

**O QUE TESTEMUNHA A POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA?
CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE OBRAS INDICADAS AO PRÊMIO
PORTUGAL TELECOM (2003-2014)**

Wilberth Salgueiro (UFES-CNPq)

RESUMO: De 2003 a 2014, 33 livros foram indicados na categoria Poesia do Prêmio Portugal Telecom, contemplando autores como Armando Freitas Filho, Augusto de Campos, Carlito Azevedo, Cláudia Roquette-Pinto, Eucanaã Ferraz, Manoel de Barros, Nuno Ramos. A despeito de quaisquer questionamentos quanto à legitimidade desse (ou de qualquer outro) prêmio, o fato é que se delinea aí um recorte da produção poética brasileira contemporânea. Percebe-se nele, de um lado, a maciça presença de uma preocupação com problemas intrínsecos à subjetividade e de torneios metapoéticos; de outro, a rarefação da abordagem de problemas específicos ligados explicitamente a mazelas sociais, coletivas, públicas: por exemplo, as múltiplas formas de manifestação da violência comparecem em raro nesses livros. Na contramão da tendência de ensimesmamento solipsista e/ou formal, contudo, alguns textos trazem decididamente à tona facetas e dimensões da violência como: a fome (“Os dois urubus”, Nelson Ascher), o trabalho infantil (“Crianças no semáforo”, Alberto da Cunha Melo), a tortura (“Memória das sensações 1”, Sebastião Uchoa Leite), a coisificação (“Música para modelos vivos movidos a moedas”, Ricardo Aleixo). São esses “poemas de testemunho” que vão nos interessar, considerando, com Theodor Adorno, que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (“Palestra sobre lírica e sociedade”).

Palavras-chave: Poesia brasileira. Poesia de testemunho. Literatura de testemunho.

De 2003 a 2014, foram indicados 33 livros de autores brasileiros na categoria Poesia ao Prêmio Portugal Telecom. A despeito de qualquer juízo acerca do “valor estético” das obras indicadas, ressaltam-se de imediato algumas informações: dos 33 livros, um foi publicado por editora de Belo Horizonte, outro por editora de Natal, e todos os demais 31 (94%) por editoras de Rio de Janeiro e São Paulo: três editoras (Companhia das Letras, 7Letras e Cosac) concentram 19 indicações, o que equivale a 58% do total; há 25 homens (76%) e 8 mulheres (24%) entre os autores selecionados.

Esse quadro estatístico fornece elementos suficientes para que se percebam algumas relações de poder que estão em jogo: pertencer a grandes centros urbanos (ou ser publicado por editoras das metrópoles) parece permitir uma condição de acesso mais rápido ao prêmio; e se confirma o lugar de “minoridade” reservado à autora mulher – lugar que vem, historicamente, se alterando, mas que, dada a desproporção, parece de algum modo se manter. (A propósito, apenas 1 dos 33 poetas é negro, ou seja, 3%.)

Que tal quadro esteja estreitamente ligado ao tipo de poesia (e de poeta) que é indicado não há dúvida. De todo modo, a maioria absoluta dos poetas contemplados já possuía uma carreira literária consolidada (o que é outro elemento importante), com

muitos livros publicados antes mesmo da indicação do nome ao prêmio¹. O propósito, aqui, não é avaliar o que significam os prêmios literários e este prêmio especificamente em suas relações com o mercado editorial e, em sentido lato, com a indústria cultural. A ideia é tomar essa amostragem de 33 livros, e cerca de 2.000 poemas, como um recorte bastante expressivo da produção poética brasileira contemporânea.

Em síntese, lidos todos os livros, três aspectos bem gerais podem ser identificados: a presença maciça de metapoemas, uma intensa exposição da subjetividade e uma rarefação de temas sociais. Muito brevemente, exemplificaremos cada um dos aspectos, dando ênfase, no entanto, exatamente àquele mais raro, pois a pesquisa se dedica a mapear um *corpus* que temos chamado de “poesia de testemunho”.

Não há poeta que deixe de, mais ou menos explicitamente, referir-se ao próprio objeto em elaboração. Nesse gesto, pode-se dizer que o interesse maior é constituir uma espécie de poética, que ilumine não só o poema em foco, mas quase sempre o conjunto da obra do autor (ou mesmo de um tempo). O poema “A queda”, de Ana Martins Marques, em *Da arte das armadilhas* (2011, p. 43), fala do caráter abstrato das “palavras” e sua impotência diante do mundo real:

A QUEDA
 As palavras
 faltam
 quando mais
 se precisa
 delas
 são apenas
 a sombrinha
 do equilibrista
 ajudam
 talvez
 mas não salvam
 faltam
 quando mais

¹ Eis a lista completa: **2003** – *A regra secreta*, de Sebastião Uchoa Leite; *Desassombro*, de Eucanaã Ferraz; *Horizonte de esgrimas*, de Mário Chamie; *Meditação sob os lajedos*, de Alberto da Cunha Melo; **2004** – *Geografia íntima do deserto*, de Micheline Verunschik; *Macau*, de Paulo Henriques Britto; *Não poemas*, de Augusto de Campos; **2005** – *Poemas rupestres*, de Manoel de Barros; **2006** – *A vida agarrada*, de Cláudia Ahimsa; *Margem de manobra*, de Cláudia Roquette-Pinto; *Parte alguma*, de Nelson Ascher; *Quase uma arte*, de Paula Glenadel; **2007** – *Cantigas do falso Alfonso el Sábio*, de Affonso Ávila; *O roubo do silêncio*, de Marcos Siscar; **2008** – *20 poemas para o seu walkman*, de Marília Garcia; *Laranja seleta*, de Nicolas Behr; *Tarde*, de Paulo Henriques Britto; **2009** – *Cinematoteca*, de Eucanaã Ferraz; *Ó*, de Nuno Ramos; **2010** – *Lar*, de Armando Freitas Filho; *Monodrama*, de Carlito Azevedo; **2011** – *Em trânsito*, de Alberto Martins; *Modelos vivos*, de Ricardo Aleixo; *O homem inacabado*, de Donizete Galvão; **2012** – *Vesúvio*, de Zulmira Ribeiro Tavares; *Da arte das armadilhas*, de Ana Martins Marques; *Junco*, de Nuno Ramos; **2013** – *Formas do nada*, de Paulo Henriques Britto; *Porventura*, de Antonio Cícero; *Sentimental*, de Eucanaã Ferraz; *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas; **2014** – *Brasa enganosa*, de Guilherme Gontijo Flores; *Ximerix*, de Zuca Sardan.

se precisa delas
 se você cair
 de uma grande altura
 por mais bonita
 que seja a sua sombrinha
 não conte com ela
 para amortecer
 a queda

A comparação da palavra com a sombrinha do equilibrista destaca o aspecto acessório de ambas: podem ser belas, mas não suportam o real, aqui figurado na imagem da queda, que se insinua nos 21 versos curtos e verticalizados (reforçando a distância entre o equilibrista e o chão), cujo esquema rítmico poderia estar encenando o caminho do equilibrista na corda bamba: 2/1/3/3/1/3/3/4/2/2/3/1/3/5/5/5/4/7/5/5/2. O vaivém do equilíbrio se faz na forma da assimetria, com o movimento pendular da sombrinha. A “queda” do título se repete no último verso, com a gradual diminuição das quatro últimas sílabas: 7/5/5/2. O poema lembra uma tirada cômica de Brás Cubas: “Antes cair das nuvens, que de um terceiro andar” (ASSIS, 1994, p. 617). O efeito se assemelha: “cair das nuvens” é uma expressão artificiosa e abstrata como as “palavras” do poema de Ana Martins Marques, portanto não faz mal a ninguém; mas, se a pessoa de fato cair de um terceiro andar (feito o equilibrista), aí a queda será efetivamente trágica. O humor se acentua, pois a tirada opõe a elevadíssima altura das nuvens à altura menor de um terceiro andar: cair do mais alto não causará dor, desde que, como na frase, seja apenas por “força da expressão”, por força da palavra (sombrinha que seja).

Além da metapoética, outra força da poesia contemporânea é o privilégio que se dá ao sujeito e seu entorno mais íntimo. Naturalmente, há uma infinidade de formas que permitem e produzem esse movimento do falar de si. Atente-se que, na verdade, esse lugar de honra do sujeito em princípio nada mais é do que uma confirmação da clássica noção de poesia lírica que sempre entendeu que ao gênero cabia representar os sentimentos do indivíduo – daí a propagação e fácil aceitação da noção de “eu lírico”. Na paródica “Primeira lição”, de Ana Cristina Cesar, em *A teus pés*, se lê: “(...) O gênero lírico compreende o lirismo. / Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal. / É a linguagem do coração, do amor” (1998, p. 58). Poetas refinados como Paulo Henriques Britto sabem da fragilidade de tal noção de indivíduo, e jogam com isso, como nesse poema de *Formas do nada* (2012, p. 29):

Lembranças pouco nítidas, provavelmente falsas. Imagens que se ordenam segundo uma lógica indecifrável, talvez inexistente. Mãos que acenam,

uma porta entreaberta – não, fechada –
uma criança que não reconheço:
ou seja, muito pouco mais que nada.
É tudo que me resta do começo

disso que agora pensa, fala e sente
que pode ser denominado “eu”.
Claro que houve um instante crucial

em que esses cacos mal e porcamente
colaram-se. E pronto: deu no que deu.
Já é alguma coisa. Menos mal.

Com refinado humor, neste poema, que é o primeiro de uma série de oito, o poeta constata a impossibilidade de se saber, com clareza, como se constitui a subjetividade, daí a profusão de expressões como “pouco nítidas”, “falsas”, “indecifrável”, “inexistente”, “pouco mais que nada”, a lembrança hesitante de uma porta entreaberta ou fechada. O adulto não reconhece a criança, o começo, a origem, o que quer que tenha formado esse “eu”, que “agora pensa, fala e sente”. Mas essa dispersão, esses cacos se amalgamaram e, enfim, fizeram esse compósito que é o sujeito. Com autoironia, o poeta conclui que, apesar de desconhecer o processo, “já é alguma coisa” saber-se o produto. O soneto, ao contrário dos cacos dispersos da memória, organiza o trajeto, dando-lhe início, meio e fim, com seus decassílabos e suas rimas consoantes. A impossibilidade de precisar a origem ganha seu contraponto na forma rigorosa, na lógica decifrável de um poema. E, diferentemente de grande parte da poesia solipsista que se produz em tempos atuais, o poema de Britto esvazia o sujeito, inflado, que se quer arrogantemente senhor de si e de suas razões.

Comentemos outros poemas que, contemplados no prêmio em pauta entre 2003 e 2014, agora tragam à tona questões de ordem social e política.

Em *Meditação sob os lajedos* (2002, p. 111), Alberto da Cunha Melo publica um poema que fala de uma modalidade de trabalho infantil cada vez mais crescente:

CRIANÇAS NO SEMÁFORO

Meninos dopados, meninos
limpadores de pára-brisas,
cercando carros, sem saberem
o que fazer com tanta vida,

carros que rosnam nos sinais
 contra os da frente, mais e mais,

contra esses bandos de garotos,
 camisas enormes, nos joelhos,
 como uns espantalhos sem rosto;

tudo isso diante dos sóis
 e dos céus, diante de nós.

Todos os 115 poemas do livro seguem o mesmo formato que este: 4 estrofes (uma quadra, um terceto, dois dísticos), todos os versos octossilábicos, esquema rímico regular, com os dísticos sempre rimando. A arquitetura formal prévia não inibe, porém, o transbordamento de problemas que a urbanidade e a miséria produzem. No poema, a cena cotidiana se desenha: há um semáforo em que os carros têm de parar e em que meninos tentam ganhar seu sustento. No entanto, a tensão e o conflito se evidenciam, como se uma guerra em miniatura estivesse acontecendo: os meninos parecem “dopados” e cercam os carros, que “rosnam”, feito animais inquietos; os meninos formam um “bando”, uma multidão de ameaçadores maltrapilhos, uma massa amorfa, “sem rosto”. De um lado, temos os amedrontados adultos, burgueses, motorizados, nervosos com a ameaça que os cerca; de outro, temos crianças, miseráveis, pedestres, nervosas com a ameaça que rosna contra elas. No prefácio ao livro, o historiador Mário Hélio diz que o escritor cria “uma espécie de metafísica do cotidiano feito de agonias perpétuas” (p. 21). O embate cotidiano, essa “agonia perpétua”, entre os carros inquietos e os meninos de rua tem por testemunha o sol e o céu e “nós”, ou seja, a responsabilidade de tal catastrófica situação é tanto “metafísica” (de deus ou qualquer além a que se recorra) quanto terrena, e aqui nesse nós se incluem os motoristas, o poeta, os adultos, os leitores, todos aqueles que, de algum modo, não estejam do outro lado, de fora do carro, sobrevivendo, “sem saberem / o que fazer com tanta vida”.

Também de 2002 (p. 12), temos o poema “Memória das sensações 1”, de Sebastião Uchoa Leite, primeiro de uma série de dez do livro *A regra secreta*, e que é um dos três em formato de prosa:

MEMÓRIA DAS SENSACÕES 1

lembra-se primeiro de alfinetes penetrando por dentro do corpo e de estar sonhando com o diabo um segredo psicanalítico de polichinelo e depois de um estremecimento no corpo o que era a morte passando por perto ou ainda dormir com o ventre para cima ou de borco como se tivesse sido assassinado e de qualquer modo era inquieto ele próprio pensava era um segredo além da porta ou um segredo da porta fechada ponto além disso naquele tempo várias

outras sensações entre elas a de que estaria sendo observado e por isso recolhia-se dentro de um canto ou de um beco entre a parede da casa e o muro do vizinho de modo que ninguém podia espia-lo ponto uma sensação muito desagradável foi o medo que lhe provocou o homicídio de duas idosas dito o crime das velhas e ao passar pela frente da casa corria desabalado e nem suspeitava de que iria ler algo parecido no futuro de um russo endemoniado a vida imitando a arte este lugar comum de merda ou seria uma antecipação de sua leitura futura e ele prefere esta hipótese mais borgiana ponto até o nome de um sabonete preto sândalo que lhe recordava sempre o nome do criminoso lhe causava arrepios de terror mas isso tudo era oculto aos outros jamais confessado pois está é uma sensação que envergonha e assim ia aprendendo que na vida seria obrigado sempre a engolir as suas vergonhas como uma lição mas só no sentido estrito de que a nossa vida de dentro é quase tudo o que temos de ocultar aos outros pois o

A sensação que o sujeito parece, com dificuldade, trazer à luz é a de um trauma de tortura: logo de início, a forte imagem de “alfinetes penetrando por dentro do corpo” vai se juntar a outras imagens e expressões que vão compondo um campo difuso de sensações doloridas, amargas, opressivas: “estremecimento no corpo o que era a morte (...) assassinado (...) outras sensações entre elas a de que estaria sendo observado (...) recolhia-se dentro de um canto ou de um beco entre a parede da casa e o muro do vizinho (...) uma sensação muito desagradável foi o medo que lhe provocou o homicídio de duas idosas (...) arrepios de terror sensação que envergonha”. A sintaxe se emaranha, de modo similar à própria memória esfumaçada das sensações, sem pontuação alguma, mas a tentativa de lucidez faz com que ainda reste um esforço para organizar a dor, e a palavra “ponto” aparece três vezes, como que a forçar ou indicar uma possibilidade de pausa ou respiro em ambiente tão tenso, que encontra correspondência no denso bloco em prosa, sem o arejamento e os espaços em branco que os versos propiciam. Como o trauma é uma memória que não cessa, o poema simula que não termina, pois há uma evidente ausência de termo sintático que complete o sentido do que ficou suspenso: “tudo o que temos de ocultar aos outros pois o”. Além da alusão ao “russo endemoniado” (Raskólnikov, que mata uma idosa usurária em *Crime e castigo*, ou Dostoiévski, autor de *Os demônios?*), há uma referência a Borges, e, de fato, o poema cria um clima em que memória e presente, fantasia e lucidez, vida e ficção se misturam, como costuma acontecer na prosa do contista argentino. Fica, em síntese, a sensação torturante de um trauma – seja oriundo de uma história pessoal, seja fruto de uma atividade onírica, ou ainda a solidária encenação de lembrança de violência sofrida por outrem. No final de “Memória das sensações 2”, no trecho “(...) não há como escapar ouvindo de novo aquela voz que grita halt! halt! tentando correr de um lado para outro (...)”, o termo alemão “halt”, “pare” em português, mesclado ao contexto mórbido e opressor, impele-

nos a pensar nos genocídios dos campos de concentração. O poema “Memória das sensações 1” parece fundir, em seus fragmentos incessantes, o vivido e o inventado. Mas tudo se reúne num só corpo, e a ideia de dor e tortura (alfinetes, estremecimento, morte, assassinado, medo, homicídio, criminoso, terror, vergonhas), que continua pela série, prevalece e dá às memórias um tom incontornavelmente melancólico.

Um dos maiores problemas sociais é a fome. Embora estudos indiquem existirem condições para a erradicação total da fome, seja no Brasil ou no mundo, o fato é que inexistem condições políticas para tanto. O poema “Os dois urubus”, de Nelson Ascher, em *Parte alguma* (2005, p. 23-24), vai tratar do tema com humor corrosivo:

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 ideia, 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.

O poema de Ascher traz uma narrativa, assemelhada a uma triste e cômica fábula (sem nenhuma moral edificante), de dois urubus, animais carniceiros, que conversam à cata e caça de “um rango / mais suculento que calango”. Supondo mortas umas pessoas “na caatinga”, planejam ir lá locupletarem-se dos despojos, antes dos vermes. Nesse momento, o “narrador” retorna e alerta que é possível os próprios urubus

serem devorados pelos retirantes sobreviventes. As seis quadras do poema, com a estrutura rímica em AABB e todos os versos octossílabos, apesar do tema trágico da fome, produzem um inconfundível efeito humorístico. A situação geral é, naturalmente porque fictícia, hilária: urubus com fome pretendem comer humanos que, com fome, poderão comer os urubus, que não são considerados, em nossa cultura, como alimentos (prazerosos, possíveis, imaginados – como se queira). Outro impulso para o riso é a inserção de referências literárias no poema: segundo um dos urubus, o pessoal da caatinga, antes de morrer, comeu “uma asa branca e o próprio jegue / além de uma cadela feia / que eles chamavam de Baleia”, o que de imediato remete o leitor atencioso ao romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Aqui, de fato, a família – sempre por causa da fome – devora o papagaio, mas, no entanto, não come a cachorra Baleia (que é morta, porque estava doente, por Fabiano) e nem há alusão a jegue algum. Na fala do urubu, que se mostra ávido leitor, confirmada no comentário entre parênteses (supostamente do narrador), os tais retirantes poderiam ter morrido “quer de emboscada, fome, doença”, praticamente citando trecho inicial de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, quando o protagonista e retirante Severino diz que, lá, a morte se impõe como figura ubíqua: “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” (1994, p. 172). Seja no nordeste severino dos anos de 1950, de Cabral, ou no nordeste seco de 1938, de Graciliano, seja em tempos contemporâneos, em que ainda se morre “de fome um pouco por dia”, percebe-se a permanência dessa catástrofe que atinge a milhões de pessoas no mundo, sobretudo em populações que sobrevivem na extrema miséria, na África, em conglomerados urbanos ou onde quer que seja. O tom tragicômico do poema se mostra, desde sempre, no embate entre bichos e pessoas, pois parece haver uma disputa entre retirantes e urubus. Tal situação degradante lembra o clássico “O bicho”, de Manuel Bandeira, em *Belo belo* (1948). Ou ainda o impactante *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, diário em que a fome é a grande protagonista: “é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la (...) e assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravidão atual – a fome” (1995, p. 26-27). Entre urubus, calangos, papagaios, jegues, cadelas e vermes, os retirantes vão sobrevivendo.

Por fim, arrematando esse périplo por poemas que abordam questões sociais periclitantes, comentemos o poema “Música para modelos vivos movidos a moedas”, do livro *Modelos vivos* (2010, p. 15-16), do poeta Ricardo Aleixo:

MÚSICA PARA MODELOS VIVOS MOVIDOS A MOEDAS

Há muito já estão mortos os modelos vivos que, no passado, apenas posavam para os artistas e, do oito

centos em diante, também para os fotógrafos que, em seus estúdios, consideravam-se artistas. Os modelos

vivos da atualidade, além de mais vivos que os do passado, fazem mais que posar impassíveis diante de

pincéis cinzéis ou lentes. Recortam o ar com pequenos gestos de falso, grácil nô, a intervalos irregulares, regidos

pelo barulho das moedas que um ou outro passante atira dentro das latas que eles, os hodiernos modelos vivos,

postam a seus pés quando se integram estáticos, mudos, metonímicos, metamímicos, cobertos de tinta até o rosto,

à quase sempre feia paisagem das praças e esquinas das cidades brasileiras de médio e grande porte por onde

desandarilham. Nada representam, nenhum papel. Presentam -se. São o medium e a mensagem. Fingem submeter-se ao

comando dos lançadores de moedas, e aí expira sua arte que nem mesmo aspira à condição de arte e começa a dos

pagantes. Pergunto-me, como se perguntava Heinrich Kleist sobre os manipuladores de marionetes que tanto

encantavam o amigo a quem devia o despertar do interesse pelos mistérios daquela arte de rua, se os passantes

pagantes conhecem os mecanismos que movem os modelos vivos; se possuem pelo menos uma ideia do belo na dança.

Doze dísticos e, portanto, vinte e quatro versos brancos (sem rima) compõem o poema que abre o livro de Ricardo Aleixo. O movimento maior que realiza o poema se verifica na sutilíssima relação entre os modelos vivos e os passantes pagantes. O poema começa falando dos antigos “modelos vivos”, que posavam para pintores, escultores e fotógrafos, e que agora convivem com os novos “modelos vivos”, que são, basicamente, artistas de rua e de “praças e esquinas / das cidades brasileiras de médio e grande porte”, e que recebem, espontaneamente, dos passantes algum dinheiro, em geral lançado em latas próximas aos artistas. A imobilidade do modelo vivo antigo dá lugar a “pequenos / gestos de falso, grácil nô, a intervalos irregulares” que, em vez de fixados em algum suporte material (cores, volumes), se volatilizam no tempo e no espaço; por isso, também, são “o medium e a mensagem”: os “hodiernos modelos vivos” são os artistas

de si mesmos. Segue-se a referência e a comparação com Heinrich Kleist, autor de *Sobre o teatro de marionetes*, narrativa que aborda a arte dos títeres, próxima à dos atuais modelos vivos, quando se pensa no cálculo e na exatidão dos gestos. Mas o interesse profundo de Kleist sobre os mistérios do títere induz o poeta à dúvida que encerra o poema: “os passantes / pagantes conhecem os mecanismos que movem os modelos / vivos; se possuem pelo menos uma ideia do belo na dança”? Noutras palavras, entre o “modelo vivo” que se cobre “de tinta até o rosto”, com o intuito de parecer imóvel, quase mineral (a tinta metálica faz esse efeito), e os passantes pagantes, que lançam moedas (gesto que faz com que o modelo vivo se movimente) mesmo sem conhecerem os mecanismos que engendram esse belo artístico, quem estará agindo como coisa? Segundo Theodor Adorno, há que se buscar a primazia do objeto: “O objecto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei” (2008, p. 389) – e essa reflexão, com as devidas mediações, pode orientar o modo com que lidamos, por exemplo, com obras de arte: marionetes, modelos vivos, poemas. Com paciência e concentração, pode-se perceber, mesmo visualmente, nos versos bárbaros do poema, uma ligeira movimentação em sua extensão gráfica e fônica (flutuando de 14 a 19 sílabas), assim como os “intervalos irregulares” do artista. Os movimentos “metonímicos, metamímicos” já se realizam desde o título: “Música para modelos vivos movidos a moedas”. Com dezesseis sílabas, neste “verso” vemos letras e sons se movimentarem, se entrecruzarem, como se fosse mesmo uma música (regida pelo tilintar das moedas), uma dança, palavra que encerra o poema: a letra-fonema /m/ passa pelas sílabas 1, 6, 11 e 15, sempre no início das palavras (MÚsica, MOdelos, MOvidos, MOedas); por sua vez, a letra-som /s/ finaliza 4 das 7 palavras; o fonema /d/ se imiscui em moDElos, moviDOs, moeDAs; vivos rima com movidos, modelos com moedas; 5 das palavras são paroxítonas; enfim, o ritmo e os jogos sonoros do título antecipam os tais movimentos metonímicos e metamímicos de que o poema fala e que o poema faz: tal como o atual modelo vivo relê o antigo modelo vivo e o poeta recorda em seu poema um artista (Kleist) que escreveu sobre a arte dos títeres, o poema põe em relação a aparente encenação de uma “coisa” (o artista quase imóvel) e o gesto coisificado dos passantes (porque desconhecem a “coisa” que miram). Metonimicamente, essa relação poderia ser estendida do poema para o leitor: estará este imbuído da vontade de dedicar-se ao objeto que contempla, ou pensa que basta lhe atirar uma moeda para que ele, o objeto, se movimente ao seu bel-prazer?

A partir do breve comentário dos poemas, alguns aspectos podem ser sintetizados, sempre considerando o recorte proposto, qual seja, o conjunto dos 33 livros (e 2.000 poemas) de autores brasileiros indicados na categoria Poesia do Prêmio Portugal Telecom de 2003 a 2014.

Os traços hegemônicos que aparecem nesse recorte são, em linhas gerais, a metapoesia e a subjetividade, em múltiplas formas de expressão.

No poema “A queda”, de Ana Martins Marques, destaca-se o caráter abstrato da linguagem, quando contraposta à concretude da realidade. De modos diversos, é certo, em outras obras contempladas esse aspecto comparece com bastante força: *Desassombro* (2002), de Eucanaã Ferraz; *Não poemas* (2003), de Augusto de Campos; *Porventura* (2012), de Antonio Cícero; *Ximerix* (2012), de Zuca Sardan.

Em “Biographia literária I”, de Paulo Henriques Britto, aponta-se a impossibilidade de detectar ou entender como se constitui a individualidade. Cada um à sua maneira, outros poetas hão de elaborar exercícios em torno do sujeito lírico: Marcos Siscar, em *O roubo do silêncio* (2006); Marília Garcia, em *20 poemas para o seu walkman* (2007); Armando Freitas Filho, em *Lar*, (2009); Angélica Freitas, em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012).

Já os poemas comentados de Alberto da Cunha Melo, Sebastião Uchoa Leite, Nelson Ascher e Ricardo Aleixo trazem temáticas que, no conjunto geral dos livros, aparecem muito raramente, como o trabalho infantil e os menores de rua, lembranças traumáticas de tortura e alusões a crimes e assassinatos, a fome e a animalização das pessoas, a mercantilização da arte e a coisificação da consciência.

Alguns livros premiados têm, entre os poemas, alguns que problematizam situações críticas, a partir de um amplo espectro de formas sociais em que a violência se manifesta: “O genocida” e “A paz na guerra fria”, em *Horizonte de esgrimas* (2002), de Mário Chamie; “Rosto africano” e “Cinco meninos”, em *A vida agarrada* (2005), de Claudia Ahimsa; “Sítio” e “Em Saravejo”, em *Margem de manobra* (2005), de Cláudia Roquette-Pinto; “O horror, o horror” e “A voz dobrabil”, em *Laranja seleta* (2007), de Nicolas Behr; “Margens” e “Rua dos cataventos”, em *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo; *Junco* (2011), de Nuno Ramos. O comentário destes poemas fica para outra ocasião.

Pode-se concluir que, ainda que privilegie uma poesia ensimesmada e autorreferencial (seja em artifícios de construção, seja em encenações da subjetividade), a produção contemporânea – mesmo tendo por amostra livros de um disputado e

elitizado prêmio – tem procurado expressar uma preocupação com problemas sociais, ligados a violências várias, que têm, em particular, caracterizado o difícil cotidiano da população economicamente mais desfavorecida. Mas essa preocupação, registre-se, ainda é de pouca monta. Testemunhar, em versos, dramas coletivos e catástrofes cotidianas não tem sido uma prática entre nossos poetas, mais interessados nos próprios dramas e em demonstrar conhecimentos do ofício. Nossa poesia continua, para o bem e para o mal, demasiadamente lírica, insuficientemente crítica.

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ASCHER, Nelson. *Parte alguma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. *Machado de Assis – obra completa, vol. 1*. Nona reimpressão. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés* [1982]. São Paulo: Ática, 1998.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo – diário de uma favelada* [1960]. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

LEITE, Sebastião Uchoa. *A regra secreta*. São Paulo: Landy, 2002.

MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina* [1954-55]. *João Cabral de Melo Neto – obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 169-202.

MELO, Alberto da Cunha. *Meditação sob os lajedos*. Natal: Editora da UFRN, 2002.