultante, em camerata, do impossível proverbial realizado na poesia (in: GUTTILLA, 2009, p. 37):

ouvindo Quintana
minha alma
assobia e chupa cana

Haicais, como as ameixas de Paulo Leminski, não admitem hesitação (LEMINSKI, 1983, p. 91):

ameixas
ame-as
ou deixe-as

e requerem a agilidade do samurai que o instantâneo de Cyro Armando Catta Preta (1986, p. 8) registra na espada sinuosa e insinuante da lagartixa:

Na vidraça fosca,
a lagartixa se espicha
e abocanha a mosca.

Os poemirins de Guilherme, inspirando Cyro, têm, como outros aqui citados, o dom da síntese e do paradoxo: quanto mais deles você se apro-

xima — e, assim, o olhar se particulariza —, mais o geral se enxerga pelo que, no detalhe, o panorama descortina.

IV

Voltando, agora, às duas vertentes com as quais caracterizei também a minha poesia — a epigramática e a discursiva —, tão bem apontadas pelo crítico literário Alcir Pécora no prefácio ao meu livro *Poesia reunida* (VOGT, 2008, pp. 5-13), penso, na verdade, tratar-se das duas faces de um mesmo processo. É o que, poeticamente, se explicita, como mencionei na abertura deste artigo, no poema “Metalurgia”.

O poema epigramático, tal como vimos, tem como objetivo uma síntese tal que é como se o autor sofresse da vertigem da verticalidade. Você se concentra nessa forma mínima, e ela tem de conter todas as relações e associações de modo que o não-dito ecoe, pela ausência, nas paredes desse labirinto invisível feito do acúmulo de abstrações.

Por se tratar de poemas muito econômicos, em geral, o título tende a fazer parte do corpo do poema, ao mesmo tempo em que lhe é estranho.

Tome-se, como exemplo, o caso da poesia política. Aqui, o poema epigramático, embora contenha os temas políticos, não sobe no palanque, não faz proselitismo poético para convencimento, ou persuasão política. É mais uma poesia de reflexão e de crítica. Nesse caso, a relação com os títulos é fundamental, como no poema

Reflexão inútil

Na realidade
os gerais
são
em geral
mais realistas
que
generosos
(Ibidem, p. 46.)

A propósito deste poema, observa Antonio Candido na “Nota na margem”, no prefácio ao livro *Cantografia: o itinerário do carteiro cartógrafo* (VOGT, 1982), que nele “a disposição gráfica revela o processo

poético, deixando em estado de isolamento (que realça o significado) as palavras afins, que vão construindo o deslocamento semântico contundente: realidade – realistas / gerais – geral – generosos” (s.p.).

Voltando aos títulos dos poemas, cabe aqui a certa anotação de Alcir Pécora (2008, pp. 12-3), quando escreve que todos eles

operam *fora* do registro estabelecido no corpo do poema; fora, portanto, da função de nome que apenas dá nome aos bois. São títulos que funcionam muito mais como comentários críticos, como balizamento externo, como juízo aplicado sobre o que os poemas poderiam, mas não podem, significar sem eles. De longe, lembram as didascálias com que os editores dos séculos XVIII e XIX enquadravam a matéria que consideravam fruto do engenho anômalo, entregue à sua própria fúria ou fantasia. O título é, pois, fiança firmada pela razão de que o corpo do poema não se deixará levar pelo caos de palavras antes do nome que o contenha.

No poema longo, dentro da tendência discursiva da poesia, a relação com os universos literários, afetivos, existenciais e intelectuais é escandida como um verso que se expande aos pés do artesão, no torno que os debulhou.

A poesia contemporânea, que tem como uma de suas características essa polaridade entre o epigramático e o discursivo, traz, também, sob várias formas de arranjos e de expressão, uma espécie de ressaca dos vanguardismos programáticos do início do século XX, que entre nós se estenderam até a sua dissolução na poesia marginal, da chamada Geração Mimeógrafo, nos anos 1970, ou até a releitura construtivista da sua desconstrução na poesia de João Cabral de Melo Neto.

Os vanguardismos são, em geral, movimentos que supõem uma referência que caracteriza um estado de neurose cultural. Há um conjunto de normas, de regras e sistemas simbólicos que funcionam com capacidade, consciente e inconsciente, para a determinação de comportamentos que geram, ao mesmo tempo, sensações de sufocamento e desejos e necessidades de rompimentos definitivos e de afirmações extremas.

As vanguardas surgem para explodir essa neurose. Ocorre que a indignância simbólica que, de certo modo, se instala com o pós-modernismo torna difícil e praticamente impossível o surgimento de novas vanguardas. Romper com o quê, se o tecido já está rompido, esgarçado e muitas vezes até mesmo corrompido?! Vivemos, eu diria, num estado de extre-

ma concessão e, paradoxalmente, de intolerância extrema. Um estado de não-neurose. Tudo é possível, nada é estranho e muito pouco é permitido, embora se tenha a ilusão, ou várias ilusões, de que a livre virtualidade das relações compensa a solidão solidária em que tendemos a ser, como indivíduos, cada vez mais ilhados.

Assim, há uma ênfase na poesia contemporânea que é esse estado de atenção constante para com a necessidade de se manter o fluxo das águas nos rios navegados, nos textos e hipertextos de que se faz a literatura, como sentinelas de espera de que a onda venha e com ela a instauração do novo, da novidade, da transformação.

Nessa tendência, o epigrama tece esse dialogismo pelas ausências que inscreve na sua brevidade, como no poema

Ultrarrealismo

A vida
limita
a arte
(VOGT, 2008, p. 374)

Enquanto, no poema longo, a conversa com as vivências existenciais e literárias tece as ausências pela explicitação das presenças nomeadas, como no poema “A cidade e os livros” (ibidem, pp. 433-6), cuja narrativa poética promove o encontro de vários poetas da mesma geração e o encontro de gerações de poetas no propósito comum da leitura, do poema escrito, do poema lido e vivido como memória de acontecimento real, fictício e imaginário

A cidade e os livros

Quando cheguei em São Paulo, em 1960, vindo de Ribeirão Preto,
De Orlandia, onde estudei e aprendi, com o professor Cyro Armando Catta Preta a gostar de literatura, a amar a linguagem e outros
[simbolismos que tais,
De Sales Oliveira, onde nasci e de onde carrego as marcas de
[intransponíveis ausências,

Quando cheguei em São Paulo, em 1949, pela primeira vez, aos seis
[anos de idade, com minha mãe, na Estação da Luz,

Contei os bondes que passavam ininterruptos pela praça em frente e
[fiquei, menino,
Admirado com a quantidade dos que circulavam abertos, com
[passageiros, o cobrador no estribo,
Dos que fechados, Camarões chamados, continham formas mais
[compostas, indistintas e distantes formas guardadas
[na proximidade de fatos e acontecimentos passados,
Como o do jogo, no Pacaembu, entre Palmeiras e São Paulo a que me
[levou,
Para me converter, tio Altino Osório, são-paulino devoto,
E quase que consegue porque vi pela primeira, única e definitiva vez,
Jogar, de um lado, Oberdan, do outro, Leônidas, o diamante negro, o
[inventor da bicicleta,
Que pôs para andar, neste jogo, o time do Palestra.

Quando cheguei em São Paulo, em 1960, fui para estudar no Roosevelt,
[da rua São Joaquim,
Na Liberdade e no Cursinho Castelões, na rua Direita, perto do Largo
[São Bento,
Preparar-me ao vestibular de letras da Faculdade de Filosofia, Ciências
[e Letras, da Universidade de São Paulo, à rua Maria Antônia,
E à Faculdade de Direito do Largo São Francisco,
O presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira ultimava sua Brasília,
[terminava seu mandato,
O país, capital no planalto, ingressava, quase sem perceber,
Para nós que vivíamos, eufóricos, a eloquência da democracia, seus
[versos, violões de rua,
Na crise política que o apocalipse travestido em plácida agitação
Preparava, cozia, fermentava no pão duro, amanhecido e seco do golpe
[militar de 1964.

Quando cheguei em São Paulo, em 1960, tudo era novo, no país dos novos,
A Novacap que se inaugurava,
O cinema que na Vera Cruz se acabava e que no Rio de Janeiro nascia
[de novo no cinema novo,
Os poetas, então novíssimos na coleção e na antologia do editor Massao
[Ohno,
Tudo novo, menos o Estado que já fora novo, embora velho conhecido por
[repetição,
Inclusive a que viria depois do golpe militar, com sofisticação de
[atualidade,
Que não era novo, pois, mas que espreitava de suas velhices
[carrancudas o destino

Dessa liberdade frágil, prazerosa da Maria Antônia, João Sebastião Bar, FAU-Maranhão, Livraria Francesa, Pioneira, Bar Sem Nome, Bar do Zé, Arena, Oficina, Riviera, Grêmio da Faculdade de Filosofia, Cur-sinho do Grêmio, Martinico Prado, Albuquerque Lins, Paribar, Ferro's, Redondo, Chic Chá, Catequese e Comício Poético, Sermão do Viaduto, Surrealismo, Geração Beat, Rilke, Metafísica, Lautréamont, Clarice, Roman Jakobson, Todorov, Teatro da Aliança Francesa, Rua General Jardim, Barão de Itapetininga, Cinemateca, Sete de Abril, Avenida São Luiz, Bráulio Gomes, Rua da Consolação, Biblioteca Municipal, Mário de Andrade. Paulicéia Desvairada, meditação sobre o Tietê, ode ao bur-guês, remate

[de males,
Mário encontrando Piva, encontrando Ginsberg no Parque Ibirapuera
[de um supermercado na Califórnia,
Paranoia, caos, Mário em São Francisco, com Carlos Felipe Moisés,
[Claudio Willer,
Visitando o sobe e desce das ruas e das névoas, do oriente, ocidentais,
Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!
São Paulo! Comoção da minha vida...
Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Garoa do meu São Paulo,
Garoa sai dos meus olhos.

Como recolher-se no poema curto depois do derramamento narrati-vo das lembranças, dos sentimentos, dos episódios e das emoções que o envolvem como um manto diáfano de fantasia, para imitar, aqui, a linha fina que acompanha o título do romance *A relíquia*, de Eça de Queiroz (1887), e está gravada na base do monumento em sua homenagem no Largo do Barão de Quintela, em Lisboa, Portugal?

A verdade de braços abertos, nos braços do escritor é uma mulher for-te, bela, simples e voluptuosa. O romancista a sustenta, e eles se olham fixamente, deslumbrados pelo encantamento que os une e os distancia, como a realidade e a ficção.

O monumento, executado por Teixeira Lopes e inaugurado em 1903, é uma alegoria da criação literária, de alcance e significado universais e atemporais, independentemente de escolas e tendências.

Ressalte-se, assim, o caráter épico, narrativo que, em geral, prevale-ce no poema longo, aproximando-o das origens que são comuns a ele e à

prosa do romance, que se firma como gênero literário de primeira linha no século XIX, com o romantismo e o realismo.

A questão, para voltar à pergunta com que se deu início a esta digressão, é como fazer coincidir, na forma e no modo de expressão, o poema curto e o poema longo que, no caso da minha poesia, tal como foi aqui apresentado, já se complementam e se integram pela metáfora da metalurgia da palavra e do verso?

Do ponto de vista do poema feito, do poema pronto, do objeto-poema, a reflexão, debruçada sobre paisagens de objetos em torno de si mesmos e de si mesmos em torno do poeta, pode dar uma pista que ajude a caminhar na busca desta síntese discursiva, como faz o poema “Água” no curso de cristais discretos que são eles próprios poemas curtos a deslizar correntes no poema longo:

Água

Pôr em suas mãos, no gesto, o copo agora ali sobre a cristaleira
guarda outros copos, porém vazios da contida água no primeiro copo;
nele deposita com o desejo de bebê-la a sede
senão de vinho, da vinha torrencial de continentes líquidos,
não os amarrados em formas de transparente solidão,
só aqueles solitários na opaca transparência de muros sem razão.
Água ausente, distante, mas inequívoca água
como bois ruma o tempo de estar ali parada
à espera que a mão, o movimento, a boca
deformem o conteúdo de sua estagnada e pronta chuva.
Água mais memória de ter sido água
água-boi, água-quase, quase-queda, queda-d'água
sem rochedos, pedras, precipícios,
água, talvez dissesse, ali encerrada como em pasto estreito,
ou melhor pensada no instantâneo de um princípio:
parte de alguma totalidade fluida cuja compreensão compreende
[a suposição da parte;
totalidade embora, mesmo que em si mesma desconstruída em partes,
[não leva já a parte alguma
Água, como diria, condenada ao copo e destinada ao corpo,
água vista agora na transparência quieta da fusão de materiais
[estranhos,
água sendo copo, conforma o corpo do que não é mais água
e tem do boi o mesmo olhar de gelatina e opaco brilho;
água com sede do outro quer ser água e não recusa continuar ser vidro,

água imóvel como cristais correntes
copos vazios cheios de alusões aquáticas
água pois, ali parada, água-palavra a endurecer no copo,
copo de fala amolecido e pronto a derramar-se em cursos.
(VOGT, 2008, pp. 239-40.)

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme de. “A paineira de Euclides” In: *Comemorações Euclidianas em São José do Rio Pardo*. São José do Rio Pardo: Departamento Estadual de Informações, 1946, pp. 23-6. (Publicado originalmente no *Diário de S. Paulo*, 1946.)
- _____. *Os melhores poemas de Guilherme de Almeida*. 2. ed. Seleção de Carlos Vogt. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *Margem: Poesia*. São Paulo: Casa Guilherme de Almeida/Annablume, 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 5. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Alguns poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*, 1893 (O pintor da vida moderna). Trad. e posfácio de Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 2009.
- CATTA PRETA, Cyro Armando. *Moenda dos olhos: haicais*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. *Palhas do Tempo*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil– Japão/Massao Ohno, 1993.
- _____. *Sazões fugazes e rosa rosário*. Orlândia: Folha de Orlândia, 2002.
- FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza T. (org.). *Haikai: antologia e história*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- GAY, Peter. *Modernismo – O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOGA, Masuda. “Alguns haicais de Goga”. *Caqui, Revista brasileira de haikai*, São Paulo, 31 maio 2008. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/goga.shtml>>.
- GUTTILLA, Rodolfo Witzig (org.). *Boa companhia: haicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- PÉCORA, Alcir. “Nota nas vertentes do nome”. In: VOGT, C. *Poesia reunida*. São Paulo: Landy, 2008.
- PAES, José Paulo. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- QUEIROZ, Eça de. *A relíquia*. Porto: Typografia de A. J. da Silva Teixeira, 1887.
- QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- RUIZ, Alice. *Desorientais: haicais*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- VOGT, Carlos. *Cantografia: o itinerário do carteiro cartógrafo*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.
- _____. *Metalurgia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Landy, 2008.
- _____. *A utilidade do conhecimento*. São Paulo: Perspectiva, 2015.