

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

**O POEMA CURTO NA LITERATURA BRASILEIRA:
UM PERCURSO PELO SÉCULO XX**

Anderson de Moura Freitas

Belo Horizonte
2011

Anderson de Moura Freitas

**O POEMA CURTO NA LITERATURA BRASILEIRA:
UM PERCURSO PELO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo

Belo Horizonte
2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F866p Freitas, Anderson de Moura
O poema curto na literatura brasileira : um percurso pelo século xx /
Anderson de Moura Freitas. Belo Horizonte, 2011.
104 p.

Orientador: Suely Maria de Paula e Silva Lobo
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas
Gerais. Programa de Pós-Graduação em Literaturas e Língua Portuguesa

1. Literatura brasileira - Séc. XX. 2.Poesia. I. Lobo, Suely Maria de
Paula e Silva. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Pós-
Graduação em Literaturas e Língua Portuguesa. III. Título.

CDU: 869.0(81)-1

Anderson de Moura Freitas
***O poema curto na literatura brasileira:
um percurso pelo século XX***

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da Pontifícia
Universidade Católica de Minas Gerais

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo (Orientadora) – PUC Minas

Prof. Dr. Sergio Alves Peixoto – UFMG

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes
Coordenadora do Pós-Letras PUC Minas

Belo Horizonte, 25 de março de 2011

AGRADECIMENTOS

A Deus, por estar sempre em meu caminho.

À minha família, por sempre me apoiar nos estudos.

À companheira Joelma, pela força, paciência e compreensão nos dias difíceis.

À minha orientadora Suely, pela leitura minuciosa e atenta desta dissertação, e pelo contato enriquecedor nos encontros e nas disciplinas.

A todos os professores e funcionários do Pós-Letras PUC Minas, pelo carinho e dedicação aos pós-graduandos.

A Sônia Queiroz, pela atenção dada ao meu projeto de pesquisa e pelos diversos livros emprestados e presenteados.

Aos meus amigos, especialmente aos moradores e frequentadores da Milícia do Dedo, com quem também tive a oportunidade de expor minhas ideias.

Esta pesquisa teve apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG

RESUMO

Diante das várias tendências inovadoras da literatura brasileira do século XX, desencadeadas pelo Modernismo de 22 e intensificadas pelo experimentalismo difundido a partir da década de 50, esta dissertação tem por objetivo estudar uma em particular: a tendência à brevidade, mais exatamente ao poema curto (os mais sintéticos possíveis). Desse modo, o caminho percorrido encontra em Oswald de Andrade o primeiro grande poeta dedicado ao poema curto, o qual seria precursor de uma série de poetas que também se dedicariam à síntese na poesia ao longo do século, até isso se consolidar numa expressiva tendência principalmente a partir dos anos 70, período em que a produção de poemas curtos até então não havia sido tão volumosa. Nesse sentido, busca-se analisar como os poemas-minuto de Oswald, bem como as investidas no epigrama e no haicai, foram determinantes para uma *leva poética* pautada na concisão vocabular, e como isso serviu também como uma 'arma' para se voltar contra uma literatura vigente e/ou tradicional na literatura brasileira. Dentre os poetas analisados, além de Oswald, encontram-se, por exemplo, José Paulo Paes, Cacaso e Paulo Leminski.

Palavras-chave: Poema curto. Século XX. Síntese.

ABSTRACT

Taking into consideration the new tendencies of Brazilian literature unchained by the Modernist movement of 1922 and intensified by processes in experimentalism spread out from the decade of 1950, this thesis aims at the study of one of these tendencies in particular: the search for brevity, to be more specific, the search for the short poem in its multiple possibilities concerning synthesis. In this way, one finds in Oswald de Andrade the first important poet to dedicate himself to the writing of the short poem and the writer to point this kind of production to a number of poets who were also pursuing the synthesis in their poetry, thus consolidating this tendency, especially in the seventies, a period with little “short poem” production. In that sense, this work intends to analyse in what way Oswald’s poems, identified as “minute-poems”, as well as his experimentation in the “epigram” and in the “haiku” were decisive for a poetic production based upon language conciseness. The analysis also emphasizes how these poems could work as an instrument directed against Brazilian traditional forms in literature. Besides Oswald, other poets analysed here include José Paulo Paes, Cacaso and Paulo Leminski.

Keywords: Short poem. XXth Century Literature. Synthesis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 Roteiro das Minas (1925) - Tarcila do Amaral	19
FIGURA 2 Poemas da Colonização (1925) - Tarcila do Amaral	20
FIGURA 3 Amor - Oswald de Andrade (1927)	20
FIGURA 4 Haicai - Bashô (1686).....	46
FIGURA 5 Não discuto - Paulo Leminski.....	77

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 O POEMA CURTO A PARTIR DE OSWALD	12
3 AS INVESTIDAS NO HAICAI E NO EPIGRAMA	31
3.1 O epigrama.....	31
3.2 O haikai	44
4 O POEMA CURTO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX: CONSOLIDAÇÃO DE UMA TENDÊNCIA.....	53
4.1 O <i>boom</i> dos anos 70	65
5 CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS.....	86
ANEXO – Antologia de poemas curtos – século XX	93

1 INTRODUÇÃO

Do contato com a literatura ao longo de mais de sete anos de vida acadêmica, a atração pela síntese e o gosto pelo poema curto me vieram por intermédio *provavelmente* das famosas odes de Ricardo Reis. Em especial as mais curtas, em que o silêncio proposto pela poesia meditativa e reflexiva do poeta ‘clássico’ parece ressoar mais ‘alto’ quanto menos diz o eu lírico. Revisitando hoje essas odes, uma delas curiosamente chama a atenção tanto pela forma concisa quanto por aquilo que sugere, metalinguisticamente pensando: o exercício poético em busca da síntese necessária, de um *dizer* ou *sugerir* muito em poucas palavras.

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.

Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.

(PESSOA, 1994, p. 82)

O *provavelmente* acima, em itálico, indica na verdade que o contato com Fernando Pessoa, com sua obra em geral, foi fundamental no sentido de que me levou a produzir meus próprios poemas, cuja maioria não ultrapassava quatro ou cinco versos ‘magrelos’, contagiados todos por certo sentimento de frustração, de serviço incompleto. Ler e reler aquelas peças inacabadas alguma hora me levou a pensar no inacabado como algo acabado, isolado, autônomo. Nesse sentido, o exercício não era mais prosseguir com o poema, mas sim buscar sua completude naquele pequeno ‘espaço’ mesmo de poucos versos, encontrar o *mot juste*, o efeito suficiente. Simultâneo a isso, o contato ao longo da graduação com a poética, por exemplo, de Oswald de Andrade e Paulo Leminski, até mesmo com certos contos curtos, como os de Dalton Trevisan e João Gilberto Noll, levou-me a situar – ainda prematuramente – minha experiência poética dentro de uma tendência da literatura contemporânea, alavancada desde o Modernismo de 22, com Oswald: as formas breves de literatura. Dessa primeira impressão, nasceu o desejo de pesquisar mais profundamente sobre essas formas breves, o que foi intensificado ao perceber que

certas produções da própria crítica literária optavam por ensaios mais curtos, como alguns famosos de Roland Barthes.¹

A procura por teóricos que abordassem a questão da brevidade na literatura contemporânea encontrou a figura de um renomado romancista e crítico literário, Italo Calvino, que nas suas *Seis propostas para o próximo milênio* assinalava que

o êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal [...] que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável. (CALVINO, 1988, p. 61)

Calvino continua dizendo que é “difícil manter esse tipo de tensão em obras mais longas; ademais, meu temperamento me leva a realizar-me melhor em textos curtos” (CALVINO, 1988, p. 61-62). Tão curtos que Calvino chega mesmo a imaginar “imensas cosmologias, sagas e epopéias encerradas nas dimensões de um epigrama”, ou organizar “uma coleção de histórias de uma só frase, ou de uma linha apenas, se possível” (CALVINO, 1988, p. 63-64). Nesse momento, ele cita o famoso microconto de Augusto Monterroso: “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”, dizendo que “até agora não encontrei nenhuma [história de uma só frase] que supere” a do escritor guatemalteco. O contato com Calvino – seu apreço pela concisão, pela brevidade, pela rapidez – foi um passo importante, uma motivação, para que esta pesquisa se voltasse para o Brasil em busca das formas breves recorrentes na literatura brasileira do século XX. “Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento.” (CALVINO, 1988, p. 64)

Nesse sentido, a primeira intenção foi abranger tanto a produção de poemas quanto a de contos curtos do século XX no Brasil. Consciente, no entanto, que isso seria um trabalho complexo e extenso demais para ser executado em apenas dois anos de mestrado, optou-se por delimitar o *corpus* da pesquisa tendo em vista somente a produção de poemas curtos. *Somente* nem tanto, pois mesmo assim esse *corpus* seria ainda muito amplo, caso fossem consideradas as produções de experimentalismo *verbocovisual* desencadeadas pela Poesia Concreta. Desse modo, a fim de selecionar um *corpus* pertinente para os limites desta dissertação, a

¹ Por exemplo, “A morte do autor” (BARTHES, 2004).

pesquisa se limitou à análise de poemas estritamente verbais (verso tradicional), salvo algumas produções cujos poetas se valeram de ‘parcos’ recursos utilizados pela tendência experimentalista do Concretismo e afins, que é o caso sobretudo de José Paulo Paes. O objetivo geral desta pesquisa, portanto, é traçar o percurso pelo qual o poema curto – assim delimitado – foi ganhando cada vez mais ‘adeptos’ até se consolidar em uma tendência que marcou todo o século XX, estendendo-se inclusive aos dias atuais.

Para a seleção do *corpus* foram seguidos dois critérios, considerados conjuntamente: 1) poemas que sejam os mais sintéticos possíveis, 2) de poetas cuja obra contém uma significativa produção de poemas curtos. Quanto ao primeiro critério, esta pesquisa não teve por objetivo definir ou delimitar rigorosamente o que é um poema curto. Os poemas aqui citados e analisados variam de um a sete versos (a maioria de metro curto, em média setissílabo), mas a grande parte contém de três a cinco versos – sendo eles apenas uma parcela que serve de exemplo para um conjunto de vários outros poemas que compõem a obra de muitos poetas. Se fosse possível, e necessário, fazer uma média de todos esses poemas citados, o resultado final seria talvez um terceto setissílabo.

Quanto ao segundo critério, procurou-se em geral deter-se naqueles poetas cujas obras apresentam uma significativa produção de poemas curtos. Assim, todos os poetas aqui abordados apresentam um conjunto de obra em que os poemas curtos ora compõem livros inteiros, ora se misturam a poemas mais longos, ora compõem série(s) de poemas curtos ao lado de série(s) de poemas mais longos.²

Quanto à análise dos poemas e seus respectivos contextos de produção, foram explorados por vezes os recursos ou mecanismos dos quais os poetas se valiam para alcançar um efeito de sentido pela síntese vocabular, tendo em vista uma possível motivação/influência que os levaram à composição de poemas curtos. Em outras vezes, os poemas serviram apenas para ilustrar uma análise mais geral do contexto e da obra de alguns poetas. Assim considerando, além da introdução e conclusão, esta dissertação se subdivide em mais três capítulos: o segundo se concentra nos poemas curtos lançados por Oswald de Andrade no início do século XX. A análise de seus poemas está acompanhada de uma abordagem geral sobre

² O anexo desta dissertação contém uma antologia de poemas curtos dos vários poetas aqui citados, para serem apreciados isoladamente.

sua obra e sobre o trajeto e os contatos literários pelos quais o poeta foi motivado à produção de seus conhecidos poemas-minutos.

O terceiro capítulo trata de dois gêneros de poesia curta praticados no Brasil ao longo do século XX, o epigrama e o haicai. A análise se detém tanto no histórico e definição desses gêneros quanto no caminho pelo qual eles se tornaram amplamente produzidos por vários poetas brasileiros do século em questão. Dessa maneira, discorre-se sobre as investidas iniciais nesses gêneros e seus respectivos praticantes, situados na primeira metade do século, quando ainda se optava por uma composição mais próxima da estrutura tradicional de tais gêneros. Na segunda metade, observam-se produções que se espelham especialmente no haicai japonês, mas que já trazem modificações mais radicais quanto às suas regras tradicionais. Junto a isso, busca-se verificar como essas investidas foram determinantes para que a produção de poemas curtos fosse se avolumando no decurso das décadas.

O quarto capítulo concentra-se na segunda metade do século XX, analisando, inicialmente, a obra de quatro poetas das décadas de 50 e 60: Paulo Bomfim, Maria Ângela Alvim, Affonso Ávila e José Paulo Paes. Em seguida, a pesquisa se detém na análise da poesia e do contexto de época dos anos 70, período em que a produção de poemas curtos foi tão intensa a ponto de se tornar uma característica marcante da literatura dessa década e das posteriores também. Foram elencados seis poetas para a apresentação e análise de seus poemas curtos: Chacal, Charles, Cacaso, Chico Alvim, Nicolas Behr e Paulo Leminski. No final desse capítulo ainda há uma apresentação, sucinta, de mais três poetas que, iniciando suas composições no final dos 70, manteriam uma significativa produção de poemas curtos nas décadas de 80 e 90, sendo eles Alice Ruiz, Marcelo Dolabela e Maria Lúcia Alvim. Aliás, quase todos esses poetas vistos nesse capítulo mantiveram uma expressiva dedicação ao poema curto até o final do século.

Desse modo, esses capítulos dialogam entre si a partir de uma análise que busca identificar as características comuns entre os poemas curtos dos poetas selecionados, tentando pontuar como as primeiras investidas a uma poesia sintética serviram de modelo e motivação para as gerações posteriores que consolidariam essa tendência à brevidade pelo exercício empenhado, consciente e constante em relação à concisão vocabular no fazer poético. Além disso, procura-se entender o modo pelo qual o poema curto serviu como uma forma para os poetas fugirem de padrões literários vigentes.

2 O POEMA CURTO A PARTIR DE OSWALD

Já em 1924, a questão da *síntese* era tema do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de Oswald de Andrade. Dentre as radicalidades exploradas pelos autores modernistas, o poema curto de Oswald era uma das que abalavam o pensamento daqueles que cultivavam uma poesia cuja forma estava enrijecida sobretudo no soneto, sendo os parnasianos um grande exemplo disso. Ao publicar um poema com um único verso ainda no início do século XX, esse poeta, ao mesmo tempo em que assusta muitos contemporâneos, planta uma semente que, com outras, iria desencadear toda uma *leva poética* pautada na liberdade total quanto à forma e ao conteúdo:

amor
humor

(*Primeiro caderno*. ANDRADE, 1978, p. 157)³

Em “Uma poética da radicalidade”, o poeta e crítico Haroldo de Campos considera “Amor”

o mais sintético poema da língua, tensão do músculo-linguagem, elementarismo contundente, ginástica para a mente entorpecida no vago, obra-prima do óbvio e do imediato atirada à face rotunda da retórica. [...] A visualidade propôs o *equilíbrio geométrico* e a *síntese*, o discursivo escoou pelo branco da página como por um vazado de arquitetura. A informação estética passou a ser produto não de uma “alta temperatura informacional do texto” (entendida em termos de opulência léxica, de “riqueza vocabular”), mas, ao contrário, da “baixa” violenta dessa “temperatura” no compressor lingüístico do *poema-minuto* oswaldiano (CAMPOS, 1990, p. 41).

A poesia discursiva passaria a dividir espaço com uma poesia “com objectivismo e redução verbal próprios das vanguardas” (PERRONE, 1992). Saiba-se que Oswald estava a par dos movimentos artísticos revolucionários do início do

³ As citações dos poemas de Oswald de Andrade nesta dissertação foram retiradas das *Obras completas* (1978). Optou-se por manter alguns aspectos formais, como o uso de iniciais maiúsculas ou minúsculas nos títulos e inícios de verso. Após cada citação, vem intencionalmente mencionada entre parêntesis a série ou seção do poema, quando houver, seguida do título do livro, pois esses dados são relevantes para o que se discute no texto.

século XX, e inclusive se reuniu com integrantes desses movimentos em uma de suas viagens para a Europa (ANDRADE, 1990, p. ii).

Os poemas curtos publicados pelo autor ficaram conhecidos como poemas-minuto, poemas-pílula, e correspondiam aos princípios estéticos e ideológicos defendidos em seus manifestos: “Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e surpresa”. A descrição em detalhes (argúcia naturalista) dá lugar a um texto em que a síntese seria marca expressiva e deslocaria o foco da leitura da obra literária, pautada agora no fragmentário, no vago, no instante, no ambíguo, no humor, na ironia. O leitor do início do século XX, contemporâneo a Oswald, habituado a uma poesia extensa e redundante, será levado, aos poucos, a se afastar da “expectativa da estética da norma e será inscrito nos limites incontornáveis da estética do desvio” (MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 42); nesse sentido, novos temas, novas formas, novos estilos, especialmente os mais radicais (como os de Oswald), ao mesmo tempo em que causam o choque, o espanto, exigem uma nova postura de leitura, uma nova forma de ler. O poeta, em seu jogo reapropriativo dos temas e das formas literárias anteriores, vale-se, muitas vezes, da síntese (textual) ao produzir um poema (curto) com expressiva carga de sentido. Diante de poemas tão sintéticos, a leitura precisa também percorrer os vazios, os subentendidos, a simplicidade, o arranjo dos títulos e subtítulos, os desenhos, o intertexto.

Oswald dá o primeiro grande passo para a libertação do verso brasileiro, instaurando uma sintaxe não-linear, cuja construção muitas vezes se baseava nas técnicas de montagem, na busca pelo equilíbrio e pela síntese – tônicas das vanguardas europeias. Do Cubismo, trouxe a técnica de recorte e colagem (montagem); do Futurismo, a sequência desordenada de elementos, palavras em liberdade, destruição da sintaxe habitual, o gosto pela velocidade, a valorização do espaço em branco – no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927, já se nota a exploração do espaço da página, em que os poemas dividem espaço com desenhos. Augusto de Campos destaca que na edição original alguns poemas curtos, ou “poemas-síntese”, como diria esse autor, “ocupam, cada qual, uma página, dando espaço à explosão e ao choque” (CAMPOS, 1992, p. 22).

Não bastasse a ruptura com a métrica e a rima (verso livre e branco, carregado de elementos prosaicos), um poema, como, por exemplo, “Longo da linha”, feito com apenas nove palavras rompia com um horizonte de leitura em que

até mesmo o tempo de compreensão (ou sua expectativa) da poesia se concretizava em um “espaço” maior:

longo da linha

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos

(Roteiro das Minas. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 137)

Nesse poema e em outros, Oswald justapõe as palavras como um *cameraman*, e aqui ele recria o momento de todo “longo da linha” em um poema curto puramente imagético. As palavras são fragmentos simulando o percurso do olho, o trajeto da linha. O poema parece ser criado com um mínimo de palavras que pudessem registrar esse momento, com a objetividade e frieza de uma câmera. Composição similar a essa acontece no poema “Nova Iguaçu”, em que os versos são nomes próprios justapostos, sem auxílio de verbo, compondo um verdadeiro retrato de um novo Brasil:

nova iguaçu

Confeitaria Três Nações
Importação e Exportação
Açougue Ideal
Leiteria Moderna
Café do Papagaio
Amarinho União
No país sem pecados

(rp1. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 108)

A metonímia se destaca como recurso recorrente nos poemas de Oswald, realçando e compondo uma obra – uma visão de mundo – fragmentária, o que favorece a “percepção de seres e coisas não em sua plenitude e totalidade, mas de segmentos, de partes, de fragmentos dos mesmos” (OLIVEIRA, 2002, p. 111).

Os poemas podem ser vistos como instantâneos da realidade brasileira (para usar uma rubrica da Fotografia⁴), sob um viés irônico-humorístico, em que a construção metonímica em consonância com a técnica de montagem era

⁴ *Instantâneo*: “fotografia informal, batida sem tripé e com um tempo de abertura do diafragma extremamente breve” (HOUAISS, 2009)

característica constante. No poema abaixo, o momento é tão fugaz que parece um verdadeiro instantâneo, realçando pela metonímia das “pernas” e “cabeças” uma (micro)realidade do país: o conflito, por exemplo, entre o negro (o capoeira) e o branco (o “sordado”). Além disso, o coloquialismo, expressivo nesse poema e em outros, singularizava muitas vezes o humor, fazendo parte do projeto modernista da representação/registro dos falares brasileiros.

o capoeira

– Qué apanhá sordado?
 – O quê?
 – Qué apanhá?
 Pernas e cabeças na calçada.

(Poemas da Colonização. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 94)

Esse e os demais “Poemas da colonização” são verdadeiros poemas-*flashes* que retomam de forma crítica e satírica a condição do negro-escravo no Brasil daquela época. Os poemas curtos dessa série se estruturam a partir de ligeiras narrativas (às vezes apenas um rápido diálogo ou uma fala), e por isso poderiam ser vistos também como *microcontos*, cenas extremamente rápidas do cotidiano (dos negros):

medo da senhora

A escrava pegou a filhinha nascida
 Nas costas
 E se atirou no Paraíba
 Para que a criança não fosse judiada

(Poemas da Colonização. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 94)

cena

O canivete voou
 E o negro comprado na cadeia
 Estatelou de costas
 E bateu coa cabeça na pedra

(Poemas da Colonização. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 94)

Numa análise sucinta sobre essa série de poemas de Oswald, comenta a crítica Vera Lúcia de Oliveira:

Com grande capacidade empática e com breves, mas densas, pinceladas, o universo do escravo é eficazmente reconstituído, utilizando-se, para tal fim, também, o elemento lingüístico, o modo de falar e as transformações fonéticas que o africano introduziu no português falado (OLIVEIRA, 2002, p. 133-134).

Esses ‘instantâneos’ funcionam, em outro sentido, como testemunhos políticos de uma época, ou como quadros históricos, que são compartilhados por leitores (ou espectadores) de cultura em comum: “É pelo *studium*⁵ que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente [...] que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações”, diz Roland Barthes (1984, p. 45-46). O fotógrafo Oswald, o *Operator*, como diria Barthes, busca pelo pequeno orifício da câmara pequenos ‘momentos’ ou *flashes* da realidade brasileira, que no âmbito da literatura se tornam poemas-*flashes*, pelos quais o poeta-fotógrafo consegue limitar, enquadrar e colocar “em perspectiva o que ele quer ‘captar’ (surpreender)” (BARTHES, 1984, p. 20-21).

Vendo a realidade brasileira como uma grande fotografia (o Brasil), os poemas curtos oswaldianos podem ser comparados de certo modo àquilo que Barthes denominou *punctum* em seu estudo sobre a Fotografia: *punctum* é o detalhe quase oculto e inesperado de uma fotografia, a contrariar o *studium*; é o quase imperceptível que altera a percepção do todo, o acaso inusitado. *Punctum* é “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados” (BARTHES, 1984, p. 46). Guardadas as diferenças entre fotografia e literatura e mantendo a analogia especialmente como um meio para perceber os poemas sob um outro prisma, o poema “Fazenda”, por exemplo, é um *punctum* de uma fotografia – ou de um poema maior, “As quatro gares” –, cuja concisão de um único verso realça (e explode) um momento cotidiano e banal:

fazenda

O mandacaru espiou a mijada da moça

(As quatro gares. *Primeiro caderno*. ANDRADE, 1978, p. 159)

⁵ *Studium* não quer dizer literalmente “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45). “Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com quem tem a ver o *studium*) é um contrato entre os criadores e os consumidores” (BARTHES, 1984, p. 48)

O detalhe quase oculto, que para Barthes caracteriza muitas vezes o *punctum* de uma fotografia, seria aqui a “mijada da moça” espiada pelo mandacaru o *punctum* de uma grande fotografia chamada Brasil.

Em contato já com as técnicas da fotografia e do cinema (CANDIDO, 2004, p. 14), os poemas oswaldianos assemelham-se, como já dito, aos *flashes* de uma câmera fotográfica, captando instantes do cotidiano e deixando no ar quase sempre um tom de ironia e humor:

bonde

O transatlântico mesclado
 Dlendena e esguicha luz
 Postretutas e famias sacolejam

(rp1. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 106)

crônica

Era uma vez
 o mundo

(As quatro gares. *Primeiro caderno*. ANDRADE, 1978, p. 160)

Mas esses ‘*flashes*’ precisam ser percebidos de forma interligada, compondo um todo, numa combinação que favorece a constituição e ampliação de seu sentido: os poemas de Oswald “dificilmente se prestam a uma seleção sob o critério da peça antológica. Funcionam como poemas em série. Como partes menores de um bloco maior: o livro. O livro de ideogramas.” (CAMPOS, 1990, p. 35)

Mesmo nos romances de Oswald, especialmente em *Memórias sentimentais de João Miramar*, concluído em 1923 e publicado em 1924, a questão da concisão da linguagem já estava sendo trabalhada pelo autor. A narrativa é apresentada em pequenos fragmentos de texto, “por meio de uma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar [...] apoiadas em elipses e subentendidos” (CANDIDO, 2004, p. 19-20). Considerada a obra prima-prima do autor por muitos estudiosos (CANDIDO, 1945, p. 19; CAMPOS, 1971, p. 16), esse romance traz no meio de seus 163 episódios-fragmentos composições tão sintéticas e poéticas quantos os poemas curtos que seriam publicados em *Pau-Brasil* e *Primeiro caderno* (CAMPOS, 1990, p. 11). Uns dos mais sintéticos, os fragmentos 44, 75 e 121, por exemplo, são verdadeiros poemas pau-brasil:

44. mont-cenis

o alpinista
de alpenstock
desceu
nos alpes

75. natal

minha sogra ficou avó.

121. prole de adão

o britinho era o coronel da irresistível hetaira catarina pinga-fogo.

(ANDRADE, 1971, p. 46, 57 e 73)

Nesse sentido, a busca e o gosto pela síntese parecem ter sido determinantes para a composição dos poemas curtos de Oswald. Nos poemas mais longos – tradicionais –, a produção de sentido, ou o efeito de sentido que intriga o leitor, se vale de mais elementos textuais (completando-se ou contrapondo-se) que criam um contexto para que o leitor desfrute do texto, para que seja suscitado pelo efeito estético, “entendido como interação que ocorre entre texto e leitor” (ISER, 2002, p. 20). Já nos poemas curtos, a produção de sentido pela escassez vocabular parece se valer mais do contexto gerado pelos títulos e subtítulos (do livro e das partes em que estão inseridos) e pela intertextualidade, sobretudo a paródia, num jogo constante de ironia e humor. Na leitura intertextual, há um choque entre dois elementos – o antigo e o novo, o passado e o presente, o habitual e o inusitado – que em certo sentido gera um contexto pelo qual o leitor chega ao efeito estético. Há, ainda, a correspondência (semiótica) entre os poemas e os desenhos em *Pau-Brasil* – ilustrados por Tarsila do Amaral – e no *Primeiro caderno* – com ilustrações do próprio poeta –, acrescentando ou encorpendo o contexto favorável ao sentido. Haroldo de Campos destaca que o livro de poemas de Oswald “participa da natureza do livro de imagens, do álbum de figuras” (CAMPOS, 1990, p. 35). O crítico pontua que essa relação entre artes – literatura e pintura – foi uma das investidas das vanguardas que iria dissolver os limites e as fronteiras entre as artes (e artistas), culminando numa produção artística substancialmente semiótica – é o caso do Concretismo brasileiro. As imagens dos livros de poesia de Oswald se ligam ao processo informativo do texto, “fornecendo assim uma co-informação no nível visual,

solidária à mensagem verbal desse mesmo texto” (CAMPOS, 1990, p. 36). Esse trecho citado faz parte da relação apontada por Haroldo entre o texto e as imagens nas histórias de Alice, de Lewis Carroll. Mas, em seguida, o crítico comenta: “O livro de poemas tal como o concebe Oswald – cuja imaginação visual o fez sempre um apaixonado da pintura [...] – integra-se nessa tradição, e, ao mesmo tempo, aponta decididamente para o futuro” (CAMPOS, 1990, p. 36).

Assim como nos poemas de Oswald, a síntese também é uma característica dos desenhos tanto do próprio autor quanto dos de Tarsila. O traço metonímico – que sugere a leitura *pela* síntese, a parte pelo todo –, o traço simples e ingênuo, são também traços dos poemas. No desenho que abre a série “Roteiro de Minas”, as montanhas e as araucárias, ‘esboçadas’ com simples e singelos contornos de linhas, remetem metonimicamente a um todo – Minas Gerais.



Figura 1: Roteiro das Minas (1925) - Tarsila do Amaral
Fonte: ANDRADE, 1990.

Ana Paula Cardoso, em sua dissertação *Fotografias verbais e diálogos entre artes: Pau Brasil, Feuilles de Route e desenhos de Tarsila*, apesar de não fazer diretamente a relação da síntese nos poemas e nos desenhos, destaca essa marca no desenho da série “Poemas da Colonização”:

Na abertura de “Poemas da Colonização”, uma cena rural, com animais no primeiro plano dividindo o espaço com uma mulher e uma criança. A floresta compõe a paisagem. Ao fundo, a sede da fazenda. A imagem singela é obtida pela economia de linhas e pela síntese da informação visual. (CARDOSO, 2006, p. 108).



Figura 2: Poemas da Colonização (1925) - Tarcila do Amaral
Fonte: ANDRADE, 1990.

E mesmo nos desenhos de Oswald, em que o traço ingênuo – infantil – é ainda mais marcante:

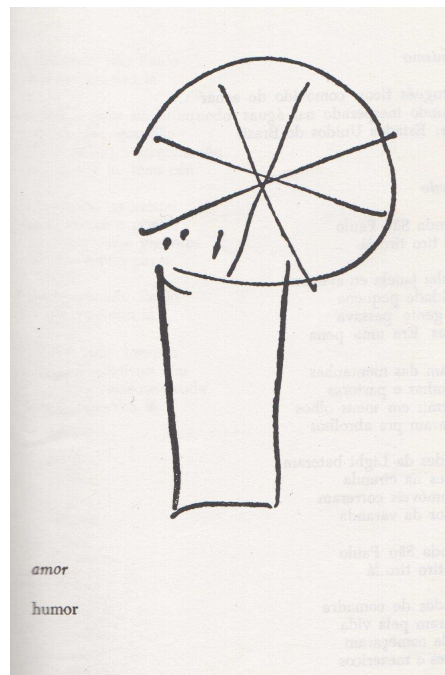


Figura 3: Amor - Oswald de Andrade (1927)
Fonte: ANDRADE, 1978.

Quanto à figura acima, Augusto de Campos ressalta que na edição original de *Pau-Brasil* o desenho se encontra invertido, representando, segundo Oswald de Andrade Filho (Nonê), um canhão da guerra de 1914.

Mais do que todos, o poema inicial “amor” (título em vermelho na edição original), que desde logo nos provoca, na concisão unilinear do “humor” sobre o silêncio amplificado da página, com seu estranho e insinuante desenho abstratizado (para aumentar a perplexidade do leitor, ele aparecerá invertido em *Poesias Reunidas O. Andrade: cogumelo? árvore? roda-gigante?*) (3). Amor. Humor. A poesia, “a descoberta/ das coisas que eu nunca vi” (CAMPOS, 2009).

Retomando a questão da intertextualidade, ao parodiar uma oração popular, o poema “Escapulário”, ao mesmo tempo em que se contrapõe ao hipotexto⁶ – choque especialmente maior porque se trata de um texto sacro –, absorve dele, por exemplo, a atmosfera divina e sagrada.

escapulário

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

(por ocasião da descoberta do Brasil. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p.75)

O sentido desse poema curto está inteiramente ligado à tensão intertextual. A poesia é aqui o “pão nosso de cada dia” para o poeta – o alimento do cotidiano. Ela dialoga com a exuberância da natureza brasileira, representada pelo Pão de Açúcar, e com a religião (católica), representada pela alusão à oração “Pai Nosso” – tem-se, por fim, um poema curto numa dimensão histórica, religiosa e metalinguística (OTTONI, 2006). Nesse poema “(re)escreve-se um outro texto e (re)lê-se a sua literalidade. Não se trata propriamente de tomá-lo em sua letra, mas de se admitir sua forma, para nela inscrever-se outra ordem de letra, outra ordem possível de leitura” (MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 49). Outro exemplo é o poema “Vício na fala”, nele a verve paródica joga com a história brasileira e o academicismo, em que o poeta se apropria do discurso de um certo J.M.P.S (“náufrago português de quem, na verdade, pouco se sabe” (OLIVEIRA, 2002, p. 131)), sendo o último verso a marca expressa da ironia:

⁶ Gérard Genette, em *Palimpsestos*, denomina *hipotexto* como “texto de origem” ou “texto de partida”, em relação a um outro texto – *hipertexto* – que do primeiro se derivou (GENETTE, 2009, p. 12).

vício na fala

Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor dizem mió
 Para pior pió
 Para telha dizem teia
 Para telhado dizem teiado
 E vão fazendo telhados

(J.M.P.S. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 89)

Nesse sentido, a paródia é o recurso pelo qual o poeta se vale para alterar ou inverter o significado do hipotexto, alcançando uma poesia crítica de caráter sócio-histórico e metalinguístico. A tomada parodística da *Carta* de Caminha no poema “As meninas da gare” mostra um outro lado da história, agora em relação ao homem europeu em contato com a mulher indígena:

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
 Com cabelos mui pretos pelas espáduas
 E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
 Que de nós as muito bem olharmos
 Não tínhamos nenhuma vergonha

(Pero Vaz Caminha. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 80)

Vera Lúcia de Oliveira destaca como se dá o diálogo entre os textos e suas épocas, nesse poema, e como essa relação intertextual promove uma nova leitura da realidade nacional:

A escrita intertextual tem por intenção, aqui, desmascarar a malícia implícita no primeiro texto. A aproximação-confronto entre os dois momentos históricos distintos é pertinente, e o efeito de estranhamento que determina desautomatiza uma percepção alienante da realidade, radicada no tempo, como são radicados os modelos e valores que a promovem. (OLIVEIRA, 2002, p. 125)

Juntamente com a paródia – e o humor –, a ironia é também elemento-chave para que os poemas ampliem seus significados a partir de sua concisão lexical. Basta, às vezes, ao poeta, ‘recortar’ a fala (frase) de um personagem histórico, fragmentá-la em versos aparentemente aleatórios, mantendo sua forma coloquial, e assim se tem um poema curto, cujo tom irônico cria a tensão favorável ao

entendimento do texto. O resultado é uma ‘fotografia’ verbal de um Brasil colônia em que a questão do poder pelas terras brasileiras se vê problematizada.

senhor feudal

Se Pedro Segundo
Vier aqui
Com história
Eu boto ele na cadeia

(Poemas da Colonização. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 94)

A produção de sentido pela síntese se vale, portanto, de uma tensão de opostos em que a imaginação do leitor (e seu horizonte de expectativa) tem papel fundamental para fazer o diálogo entre os textos, entre o jogo de ironia e humor. *Síntese*, em seu sentido literal, dicionarizado, significa “método, processo ou operação que consiste em reunir elementos diferentes, concretos ou abstratos, e fundi-los num todo coerente”⁷. Seguindo as trilhas dessa definição e ampliando seu sentido para a análise dos poemas curtos de Oswald, pode-se entender que a fusão dos elementos diferentes parte muitas vezes do diálogo intertextual presente em boa parte da obra do autor. Quanto à estrutura, à forma, a ruptura – a *fusão dos elementos* – é estabelecida com as tradições anteriores desde a violação da métrica, da seleção vocabular e da rima, passando pela parodização dos discursos institucionalizados⁸, dos gêneros literários⁹, e culminando na dissolução da diferença entre prosa e poesia, na problematização do próprio conceito de poesia. O antigo e o novo, a radicalidade do moderno diante do tradicional, são elementos que se combatem e se completam no instante da interpretação do poema.

Quanto ao tema, a história do Brasil e sua cultura, por exemplo, são vistas com novos óculos pelo jogo paródico e irônico dos elementos e figuras nacionais (o índio, o europeu, o negro). Oswald retoma a história do país por meio de recortes e montagens de frases prontas da literatura quinhentista e das crônicas de viagens, bem como do estilo acadêmico produzido no Brasil colonial e pós-colonial, propondo, pela síntese, uma nova leitura desses elementos nacionais, vistos agora de modo cômico e sarcástico. E aqui aparece mais um traço das vanguardas

⁷ Esta é a primeira acepção para o vocábulo (HOUAISS, 2009).

⁸ Um exemplo é o poema “Maturidade”, da série “As quatro gares”, de *Primeiro caderno*.

⁹ O poeta parodiava as crônicas dos viajantes em alguns poemas de “História do Brasil”, em *Pau-Brasil*.

européias na poesia de Oswald, o *ready-made* dadaísta. Haroldo de Campos destaca essa característica:

Daí a importância que tem, para o poeta, o *ready made* lingüístico: a frase pré-moldada do repertório colonial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques. “A riqueza dos bailes e das frases-feitas”, como está no “Manifesto Pau-Brasil”. O *ready made* contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem. (CAMPOS, 1990, p. 25)

Embora o Dadaísmo defendesse uma arte pautada na desordem, no aleatório, no automatismo psíquico, valorizando a seleção e combinação por acaso, Mário Chamie destaca que há um “instinto perfeccionista” em Oswald, que é um tanto paradoxal tendo em vista o teor de simplicidade e espontaneidade quase automática de seus poemas, mas que se explica porque é muito “mais difícil conseguir uma estrutura de linguagem ágil e transparente a partir de elementos lingüísticos da fala corriqueira, coloquial e de gíria, do que conseguir um equilíbrio formal a partir de uma fraseologia culta abonada pela tradição literária” (CHAMIE, 1976, apud OLIVEIRA, 2002, p. 90).

O poema “Primeiro chá” é um exemplo de composição por recorte e colagem, jogando com o sentido original da *Carta* de Pero Vaz de Caminha:

primeiro chá

Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real

(Pero Vaz Caminha. *Pau-Brasil*. ANDRADE, 1978, p. 80)

O trecho aparece na *Carta* desta forma:

Passou-se então para a outra banda do rio *Diogo Dias*, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. *Depois de dançarem fez* ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e *salto real*, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito. (CAMINHA, 1963, grifo nosso)

Oswald remonta ao ano de 1500 com uma carga de ironia sobre a relação de Diogo Dias com os indígenas. A ingenuidade do texto de partida cede lugar a uma

retomada satírica, promovendo nova leitura dos primeiros momentos da história pátria. O poema-síntese de apenas três versos se torna altamente sugestivo a partir do diálogo intertextual:

Inserir a expressão [“salto real”] no contexto da poesia *Pau-brasil* é inscrevê-la num complexo jogo de assédio, em que o invasor centraliza na ação dispersa da dança o seu passo decisivo na catequese, um ato intencional que neutraliza a gratuidade da alegria indígena. (SANTOS, 2009, p. 337)

Mário Chamie, em *Caminhos da Carta*, faz uma análise detalhada desse poema, mostrando como ele alcança um poder bastante sugestivo de sentido a partir de uma leitura palimpséstica e antropológica (inclusive antropofágica). Analisando primeiramente o título do poema, Chamie comenta:

Irônica e corrosivamente, Oswald vê no chá o emblema comum da convivência civilizada e cortês entre dominador e dominado, em seus instantes intervalares de confraternização. [...] a denominação de “primeiro chá” nos alerta sobre os muitos outros momentos intermediários que ocorrerão, reunindo colonizador e colonizado, ao longo da “História do Brasil”, desde a Colônia até após a Independência (CHAMIE, 2002, p. 208-209).

Atendo-se, em seguida, à expressão “salto real”, diz o autor:

Preservada a expressão no corpo intacto do discurso apropriador, ela significa uma coisa. Encarada a expressão fora desse corpo e em sua autonomia de poema pau-brasil, ela sinaliza resultados transgressores (CHAMIE, 2002, p. 209)

A alteração do trecho da carta é mínima, na aparência, mas radical na substância. Oswald [...] encurta drasticamente a distância entre o verbo *fazer* e a expressão “salto real”, sem artigo determinativo.

[o “salto”] é o assalto “real” [cultural e histórico], após terem os indígenas [...] dançado, entre o espanto e a “esquiveza”. (CHAMIE, 2002, p. 211)

Num outro sentido, o poeta desconstrói, ou reconstrói, a figura de Diogo Dias, que na *Carta* é descrito como “homem gracioso e de prazer”. O poema dá margem também a uma leitura do ponto de vista sexual:

A ironia vem pelo título: ‘primeiro chá’ leva-nos a crer que este foi o primeiro intercurso físico que se deu entre portugueses e as índias. O ‘salto real’ ganha aqui uma malícia típica em Oswald. O poeta foi além de copiar ou resumir Caminha e recontá-lo em forma de poema, deu sim um outro sentido ao escrito original. Neste caso, um sentido bem sexual, bem revelador da concupiscência marcante das nossas origens. (CUNHA, 2007)

À técnica do *ready-made*, do recorte e da montagem, da parataxe, junta-se a questão da velocidade na arte, na comunicação. Aliás, a velocidade, como já visto, era uma das obsessões do Futurismo, representada pelo advento das tecnologias – máquinas, aviões, automóvel, telegrama etc. Os poemas de Oswald, em sua celeridade, já absorviam essa característica marcante do século XX, e não à toa ‘jogavam’ com os gêneros emergentes como o rádio, a televisão, o cinema, a propaganda, o anúncio e o texto jornalístico. Décio Pignatari, vendo Oswald como um dos precursores da Poesia Concreta, destaca o modo como os poemas oswaldianos sinalizavam desde então características daquilo que os concretistas defenderiam como “arte geral de linguagem, propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular. a importância do olho numa comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos, a necessidade do movimento” (PIGNATARI apud MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 37).

O crítico Benedito Nunes faz a mesma associação de Oswald com os adventos do novo século, exaltados e assimilados pelas vanguardas. Para isso, ele resgata a figura marcante do escritor suíço de expressão francesa Blaise Cendrars nos rumos do Modernismo brasileiro:

Segundo afirmava o poeta francês [Cendrars], o estilo novo da poesia, aberto às novas formas da linguagem e da comunicação, sensível ao cartaz e ao anúncio, ao cinema e ao jornal luminoso, não podia prescindir nem da colaboração dos engenheiros nem da análise lingüística. (NUNES, 1979, p. 30)

A ausência de pontuação da poesia de Oswald – o que em muitos casos torna o curto ainda mais curto, porque não pausa a leitura –, bem como a utilização da ordem direta da frase, são aspirações do Futurismo, cujo manifesto foi importado para o Brasil por Oswald, em 1912, quando da sua primeira viagem para a Europa (OLIVEIRA, 2002, p. 68). O manifesto assevera: “nada de pontuação”. Dispensando a pontuação – a qual até então ajudava a compor o ritmo de leitura em poesia, representando as pausas da fala –, o poeta busca esse ritmo na distribuição do texto em versos, quebrando a cadência natural das frases, acelerando e desacelerando a leitura, alcançando com isso efeitos de sentido. No poema abaixo, nem tão curto, a quebra dos versos é contundente:

história pátria

Lá vai uma barquinha carregada de
 Aventureiros
 Lá vai uma barquinha carregada de
 Bacharéis
 Lá vai uma barquinha carregada de
 Cruzeiros de Cristo
 [...]

(As quatro gares. *Primeiro caderno*. ANDRADE, 1978, p. 161)

E o mesmo acontece nos mais curtos,

infância

O camisolão
 O jarro
 O passarinho
 O oceano
 A visita na casa que a gente sentava no sofá

(As quatro gares. *Primeiro caderno*. ANDRADE, 1978, p. 160)

Levando em conta todas essas características apontadas até aqui quanto aos poemas curtos de Oswald, pode-se também fazer uma análise do ponto de vista da influência (literária) exercida sobre o poeta. Retoma-se, para isso, Blaise Cendrars, escritor com quem Oswald manteve estreitos laços de convívio. Seria possível, portanto, encontrar nele a fonte inspiradora de Oswald? Antes de escrever os seus, teria o poeta brasileiro entrado em contato com os poemas curtos de Blaise Cendrars publicados entre 1924 e 1929¹⁰? A questão da influência entre esses dois autores é um tanto polêmica, mas estudiosos como Haroldo de Campos (1991, p. 31) e Vera Lúcia de Oliveira (2002, p.117) sinalizam que o contato entre eles marcou a obra dos dois – tanto na prosa quanto na poesia –, e que em 1924 eles trocavam textos literários.

Apesar de Oswald ter conhecido pessoalmente Cendrars somente em 1923, o escritor franco-suíço já era conhecido no Brasil e teria influenciado escritores como Mário de Andrade e Manuel Bandeira. No entanto, Haroldo de Campos ressalta que o prefácio de Paulo Prado que seria publicado em *Pau-Brasil*, em 1925, data de maio de 1924 – gerando dúvida se Oswald conhecera antes disso os poemas curtos de Cendrars publicados a partir de 1924.

¹⁰ São os livros *Feuilles de route*; *Sud-Américaines*; e *Poèmes divers*.

Aracy A. Amaral, entretanto, em um estudo aprofundado sobre a relação de Cendrars com o Brasil, argumenta que a obra do poeta europeu entrava em nosso país mesmo antes das publicações de Oswald, e que ele já havia publicado, em 1919, *Dix-neuf poèmes élastiques* – poemas curtos escritos em sua maioria entre 1913 e 1914 (AMARAL, 1997, p. 93), apresentando em sua composição características de montagens, síntese, “concatenação de pedaços de enunciados arbitrariamente ligados em seqüência” (MACHADO, 2010, p. 10). Características essas que estariam presentes nas produções de Oswald. Além disso, Aracy A. Amaral pontua inclusive que se o poeta brasileiro “conhecia Cendrars através de sua obra que chegava ao Brasil antes mesmo da semana de 22, o mesmo se poderia dizer de todos os demais modernistas” (AMARAL, 1997, p. 21). Assim considerando, o crítico afirma a grande influência de Cendrars sobre Oswald, e que o inverso não seria tão verdadeiro, já que Cendrars apresenta em sua obra influência mais propriamente do Brasil (de seu contato com o Brasil) do que dos brasileiros (AMARAL, 1997, p. 99).

parece bem claro hoje que, mais que uma influência, Cendrars foi um mestre para Oswald: desde sua orientação colocando-o em contato com a vanguarda literária parisiense [...] como transmitindo-lhe sua vivência intensa com o mundo das artes plásticas (AMARAL, 1997, p. 93)

Acreditamos mesmo que Oswald foi sensível a todos os recursos de apelo aos sentidos utilizados usualmente por Cendrars, fossem eles sonoros, visuais, e mesmo táteis, no sentido da imagem plástica tridimensional, expressa num poema de fevereiro de 1914, “Sur la robe elle a un corps”:

Sur la robe elle a un corps

Tout ce qui fuit, saille avance dans la profondeur
 Les étoiles creusent le ciel
 Les couleurs déshabillent
 Sur la robe elle a un corps

(AMARAL, 1997, p. 97)

A poesia de Cendrars já trazia, portanto, muitas características que abundariam na obra de Oswald, como a técnica de montagem e colagem, a apropriação de discursos (jornalístico), a simplicidade e espontaneidade da língua cotidiana. “A inclusão de títulos de jornais, nomes de casas, números, todas essas ‘colagens’ literárias [...] constantes na poesia de Cendrars [...] surgiram na poesia de Oswald” (AMARAL, 1997, p. 101). Além disso, Aracy A. Amaral também considera que a abolição de pontuação em Cendrars foi “digerida de imediato por Oswald”, bem como

“a utilização de números como colagem cubista, elemento gráfico acrescentado ao poema como parte integrante, enriquecedora tanto do ponto de vista visual como sonoro” (AMARAL, 1997, p. 97).

Se Oswald teve mesmo influência da obra de Cendrars – e é o que parece –, essa influência se deu sobretudo quanto ao ‘apego’ pela síntese – pelos poemas curtos –, como sugere Haroldo de Campos:

Não propriamente do que há nessa poesia [de Cendrars] de hausto longo, de andadura retórica [...] mas, antes, das peças curtas, rápidas, tipo haicai, de assunto exótico, que o poeta suíço começara a publicar em 1922 (“Les Grands Fétiches”, revista *Disque Vert*, Bruxelas, n° 1) e que continuam a aparecer nas seções “Îles” e “Menus”, de *Kodak*, livro que sai em Paris em 1924. (CAMPOS, 1990, p. 32)

Como exemplo, tem-se abaixo o “Les grands fétiches. IV”, publicado em 1916:

Les grands fétiches. IV

L’envie t’a rongé le menton
 Tu te dresses
 La convoitise te pipe
 Ce qui te manque du visage
 Te rends géométrique
 Arborescent
 Adolescent

(CENDRARS apud CAMPOS, 1990, p. 32)

Além desses citados por Haroldo de Campos, os poemas curtos são expressivos também em *Feuilles de route* (1924). Dentre os mais sintéticos têm-se:

Bleus

La mer est comme un ciel bleu bleu bleu
 Par au-dessus le ciel est comme le Lac Léman
 Bleu-tendre

(CENDRARS, 1947, p. 29)

Dimanche

Il fait dimanche sur l’eau
 Il fait chaud
 Je suis dans ma cabine enfermé comme dans du beurre
 fondant

(CENDRARS, 1947, p. 36)

Oiseaux

Les rochers guaneux sont remplis d'oiseaux

(CENDRARS, 1947, p. 88)

Podomètre

Quand ont fait les cent pas sur le pont...

(CENDRARS, 1947, p. 90)

Poemas esses que lembram, em sua simplicidade e comicidade, alguns poemas de Oswald, como “3 de maio”, “Fazenda”, “Velhice”.

Neste capítulo, buscando perceber como se procede a leitura *pela* síntese, foi possível fazer uma análise dos poemas curtos de Oswald levando em conta a relação intertextual, aliada à ironia e ao humor, em que o poeta procura intencionalmente romper com as estruturas tradicionais e satirizar os temas literários anteriores – dentre os quais a história e identidade do Brasil. O diálogo com a Fotografia permitiu perceber os poemas curtos como instantâneos e *punctuns* da realidade brasileira, captando momentos simples do cotidiano, paisagens, falas do dia a dia, ‘causos’, coloquialismos – detalhes da vida e da cultura brasileira.

O contato com as vanguardas europeias leva o poeta a investir em técnicas como a de montagem, o *ready-made*, a abolição da pontuação (velocidade), e a parataxe. Além disso, destacou-se que Oswald já apresentava, nos romances publicados antes dos poemas, o que se pode denominar de *estilo telegráfico* – conciso, condensado, lacônico, ligeiro –, o qual caracterizaria também sua obra poética. A relação entre poemas e desenhos, por sua vez, mostrou que há uma interação comunicativa entre eles: seria cabível dizer que eles se complementam em sua própria existência sintética. Foram apontados, ademais, os traços da síntese (ou de uma criação pela síntese) também nos desenhos: os traços e linhas simples, o contorno infantil. Por fim, fez-se uma breve análise comparativa entre Cendrars e Oswald, em que se pôde notar uma possível influência daquele sobre este; mas de todo modo é na obra de Oswald que a síntese se apresenta de forma mais enfática.

Daqui em diante, a análise busca outros poetas cuja obra se destaca pelos poemas curtos. O contato com o haicai e o epigrama – gêneros de poesias curtas – motivou durante todo o século XX produções tão sintéticas quanto às de Oswald, como será visto no capítulo seguinte.

3 AS INVESTIDAS NO HAICAI E NO EPIGRAMA

Ainda na época de Oswald, início de século, outras duas formas de poema curto no Brasil estavam sendo exploradas: uma pela retomada de um gênero milenar, o epigrama; e outra pela introdução de um gênero de poesia curta tipicamente japonês, o haikai – ambos gêneros tradicionais cujas composições são tão breves quanto os poemas-minutos oswaldianos.

3.1 O epigrama

Epigrama, etimologicamente, significa, do grego, “inscrição, título” (*epi* = sobre; *grama* = inscrição); e do latim, “inscrição, pequeno poema, versos satíricos” (HOUAISS, 2009). Na Grécia Antiga, o termo designava qualquer tipo de inscrição em túmulos, monumentos, estátuas, medalhas, moedas etc., em verso ou em prosa, com a intenção de lembrar um acontecimento memorável ou uma vida exemplar (SANTOS, 2001).

Wilson Lins, traçando a história do epigrama na Bahia desde Gregório de Mattos, em *Musa vingadora (crônicas do epigrama na Bahia)*, de 1999, define esse gênero como “sete sílabas de uma quadrinha plebéia”, utilizado para satirizar, muitas vezes de forma mordaz e preconceituosa, as instituições, o homem e suas atitudes na sociedade em determinada época, sobretudo quanto à vida pública e política. Foi do latim, ainda na Antiguidade, que o termo ganhou esse novo significado – composição poética breve e satírica (HOUAISS, 2009). As sete sílabas e a quadrinha mencionadas por Lins englobam a maioria dos epigramas citados por ele, mas o próprio autor apresenta poemas que fogem a essa estrutura, uns ultrapassam os quatro versos, outros compõem-se apenas de quatro sílabas métricas, além da variação de rima (ABBA e ABAB). Por apresentar muitas variações quanto à forma (mais adiante serão exploradas outras), talvez a melhor definição para a maior parte dos epigramas abundantes no início do século XX e citados neste capítulo seja esta: poema curto, de quatro versos, e satírico. Pelo menos nessa definição se enquadram os epigramas que circulavam nos jornais, folhetins e telegramas desde o

Brasil colônia até meados do século XX. Wilson Lins (1999) e Gilfrancisco Santos (2001), por exemplo, assim o consideram; e, por conseguinte, nomeiam de *epigramistas* os cultores desse gênero.

Como exemplo, o poema abaixo, de Gregório de Mattos, mas também atribuído a Gonçalo Ravasco, foi uma das primeiras investidas no epigrama em solo brasileiro:

Eia, estamos na Bahia,
Onde agrada a adulação,
Onde a verdade é baldão
E a virtude hipocrisia

(MATTOS apud LINS, 1999, p. 21)¹¹

Mas o poeta e crítico de renome, José Paulo Paes, em atividade a partir da segunda metade do século XX, ao produzir e estudar de forma intensa o epigrama¹², explora o gênero levando em conta suas origens, e não somente seu viés satírico. Paes destaca que ainda no Período Alexandrino (séc. IV a.C.) o epigrama já servia para vários fins, como para

a narração e a descrição, o monólogo e o diálogo dramático, o preceito de moral e a reflexão filosófica, a crítica de costumes e a sátira pessoal, a lisonja aos poderosos e a homenagem fúnebre, o louvor dos prazeres e a confiança amorosa. (PAES, 1995, p. 121)

Quanto à forma, os primeiros epigramas (séc. VIII a.C.) eram compostos a partir do hexâmetro datílico, “um verso de seis pés compostos de uma sílaba longa seguida de duas breves” (PAES, 1995, p. 118). Depois o hexâmetro foi substituído pelo dístico elegíaco, “formado de dois versos, um hexâmetro e um pentâmetro, ambos de andamento datílico” (PAES, 1995, p. 118). Com o avançar dos séculos, o epigrama sofreu variações quanto à sua versificação e metrificação, mas sempre manteve “a brevidade lapidar de sua matriz” (PAES, 1995, p. 118).

Publicando seus livros na segunda metade do século XX, Paes ficaria muito conhecido por sua forma sintética de escrever, tendo sua obra analisada por críticos como Alfredo Bosi, Davi Arrigucci e Augusto de Campos. Antes de percorrer pelas

¹¹ *Adulação*: ação ou efeito de adular, de lisonjear (alguém); bajulação. *Baldão*: palavra ofensiva; impropério, injúria. (HOUAISS, 2009)

¹² Paes selecionou e traduziu uma série de epigramas que remontam ao século VI a.C. em *Poemas da antologia grega ou palatina* (1995), em que escreve um posfácio sobre a origem do epigrama.

composições poéticas e epigramáticas de Paes, serão revistos os epigramas e epigramistas do início dos Novecentos, cuja grande parte dos poemas se enquadra nas “sete sílabas de uma quadrinha plebéia” de cunho satírico.

Depois de Gregório de Mattos, o epigrama ficou praticamente esquecido no Brasil, vindo a ressurgir com mais força somente no século XX. Cristóvão Barreto foi um dos principais escritores que fizeram a ponte entre o século XVII e o XX – epigramista baiano que viveu durante os Oitocentos, mas manteve atividade até 1905 (LINS, 1999, p. 30). Já no século XX, dentre seus sucessores mais destacados, com grande produção entre os anos 20 e 40, estão os baianos Pinheiro Viegas, Lulu Parola, Lafayette Spínola e Clóvis Amorim, além do curitibano Emílio de Menezes, que atuou tanto no final do século XIX quanto no início do XX, falecendo em 1918. Gilfrancisco Santos explica a efervescência do epigrama na Bahia no início dos Novecentos: “foi neste período, um dos únicos, ou único, a se utilizar do epigrama como meio de ataque, o que vem explicar talvez a sua não inclusão entre os intelectuais da época e até mesmo a sua marginalização” (SANTOS, 2001). Além disso, como boa parte dos epigramas eram publicados somente em periódicos, folhetins, ou apenas recitados para amigos, não são fáceis de serem encontrados em bibliotecas e livrarias (LINS, 1999, p. 50).

Wilson Lins dá um lugar de destaque a Pinheiro Viegas: “Entre 1928 e 1937, foi o guru dos jovens escritores baianos” (LINS, 1999, p. 55). Da mesma forma o considera Gilfrancisco Santos: “Foi chamado na época do novo Gregório de Mattos, devido não só ao mesmo estilo utilizado por este para criticar, como pela fúria com que atacava.” (SANTOS, 2001). Quando Viegas soube que ia receber seu pagamento em parcelas como jornalista do jornal *O Imparcial*, tratou logo de compor um poema feroz:

Dentre as folhas amarelas
A melhor é “O Imparcial”.
Mas, se paga por parcelas,
Só pode ser parcial.

(VIEGAS apud LINS, 1999, p. 50)

Em outro epigrama, Pinheiro Viegas não poupa nem mesmo seu parceiro do gênero e contemporâneo, o epigramista Roberto Correia:

São como um frasco pequeno
 Teus epigramas. Que horror!
 Por fora lê-se: veneno.
 Bebe-se, é água-de-flor.

(VIEGAS apud LINS, 1999, p. 51)

O próximo, talvez o mais sintético de Viegas, composto por uma quadrinha de versos quadrissílabos, tem em mira um candidato para a presidência da República:

Senhor de Sales,
 Muito gentil,
 Armando males
 Para o Brasil.

(VIEGAS apud LINS, 1999, p. 52)

Outro epigramista de grande destaque no Brasil dos anos 30 e 40 foi o baiano Lafayette Spínola, considerado por Wilson Lins um dos grandes nomes do epigrama: “Como epigramista [...] ninguém o excedeu. Houve poucos iguais a ele, na Bahia e no Brasil, mas nenhum que o superasse.” (LINS, 1999, p. 60). Cultor obstinado do epigrama, Spínola criou e manteve por dois anos a seção “Epigrama do Dia” no jornal *O Imparcial*, período esse de sua maior atividade satírica (LINS, 1999, p. 65). Como crítico, publicou no seu livro de crítica literária *Harpas e farpas* (1943) um breve ensaio sobre o epigrama na Bahia, analisando a obra satírica dos poetas Cristóvão Barreto, Pinheiro Viegas, Roberto Correia, Lulu Parola e Deraldo Dias. Os poemas curtos epigramáticos de Spínola têm o mais alto teor da sátira, carregados de uma força imaginativa capaz de aliar sarcasmo e humor num espaço mínimo de quatro versos.

O primeiro exemplo de epigrama tem por contexto um conflito pessoal e profissional entre Spínola e um certo Secretário da Educação, que o transferiu do cargo de professor de Psicologia para o de Francês, pois, sabendo que Spínola era agnóstico, considerou-o “incompatível com o ensino da Psicologia” (LINS, 1999, p. 59). Diante disso, o epigramista se demite e desfere uma série de poemas fulminando a imagem do secretário, dentre os quais este epigrama-epitáfio, em que o poeta já prevê o funeral da vítima:

Pois-lhe a morte à vida fecho,
 E o coveiro disse: – Diacho!
 Na cova o corpo eu encaixo,
 Mas onde encaixar o queixo?

(SPÍNOLA apud LINS, 1999, p. 59)

Num outro poema, Spínola, ao ler alguns epigramas que lhe foram dados para apreciação por um candidato a epigramista, ataca-o de modo desalentador:

Não te melindre o que digo
 Não te cause desconforto:
 Espírito, meu amigo,
 Só terás depois de morto.

(SPÍNOLA apud LINS, 1999, p. 61)

Outro exemplo é o epigrama a seguir, em que o poeta desmascara a figura de um diretor de jornal, acusado de não ter habilidade com a escrita:

É diretor de gazeta
 Conhecido em nosso meio,
 Nunca pegou na caneta:
 Tem a mão no bolso alheio.

(SPÍNOLA apud LINS, 1999, p. 61)

Spínola ataca para todos os lados, não poupa nem mesmo um recém-operado, depois da cirurgia:

Após tua operação,
 Teu doutor – destino vário –
 De grande cirurgião
 Passou a veterinário...

(SPÍNOLA apud LINS, 1999, p. 63)

O poeta, feito máquina de fazer epigramas, não pode ver uma possibilidade de trocadilho que já trata de encaixar em versos setissílabos um momento ínfimo mas pleno de humor sarcástico e criativo: desta vez ele implica com os senhores Pinto Piton e Piton Pinto, celebrando a semelhança dos nomes com este epigrama:

Pinto Piton, Piton Pinto,
São dois nomes desiguais:
Um na frente leva o Pinto
O outro leva o Pinto atrás...

(SPÍNOLA apud LINS, 1999, p. 63)

Outro grande nome do epigrama no Brasil, que precedeu Pinheiro Viegas e Lafayette Spínola, foi o paranaense Emílio de Menezes, cujo reconhecimento e produção artística se deu no Rio de Janeiro, na última década dos Oitocentos e duas primeiras dos Novecentos, deixando uma vasta obra publicada, sobretudo de sonetos e crônicas. Quanto ao epigramista, sendo a característica do gênero a publicação especialmente em periódicos ou a simples improvisação e declamação nas rodas de amigos ou nos salões, muitas vezes sob pseudônimos ou mesmo de forma anônima, boa parte de seus epigramas foram perdidos. Cassiana Lacerda Carollo, organizadora da fortuna crítica do poeta, *Obra reunida* (1980), menciona a dificuldade de acesso à produção do autor aliada às precárias condições dos periódicos da época, muitos em estados ilegíveis, bem como pelo fato de Emílio de Menezes pertencer a uma época em que sua “experiência pessoal acabou tornando-se uma ‘literatura oral apócrifa’”, situando-o na “categoria de escritor com aura de personalidade mítica” (CAROLLO, 1980, p. 396-397).

Emílio de Menezes teve uma vida social e literária muito agitada, frequentando espaços artísticos ao lado de escritores de renome como Olavo Bilac, Paula Ney, Guilherme de Bastos, Humberto de Campos, Luís Edmundo e Oswald de Andrade. Segundo Humberto de Campos, Emílio era considerado por seus contemporâneos “o maior dos seus humoristas”. “Ninguém o ultrapassou no epigrama, na sátira, no dito oportuno e pitoresco” (CAMPOS apud CAROLLO, 1980, p. 449-450).

Os epigramas que serão citados a seguir foram publicados no periódico *A imprensa* (Rio de Janeiro). Para esta dissertação consultou-se a edição organizada por Cassiana Lacerda Carollo (1980), na qual os epigramas são apresentados da seguinte forma: precedendo o epigrama há uma espécie de comentário ou informação – à semelhança de um mote – (às vezes entre aspas, outras não; em boa parte das vezes indicando ser um telegrama); em seguida é apresentado o epigrama (a maioria de quatro versos setissílabos); o pseudônimo é inserido logo abaixo à direita (Zangão); e por último Carollo menciona a fonte (*A Imprensa*). O conjunto dessas partes cria o contexto adequado para a interpretação do poema

curto, principalmente o diálogo entre o comentário e o epigrama. Os poemas aqui citados só apresentam o comentário e o epigrama.

O primeiro exemplo é de 1911:

“Reina a paz em Varsóvia.”

É velha a chapa: renove-a.
O conselho universal:
A antiga “Paz de Varsóvia”
Hoje é “Paz de Portugal”.

(MENEZES, 1980, p. 172)

O poeta brinca com o próprio nome e seus pseudônimos, como no comentário abaixo que contextualiza o epigrama assinado por Zangão.

Ouvimos dizer que não foi o Emílio que fez este epitáfio
para o Cunha Vasconcelos.

Vermes famintos, cautela!
Não lhe toques no caixão;
Pois ele, sem mais aquela,
Dá logo voz de prisão.

(MENEZES, 1980, p. 173)

Os epigramas muitas vezes eram respostas a notícias recebidas por telegramas:

O dr. Seabra recebeu telegrama de Manaus
comunicando que, num ataque de índios, foi levemente
ferido o trabalhador Grego.

Escaramuças ridículas
E um Grego ferido, enfim!
A proteção aos silvícolas
Perde o seu tempo e o latim

(MENEZES, 1980, p. 176)

Outro:

“A polícia continua recolhida aos quartéis: *O Diário de Pernambuco* suspendeu a publicação.”

(Telegramas)

O Diário (é o que aqui se entende)
Acompanha a situação:
Como a polícia, suspende
A sua pública ação.

(MENEZES, 1980, p. 177)

Pensando na inter-relação dos gêneros, tanto o epigrama quanto o telegrama contêm como característica a intenção ou a forma sintética. Nesse sentido, o epigrama frequentemente era uma ‘resposta’ a uma notícia ou informação enviada por telegrama, mantendo-se o modo sintético e oferecendo uma nova leitura (irônica, sarcástica) em relação ao texto anterior (telegrama). Da mesma forma que Oswald busca o diálogo intertextual para dar força à sua expressão e forma sintética, o epigrama parte do diálogo com a notícia/comentário ou mesmo com um contexto/situação vivenciado pelo poeta.

Emílio de Menezes, com sua fama de humorista satírico de vida boêmia, parece ter sido um ponto de referência ou influência para um poeta que se destacaria como um dos grandes nomes do Modernismo brasileiro, Oswald de Andrade. Além do contato de Oswald com Blaise Cendrars, decisivo para a carreira literária do poeta brasileiro, como visto no capítulo anterior, o contato com Emílio pode ter sido marcante sobretudo quanto ao humor e à ironia como estrutura básica dos poemas curtos. Sabe-se que Emílio era muito admirado por Oswald, e que eles mantiveram contato tanto por carta quanto pessoalmente. A carta a seguir, de 1913, inserida por Carollo na *Obra reunida* de Emílio, deixa claro como era intensa a admiração de Oswald:

São Paulo, 19-10-1913
Meu adorado Emílio.

Enfim, como te disse, quero viver muito tempo, para que, velho, passando pela tua estátua, eu possa dizer aos moços que te conheci de perto e explicar que, homem, eras ainda maior do que poeta. A glorificação que te trarão os teus versos será bem mesquinha decerto, por maior que seja, ao lado dos templos que se vão erguendo para o teu culto nos corações de teus amigos. (MENEZES, 1980, p. 437)

A vida literária da época de Emílio e Oswald era marcada por saraus e salões literários, encontros cerimoniosos e/ou festivos entre os artistas, como as várias

homenagens organizadas por Oswald e outros intelectuais a Emílio, quando de sua visita a São Paulo em 1917, um ano antes de sua morte (CAROLLO, 1980, p. 437). A criação pela improvisação, a ênfase na palavra *pronunciada*, cerimoniosa ou irônico-humorística, sempre prezando um vocabulário culto, sob a forma do soneto e do epigrama, eram a maneira como os artistas se expressavam como intelectuais. Ao lado de Emílio, Oswald estava em contato com um dos maiores poetas de sua época que foram reconhecidos pela habilidade na improvisação, pela vida boêmia de saraus carregada de sarcasmo e humor, pela habilidade de expressar uma ideia incisiva, ou produzir o efeito estético, a partir da estrutura sintética do epigrama.

Como Oswald planejava uma ruptura com os modelos tradicionais, o soneto e o epigrama não tiveram espaço nas composições do poeta modernista. Todavia, Oswald instaurou o verso livre mantendo a forma sintética e o teor do humor e da ironia característicos do epigrama, mas distanciando deste tanto pela forma, pela versificação, quanto pelo foco, agora direcionado, por exemplo, a uma revisão da literatura e história do Brasil por meio da paródia, ou a uma nova forma de fazer arte, integrada a um projeto literário maior, preocupado com os rumos da arte brasileira: o Modernismo. Já os epigramistas de salão produziam uma literatura voltada para um contexto mais local, em que a forma sintética do epigrama geralmente tinha por finalidade satirizar ou zombar de figuras públicas.

Outro renomado poeta do século XX, entretanto, recuperou a estrutura composicional do epigrama, momento em que esse gênero ganhou um destaque de maior visibilidade na literatura brasileira. Esse poeta foi José Paulo Paes, muito reconhecido pela forma epigramática de suas poesias, assim como pela ironia e humor peculiares a elas. Paes retomou o epigrama não para se voltar a um público ou contexto estritamente local, como o fizeram Pinheiro Viegas, Lafayette Spínola ou Emílio de Menezes, mas sim para abordar assuntos sob um escopo mais universal, nacional, metalinguístico, existencial, ou mesmo para captar momentos simples da vida cotidiana. Assim, o poeta trabalha o epigrama não apenas sob seu aspecto mais conhecido e atual, o satírico, mas também para expressar ideias sob um viés, por exemplo, do louvor dos prazeres ou da reflexão filosófica.

Em *Cúmplices*, de 1951, seu segundo livro, Paes já apresenta poemas curtos sob a forma do epigrama, com tom amoroso, como nos exemplos a seguir:

Madrigal

Meu amor é simples, Dora,
Como a água e o pão.

Como o céu refletido
Nas pupilas de um cão.

(PAES, 1986, p. 192)

Epigrama

Entre sonho e lucidez, as incertezas.
Entre delírio e dever, as tempestades.
Ai, para sempre serei teu prisioneiro
Neste patíbulo amargo de saudades...

(PAES, 1986, p. 202)

Em 1954, Paes investe de modo significativo no poema em sua tensão satírica ao publicar *Novas cartas chilenas*. Como destaca o crítico Alfredo Bosi, o poeta “descobre o lado subterrâneo da sátira e o veio amargo do seu *pathos*” (BOSI, 1986, p. 18). Assim como Oswald, Paes propõe uma literatura voltada para a revisão do passado histórico e literário, como sugere o título desse livro, lançando mão especialmente da paródia. Em Paes, porém, “não há mais o espírito ‘pau brasil’ [...] nem lugar para ilusões tropicalistas” (BOSI, 1986, p. 17). Além disso, sua verve satírica é mais intensa em comparação a Oswald, daí o epigrama ser parte estrutural do livro. Mas tanto em *Novas cartas* quanto em *Epigramas*, de 1958, o epigrama é mais utilizado como bloco menor de um poema longo, com exceção do poema “Bucólica”, de *Epigramas*, que aparece isoladamente:

Bucólica

O camponês sem terra
Detém a charrua
E pensa em colheitas
Que nunca serão suas

(PAES, 1986, p. 123)

Há outros poemas tão sintéticos como esse, mas que fogem, por um lado, à estrutura do epigrama, e se assemelham, por outro, ao poema-minuto de Oswald. Os exemplos são os poemas “A mão-de-obra”, de *Novas cartas*, e “A Clausewitz”, de *Epigramas*:

A mão-de-obra

São bons de porte e finos de feição
 E logo sabem o que se lhes ensina
 Mas têm o grave defeito de ser livres

(PAES, 1986, p. 150)

A Clausewitz

O marechal de campo
 Sonha um universo
 Sem paz nem hemorróidas.

(PAES, 1986, p. 135)

Paes retoma a estrutura e a temática do poema-minuto oswaldiano como se fosse um gênero à parte, assim como ele faz com o soneto e o epigrama. Nesse sentido, é notável o jogo intencional com os gêneros literários – tanto os tradicionais quanto os emergentes – estabelecido pelo poeta em toda sua obra. Paes recupera um dos gêneros mais antigos da literatura, o epigrama, passando pelo soneto, eclodido no Classicismo e predominante até o Romantismo, chegando ao poema-minuto de 22, e por fim fazendo também uso dos recursos da Poesia Concreta.

Depois de *Epigramas*, o verso livre cheio de humor satírico do poema-minuto, bem como o trabalho visual e sonoro típico da Poesia Concreta, estariam muito presentes nos seus quatro livros seguintes: *Anatomias*, de 1967, *Meia palavra*, de 1973, *Resíduo*, de 1980, e *Calendário perplexo*, de 1983. Mas o epigrama ainda encontraria espaço no meio de uma diversidade ampla quanto à forma dos poemas; o exemplo abaixo é de *Calendário perplexo*:

Metamorfose dois

quando lhe veio à lembrança
 que bicho é pai de bicho
 o pai de gregório samsa
 juntou-se ao filho no lixo

(PAES, 1986, p. 37)

O próximo é de *Resíduo*:

Hino ao sono

sem a pequena morte
de cada noite
como sobreviver à vida
de cada dia

(PAES, 1986, p. 55)

Ou mesmo o epigrama em sua forma arcaica, o dístico, também conhecido como epitáfio. Os dois exemplos a seguir são de *Meia palavra*:

Epitáfio para Nonê

está melhor que nós todos
(era o melhor de nós todos)

(PAES, 1986, p. 81)

Lápide para um poeta oficial

A morte enfim torceu
O pescoço à eloquência

(PAES, 1986, p. 65)

A busca pela síntese é uma constante na poesia de José Paulo Paes, daí o gosto pela forma breve do epigrama. Desde *O aluno* (1947) até *Calendário perplexo*, o poema curto é explorado progressivamente, chegando a sua concisão máxima de um único verso. Como boa parte de seus poemas curtos fogem à estrutura do epigrama – objeto deste capítulo –, a análise de sua obra continuará no capítulo quarto desta dissertação.

O epigrama guarda a curiosidade de ser um gênero milenar, da Antiguidade clássica, e sobreviver, ou reviver, pelas mãos de poetas da literatura moderna do século XX, da qual José Paulo Paes talvez seja a maior referência, tanto quanto praticante como estudioso do gênero. Enquanto os modernistas de 22 esforçavam-se para abolir os gêneros tradicionais, Paes recolhia num mesmo livro novas e velhas formas de fazer poesia: do epigrama às experimentações *verbocovisuais* do Concretismo.

Diante da análise feita até aqui sobre o epigrama, seria possível estabelecer pelo menos dois momentos diferenciados em que o gênero foi praticado durante o século XX no Brasil: o primeiro, do início até a metade do século, estaria envolvido

no que se poderia denominar de *literatura social*, no sentido de ser escrito para um momento específico, local, geralmente ligado à política, à vida pública, feito muitas vezes sob improviso e para ser declamado em encontros. Os meios de divulgação eram os diversos periódicos e telegramas, e dentre os poetas mais reconhecidos estão Pinheiro Viegas, Lafayette Spínola, Clóvis Amorim e Emílio de Menezes. O formalista russo, Lúri Tynianov, contextualiza esse tipo de literatura levando em conta as particularidades do período histórico-social, em que havia um

lugar de relevo ocupado pela oratória, pela declamação, pelo improviso, pois a palavra é escolhida para ser pronunciada, ou ainda o predomínio das odes em louvor, do gracejo, da charada, opções que são fenômenos lingüísticos da vida social assumindo o lugar de função literária. (TYNIANOV apud CAROLLO, 1980, p. 395)

O contexto específico no qual ou para o qual se escreviam os epigramas era, geralmente, determinado por um comentário ou notícia que se espalhava muitas vezes por telegrama, como visto acima. Em outras palavras, os epigramas eram ‘respostas’ – literárias, satíricas – a comentários ou notícias de pessoas ou instituições públicas.

O segundo momento do epigrama apareceria com José Paulo Paes a partir da década de 50 – a forma epigramática estaria presente praticamente em todos os seus livros de poesia publicados durante a segunda metade do século. O epigrama agora sai de um contexto estrito para abordar temas ou situações de ordem universal ou nacional, a partir do diálogo intertextual com a história ou com a literatura consagrada, como é o caso do epigrama “Metamorfose dois”, acima citado, que tem por texto base, ou hipotexto, o romance *Metamorfose* de Kafka, norteando ou auxiliando a leitura do poema em sua concisão formal. Além dos recursos da intertextualidade, os títulos dos epigramas também orientam a leitura, detalhe esse que não era característico do gênero até então reconhecido e produzido pelo menos nos fins dos Oitocentos e primeira metade do século XX – o que fazia a função de título eram os comentários ou notícias que precediam o poema. O epigrama, além disso, recupera características de suas origens nas mãos de Paes, como já foi apontado neste capítulo, sendo escrito não somente em sua força satírica, mas também a partir do tema amoroso ou sob a forma do epitáfio, por exemplo.

Durante o século XX, o epigrama teve, portanto, o seu lugar de visibilidade na literatura brasileira: o gênero, reconhecido pela estrutura rimática de quatro versos,

especialmente o setissílabo, foi praticado sobretudo com o propósito que a ele se incorporou e que determinou sua concepção mais moderna – o satírico –, que, aliás, como foi visto, pode ter sido ponto de referência para o jogo irônico-humorístico presente nos poemas curtos de Oswald.

Se forem levadas em conta, no entanto, as diversas formas e propósitos pelos quais passou o epigrama durante sua evolução como gênero, como pontua José Paulo Paes no estudo sobre a origem do epigrama em *Poemas da antologia grega ou palatina*, talvez esse tenha sido um gênero-pai do qual derivaram e se denominaram as formas breves hoje conhecidas como quadrinha, madrigal, epitáfio, trova, mote, glosa. No caso do Brasil pelo menos, foi somente no século XX que essas formas foram, junto com o haikai, praticadas mais intensamente e de modo isolado (e não como estrofes de um poema maior).

3.2 O haikai

Poema curto surgido no século XVII no Japão, apesar de ser um gênero novo de poesia próximo ao epigrama, o haikai teve em relação a este um destaque bem mais significativo no Brasil durante o século XX, período em que entrou para a literatura brasileira. Foi estudado e praticado de forma intensa, sendo divulgado primeiramente por Afrânio Peixoto, em 1919, no prefácio do seu livro *Trovas populares brasileiras*, em que dizia:

Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular: é o haikai, palavra que nós ocidentais não sabemos traduzir senão com ênfase, é o epigrama lírico. São tercetos breves, versos de cinco, sete e cinco pés, ao todo dezessete sílabas. Nesses moldes vazam, entretanto, emoções, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos... de encantamento intraduzível. (GOGA, 1988)

Na segunda metade do século, diversos livros, ensaios, artigos, dissertações, teses, traduções, além de uma ampla divulgação via *web*, tratavam de traçar o histórico e as características tanto do haikai quanto de sua cultura original, a japonesa. Dentre as publicações, destacam-se os ensaios “Haikai: homenagem à síntese” e “Visualidade e concisão na poesia japonesa” (1977), de Haroldo de

Campos; *Matsuó Bashô: a lágrima do peixe* (1983), de Paulo Leminski; *O haikai no Brasil* (1988), de Hidekazu Masuda Goga; As traduções dos ensaios de Octavio Paz “A poesia de Matsuó Bashô” e “A tradição do haiku”, feitas por Olga Savary (segunda edição de 1986).

Quanto aos primeiros poetas haicaístas do Brasil, encontram-se, entre outros, Waldomiro Siqueira Júnior, o primeiro a publicar um livro exclusivo de haicais, *Haikais*, de 1933 (NOVAIS, 1996, p. 9); o poeta paulista Jorge Fonseca Jr., com seu livro de haicais *Roteiro lírico*, de 1939 (IURA, 2000); e o modernista Luís Aranha, com seu livro *Cocktails*, escrito em 1921, porém inédito até 1984 (IURA, 2010). Mas o poeta que se destaca no cenário brasileiro como praticante do haikai é o também modernista Guilherme de Almeida, lançando em 1947 o livro *Poesia vária*, com 43 haicais,¹³ dentre os quais este exemplo:

Chuva de primavera

Vê como se atraem
nos fios os pingos frios!
E juntam-se. E caem.

(ALMEIDA, 2010)

Tendo apresentado resumidamente o cenário do haikai no Brasil, o poema acima é um exemplo que ajuda a entender de modo geral as características e a história desse gênero. Conhecido como *haiku* no Japão e como *haikai* no Brasil, as dezessete sílabas que caracterizam o gênero eram na verdade a primeira estrofe – *hokku* – de um poema longo e coletivo denominado *renga*: sua forma “leve, cômica ou epigramática, chamou-se *renga haikai*” (PAZ, 1996, p. 156). Quando o *hokku* começou a ser produzido isoladamente, foi denominado *haiku*, “palavra composta de haikai e hokku” (PAZ, 1996, p. 158). Esse poema solto, o haikai, passou a ser produzido no século XVII no Japão, mas é com Matsuó Bashô (1644-1694) que o gênero se fixa e ganha amplitude popular. O poeta japonês transformou “as formas populares de sua época [...] em veículos da mais alta poesia” (PAZ, 1996, p. 156). Segundo Paz, “Bashô não inventou estas formas; tampouco alterou-as: simplesmente transformou seu sentido” (PAZ, 1996, p. 158). O haikai, que até então era produzido somente como passatempo, para momentos cômicos, com Bashô passa a procurar “o mesmo que os antigos: o instante poético. [...]”

¹³ Alguns deles primeiramente publicados no artigo “Os meus haicais” na *Folha de São Paulo*, em 1937.

e converte-se na anotação rápida – verdadeira recriação – em um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto” (PAZ, 1996, p. 159), profundamente imbricado com o zen-budismo.

Como visto com Afrânio Peixoto, o haicai se estrutura a partir de um terceto de cinco, sete, e cinco sílabas, cuja temática gira em torno dos fenômenos naturais e cotidianos, da descrição de momentos ou movimentos simples da natureza – “outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou um rochedo, a lua, um rouxinol” (PAZ, 1996, p. 163), elementos que fazem parte daquilo que se denomina *kigô* em japonês, isto é, palavra da estação. Segundo Edson Kenji Iura, estudioso do haicai no Brasil, o *kigô* é a “alma do haicai tradicional” (IURA, 2000), representando uma das quatro estações, primavera, verão, outono e inverno (por exemplo: *ipê*: flor de primavera; *calor*: fenômeno ambiental de verão; etc.). Quanto à sua sonoridade, diferente do haicai difundido no Brasil, como o de Guilherme de Almeida, por exemplo, o haicai japonês não apresenta rima como “a coincidência obrigatória no final dos versos”, comum também ao epigrama e ao soneto, mas sim um jogo intenso de “mini-harmonias acústicas sutis, com inversões, espelhismos, aliteraões, repercussões, harmonias imitativas, onomatopéias, ecos” (LEMINSKI, 1983, p. 35).

Além disso, quanto ao plano gráfico, o haicai japonês não é apresentado isolado numa página e dividido em três linhas horizontais, como ficou mais caracterizado no Brasil. Escrito a pincel, o poema consistia num “misto de ideograma chinês com silabário, sempre parte integrante de um diário ou de uma pintura” (LEMINSKI, 1983, p. 31). O exemplo abaixo é um dos haicais mais conhecidos de Matsuô Bashô, maior nome da origem do gênero:

水蛙古
の飛池
をこや
とむ

Figura 4: Haicai - Bashô (1686)
Fonte: BASHÔ, 2002

O velho tanque —
Uma rã mergulha,
Barulho de água.

(BASHÔ, 2002)

Outra diferença do haikai produzido no Brasil em relação ao japonês é que no caso daquele boa parte dos praticantes o apresentam com título, o que não ocorre no haikai original do Japão. O haikai japonês está sempre inserido ou acompanhado de um contexto, à semelhança do epigrama em diálogo com a notícia via telegrama, mas no poema japonês o diálogo se estabelece dentro do relato de viagens ou em meio a pinturas, como já assinalado. Nos relatos os haicais aparecem como instantes poéticos que acompanham a descrição ou narração de algum momento da viagem, como no exemplo abaixo, trecho do relato de viagem *Sendas de Ôku*, de Bashô:

Quando vendi minha cabana e me mudei para o sítio de Sampu para esperar ali o dia da partida, pendurei este poema numa viga da minha choça:

*a cabana de ervas secas
(o mundo tudo muda)
vira casa de bonecas*

[...] De pé sobre o caminho que talvez ia nos separar para sempre nesta vida que é como um sonho, sonhei lágrimas de despedida:

*Primavera
 não nos deixe
Pássaros choram
Lágrimas
 No olho do peixe*

(LEMINSKI, 1983, p. 10-11)

Essas diferenças quanto ao sistema linguístico (e gráfico) japonês levaram muitos estudiosos e poetas do Brasil e do mundo a levantarem o problema da tradução do haikai para outras línguas, sobretudo as ocidentais. Apesar de Paulo Leminski assinalar que, para “traduzir adequadamente um haiku japonês, [é] indispensável lançar mão dos recursos da poesia dita ‘de vanguarda’: especializações, cores, tipias, grafias, ‘maneirismos” (LEMINSKI, 1983, p. 32), no Brasil o gênero se consolidou mesmo nos três versos horizontais – em muitos casos mantendo o esquema de cinco, sete e cinco sílabas –, apresentando características típicas brasileiras, como a introdução de rimas finais no primeiro e terceiro versos, e contendo título. Guilherme de Almeida, primeiro grande nome do haikai no Brasil, publicou seus 43 haicais mantendo rigorosamente a ordem original japonesa de cinco, sete e cinco sílabas, estabelecendo, no entanto, a seguinte fórmula quanto à rima: o

primeiro verso rimando com o terceiro, e o segundo contendo uma rima interna – a segunda sílaba rimando com a sétima, como neste exemplo:

O pensamento

O ar. A folha. A fuga.
No lago, um círculo vago.
No rosto, uma ruga.

(ALMEIDA, 2010)

Edson Kenji Iura destaca que o modelo estabelecido por Guilherme de Almeida influenciou poetas durante todo o século XX, mas, embora tenha criado uma fórmula propriamente brasileira para o haikai, “o modelo guilhermino é criticado tanto por aqueles que defendem estritamente a regra de 5-7-5 sem rima como por aqueles que defendem o uso de linguagem simples sem virtuosismos técnicos.” (IURA, 2000).

O poeta Jorge Fonseca Jr., contemporâneo de Guilherme de Almeida, foi um dos primeiros haicaístas a defender a manutenção rigorosa das regras tradicionais do haikai japonês: terceto 5-7-5 sem rima, sem título, e a incorporação da ideia de *kigô* (palavra de estação). Alguns exemplos:

Fundo de quintal...
Silêncio. No velho muro,
uns cacos de sol...

Para o sol que morre,
o algodão estende, grato,
um lençol imenso...

(FONSECA JR. apud IURA, 2000)

A preocupação e o interesse em seguir as regras do haikai tradicional japonês – que aliás fazia parte de um projeto de conhecimento e divulgação da cultura japonesa no Brasil – culminou na criação, em 1987, do Grêmio Haikai Ipê, liderado por muitos anos pelo mestre Hidekazu Masuda Goga, haicaísta e estudioso do haikai no Brasil. Dentre suas diversas publicações, organizou com Roberto Saito e Francisco Handa, a coletânea *100 haicaístas brasileiros* (1990), e definiu, junto com o Grêmio, “Os dez mandamentos do haikai”, dos quais seguem alguns:

I - O Haikai é poema conciso, formado de 17 sílabas, ou melhor, sons, distribuídas em três versos (5-7-5), sem rima nem título e com o termo-de-estação do ano (kigô). [...]

III - Cada estação do ano tem o próprio caráter, do ponto de vista da sensibilidade do poeta; p. ex., Primavera (alegria), Verão (vivacidade), Outono (melancolia) e inverno (tranqüilidade).

IV - O haikai é poema que expressa fielmente a sensibilidade do autor. Por isso,

- respeitar a simplicidade;
- evitar o “enfeite” de “termos poéticos”;
- captar um instante em seu núcleo de eternidade, ou melhor, um momento de transitoriedade;
- evitar o raciocínio. [...]

VI - O haikai é poemeto popular; por isso usa-se palavras quotidianas e de fácil compreensão. [...]

VIII - O haicaísta atento capta a instantaneidade, qual apertar o botão da câmera. (GOGA, 2007)

O haikai no Brasil toma, portanto, rumos distintos: alguns poetas, ou grupos de poetas, procuram fazer um haikai brasileiro seguindo ao máximo as regras do gênero em sua forma tradicional japonesa; outros lançam mão de recursos típicos da literatura brasileira (rimas); e há aqueles que investem numa produção que levasse em conta os recursos da poesia de vanguarda – caso da Poesia Concreta.

De acordo com Goga (1988), destacam-se, entre os poetas brasileiros que se dedicaram ao gênero ainda na primeira metade do século XX, além dos já citados, os haicaístas Oldegar Vieira (*Folhas de chá*, 1941), Abel Pereira (*Meu livro*, 1941) e Fanny Luiza Dupré (*Pétalas ao vento*, 1949).

Sobre a laje fria
diz adeus à primavera
uma rosa murcha.

Noite fria, escura,
no asfalto negro da rua
late o cão vadio.

(DUPRÉ, 1997)

Apita o comboio:
Um lenço vai se agitando
Como asa cativa...

Pendentes de um fio,
gotas de chuva – ou de sol –
sob o sol do estio.

(VIEIRA, 2010)

Desabafo

Para contar mágoas,
inclina-se a haste franzina
no espelho das águas.

O ocaso

No rio profundo,
o sol parece outro sol
a emergir do fundo.

(PEREIRA, 2010)

Na segunda metade do século, sendo amplamente estudado e produzido, o haicai se consolida nas mãos de poetas de expressivo renome nacional, como Olga Savary, Pedro Xisto, Alice Ruiz, e sobretudo Paulo Leminski. De Pedro Xisto:

velha cerejeira
primeira na primavera
cedo se despede

retícula: nuvem
chuviscos riscam crepúsculo
gotículas luzem

(XISTO, 2009)

De Olga Savary:

Vida

Palavras, antes esquecê-las
lambendo todo o sal do mar
uma única pedra.

Entre erótica e mística

As palavras,
Poesia, não só combate.
Durmo com elas.

(SAVARY, 2008)

Assim como Olga Savary, outros poetas, como Paulo Leminski e Alice Ruiz, não se preocuparam piamente em manter todos os aspectos tradicionais da forma japonesa. O haikai, nesse sentido, sofre tantas variações que as fronteiras entre ele, o epigrama e o poema-minuto de Oswald se tornam ainda mais difíceis de serem rigorosamente delimitadas. Ao introduzir o humor – desde a doce alegria até a ironia mais refinada – no interior do haikai, sem se ater à regra rígida de metrficação e versificação, Paulo Leminski cria, por sua vez, um estilo próprio que foge aos limites do haikai tradicional, e agrava os esforços de definição do gênero.

alvorada
alvoroço
troco minha alma
por um almoço

(LEMINSKI, 1996, p. 126)

bateu na patente
batata
tem gente

(LEMINSKI, 1983, p. 101)

Sobre esse último poema, Carlos Augusto Novais, em sua dissertação sobre o haikai na obra de Leminski, faz a seguinte leitura:

Este *haikai* é construído sobre uma situação corriqueira e já catalogada pelo imaginário popular que é a de responder “tem gente” assim que alguém bata à porta, especialmente do banheiro. No poema, a porta é substituída pela “patente”, símbolo do poder militar e, portanto, alusão à ditadura dos generais, então existente no Brasil e em vários países da América Latina. (NOVAIS, 1996, p. 140)

O haikai, portanto, sai muitas vezes de sua atmosfera original e se insere num outro contexto de produção, que lhe requer outros recursos ou modelos, como é o caso desse poema de Leminski, cujo viés irônico-humorístico foi característica recorrente de sua época, segunda metade do século, sobretudo nos anos 70, em

que muitos poetas se dedicaram significativamente ao poema curto (não necessariamente o haikai), dentre eles Cacaso, Nicolas Behr, José Paulo Paes e Chico Alvim, como será visto no capítulo seguinte. Nesse sentido, o haikai torna-se parte de uma geração de escritores que não se preocupavam em seguir regras ou modelos rígidos de poesias, mas sim de poetas que fizeram da síntese – do poema curto – marca expressiva de suas obras.

Assim, as investidas no haikai e no epigrama, bem como as experimentações pioneiras de Oswald, fazem parte de uma tendência que se avoluma desde o início do século XX para se tornar característica essencial da poesia brasileira produzida na segunda metade desse século.

4 O POEMA CURTO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX: CONSOLIDAÇÃO DE UMA TENDÊNCIA

Nos últimos dois capítulos, procurou-se perceber como se deu o surgimento e a produção inicial de poemas curtos no Brasil, bem como o processo de constituição de sentido pela síntese. Produziram-se epigramas de forma expressiva nas primeiras quatro décadas, sem grande visibilidade no cenário literário brasileiro, muito por ser uma literatura voltada geralmente para um momento específico e ser publicada apenas em periódicos; foram analisados os epigramas de três poetas dessa época: Pinheiro Viegas, Lafayette Spínola e Emílio de Menezes. A produção de haikai dá-se também no início de século, entre as décadas de 20 e 40, com Luís Aranha, Waldomiro Siqueira Júnior, Jorge Fonseca Jr., sendo consolidada com Guilherme de Almeida. Observe-se que a publicação dessas obras dava-se em livros dedicados exclusivamente a haicais.

Os dois primeiros grandes nomes do poema curto, no entanto, são Oswald de Andrade e José Paulo Paes. Suas obras poéticas são marcadas por uma contundente forma e expressão sintética, que está além da estrutura dos gêneros tradicionais de poemas curtos – o epigrama e o haikai. Oswald, como visto no segundo capítulo, é o poeta de representatividade nacional que ‘inaugurou’ a produção de poemas curtos, lançando na década de 20 dois livros cheios de poemas-minutos que, por um lado, fizeram de seu nome um dos mais polêmicos da época e, por outro, um dos mais citados durante todo o século. Paes, por sua vez, por meio de um jogo intertextual, explorou as formas arcaica e atual do epigrama, bem como traços do poema-minuto de Oswald e dos recursos lançados pelo Concretismo, de modo que sua obra, cronologicamente, se tornou essencialmente sintética, sobretudo a partir de *Anatomias* (1967).

A busca por uma forma cada vez mais sintética de poesia atrai um volume significativo de poetas a partir da segunda metade do século XX. Nas décadas de 50 e 60, os poetas da recém-lançada Poesia Concreta se empenharam em estudar e divulgar a questão da síntese na literatura, apontando as contribuições significativas tanto do poema-minuto oswaldiano quanto da concisão estrutural do ideograma e do haikai. Em suas produções artísticas, entretanto, esses poetas trabalharam a síntese a partir de composições que fogem do plano estritamente verbal, lançando mão de

recursos como cores, linhas, espacialização, visualidade, esquemas matemáticos, etc., em suma, tudo aquilo que caracterizou o Concretismo (LOPES, [200-]). Mas essa ênfase dada à questão da síntese na literatura, tanto quanto a influência de Oswald e as investidas no haicai e no epigrama, foram fatores, dentre outros, determinantes para o período em que a produção (e publicação) de poemas curtos (ancorados no verso tradicional) nunca havia sido tão intensa, período esse que corresponde a uma geração (ou gerações) de poetas radicados especialmente nos anos 70 e que ficou conhecida por várias (tentativas de) denominações, como, por exemplo, *poesia marginal*, *geração alternativa*, *geração mimeógrafo*, *marginália*, além daqueles poetas de gerações anteriores que continuariam produzindo nessa e nas demais décadas, como se verá mais adiante. Este capítulo abordará, primeiramente, portanto, alguns poetas das décadas de 50 e 60, para finalmente chegar a esse período de produção intensa de poemas curtos, os anos 70, que, como veremos, terá continuidade nos decênios seguintes.

Nas duas décadas anteriores à de 70, alguns poetas já vinham antecipando esse período de efervescência e dedicando parte de suas obras à produção de poemas curtos. Dentre esses poetas destacam-se – além de José Paulo Paes – Paulo Bomfim, Maria Ângela Alvim e Affonso Ávila, os quais continuariam produzindo século afora.¹⁴ No início da década de 70, como assinalam Heloísa B. de Hollanda e Carlos A. M. Pereira,

se ainda não havia configurado o tão falado surto da poesia, pelo menos já estava estabelecido o chamado “surto da indagação”: o que estava acontecendo de novo na pacata área da literatura? Ainda com caráter disperso, iniciativas isoladas começam a dar sinais da emergência de uma nova e revitalizante atitude diante da poesia. Os mimeografados *Traverssa Bertalha* (1971) e *Muito Prazer* (1971), respectivamente de Charles e Chacal [...] a extraordinária proliferação de “poemas avulsos” datilografados, xerocados, manuscritos invadem os mais diferentes espaços e começam a chamar a atenção. (HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 4-6)

Junto a Charles e Chacal, apareceriam no cenário dos anos 70 vários outros poetas conhecidos por uma vasta produção de poemas curtos em várias partes do país, dentre os quais: Cacaso, Chico Alvim, Roberto Schwarz, Nicolas Behr, Eudoro Augusto, Ronaldo Bastos, Paulo Leminski, Luis Olavo Fontes, Claudius Hermann Portugal, Maira Parulha, Alice Ruiz, Marcelo Dolabela, Olga Savary e Neysa Campos.

¹⁴ Com exceção de Maria Ângela Alvim, que morreu em 1959, mas sua obra continuaria a ser publicada postumamente.

Tendo listado até aqui alguns poetas que se dedicaram ao poema curto durante os decênios de 50 a 70, o passo seguinte é apresentar suas produções, fazendo uma leitura mais detida do contexto dos anos 70, lançando mão de estudos já realizados sobre esse período literário – principalmente sobre a produção de poemas curtos.

Caso curioso dos anos 50 é o poeta paulista Paulo Bomfim. O contexto de sua produção poética circulava pelos salões da Academia Paulista de Letras – da qual Bomfim tornou-se membro em 1963 – e da Academia Brasileira de Letras (da qual obteve o prêmio Olavo Bilac em 1947, por seu primeiro livro publicado, *Antônio Triste* (1946)). Em sua obra *Quinze anos de poesia*, de 1957, que juntava várias outras já publicadas, a preocupação com a estrutura formal, a obediência à rima e a simetria das estrofes, bem como a presença marcante do soneto, são alguns dos aspectos que caracterizam sua poética. Suas primeiras investidas rumo a uma poesia mais sintética aparecem como esboço já em *Antônio Triste*, num tom de nostalgia e existencialismo que perpassa boa parte de sua obra:

Sorriso perdido

No azul da tarde
O mistério dos pássaros.

Na treva da noite
A estrêla apagada.

Na luz da manhã
O sorriso perdido.

(BOMFIM, 1957, p. 23)

A dúvida

Sou a noite
Sem estrêla...

Sou a terra
Sem o mar...

Sou a vida
Sem a morte...

Sou a dúvida.

(BOMFIM, 1957, p. 24)

Em 1947, seu segundo livro, *Croquis olímpicos*, já traz a imagem de um poeta cujo trabalho e interesse pela síntese se mostra plenamente num pequeno livro composto por exatamente quatorze poemas curtos, em que o maior não ultrapassa quatro versos. Cada poema é intitulado por uma modalidade de esporte olímpico, de modo que o poeta capta as sutilezas da vida (existencialismo) por meio de uma singela descrição dos contornos e movimentos naturais a cada esporte.

Corrida

Quem passa pela pista côr da morte?
– É a vida.

Dardo

O guerreiro caçou
A alma da terra.

Esgrima

Nos copos de prata
Os dedos sonham Cruzadas...

Futebol

No anfiteatro de pedra
As rêdes pescaram
A lua cheia.

(BOMFIM, 1957, p. 65, 69, 71, 74)

Paulo Bomfim continuaria publicando poemas curtos ao longo de boa parte de sua obra, com destaque para os livros *Sinfonia branca* (1955) e sobretudo *Relógio de sol* (1952), no qual das 107 páginas 93 contêm poemas tão curtos quanto os de *Croquis olímpicos*. Alguns poemas compõem uma forte atmosfera de mistério e enigma em relação à vida:

VIII

A gôndola do Verbo
Passou indecifrável
Sobre o lago do não ser.

XXVI

Num gesto de desespero
Cortei os pulsos com a lua
E desmaiei sobre estrelas

(BOMFIM, 1957, p. 132, 150)

Outros são sutis descrições dos movimentos/elementos da natureza (à semelhança do haikai) imiscuídos a um tom amoroso, sob uma tensão imagética, metafórica, muito significativa, que instiga a imaginação do leitor. É a partir dessa tensão – a aproximação de realidades opostas, como diria Octavio Paz (1982, p.129-130) – que o poema curto se torna apreciável e produtor de sentido por meio de tão poucas palavras.

XI

Teu nome...
 Lua nova nascendo atrás de minha solidão.

XIII

A terra que tem bebido tanto sangue e devorado
 tantos corpos, dá flores vermelhas em noites azuis.

LXVII

Em teus olhos estranhas clorofilas se transformam
 em flor do desespero.

LXIX

...e o Poeta passou pela terra, como um sol cheio
 de sombras interiores...

(BOMFIM, 1957, p. 135, 137, 191, 193)

Esses poemas poderiam ser o início, meio ou fim de um poema de maior fôlego. Isolá-los, porém, em uma página faz com que a imaginação se detenha no detalhe, na imagem poética, num instante poético. O interesse – ou a *intenção* – pela síntese, nesse sentido, ao levar o poeta a produzir poemas tão breves – feito ilha-texto num mar-página –, propõe uma leitura pela qual o leitor deixe ecoar na mente/imaginação um fragmento de texto altamente sugestivo.

Além de Paulo Bomfim, apareceria discretamente, também na década de 50, uma poeta cuja obra despertaria interesse por sua linguagem essencialmente sintética, por meio de uma carga reflexiva e introspectiva, à semelhança de Bomfim. Publicando, em 1951, seu primeiro livro de poesias, *Superfície* (Belo Horizonte: Edições João Calazans), a poeta Maria Ângela Alvim, natural de Volta Grande (MG), teria como um dos primeiros apreciadores de sua obra o consagrado poeta Carlos

Drummond de Andrade.¹⁵ Apesar disso, sua obra ficou (e ainda é) bastante desconhecida no cenário literário brasileiro. É somente a partir da década de 90 que sua poesia começa a ter maior visibilidade entre poetas e estudiosos, por intermédio da publicação de *Poemas* (Editora da Unicamp, 1993).¹⁶ Em 2001, Maria Ângela Alvim teve seu poema curto “Há uma rosa” publicado nos *Cem melhores poemas brasileiros do século*, organizado por Ítalo Moriconi. Em 2008, a poeta e sua obra tornam-se tema de dissertação, sob o título *A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone*, de Antonio Luceni dos Santos¹⁷.

Antonio Luceni destaca que foram os poemas curtos, especialmente os de *Superfície*, que desde sua publicação receberam críticas e menções por estudiosos (LUCENI, 2008, p. 56). Ao contrário dos demais¹⁸, nos quais predomina a forma do soneto, esse livro é composto do início ao fim por poemas breves de em média quatro versos, sendo a maioria branco (sem rimas). Seus poemas, como visto, trazem um tom introspectivo e reflexivo, em que a vida e a morte compõem, geralmente, a temática escolhida. O livro se abre com o poema mais sintético de todos:

Meus olhos são telas d'água,
não ferem a perfeição

(ALVIM, 1951, p. 9)

É mais uma vez o valor sugestivo da imagem poética – ampliada pela ausência de título dos poemas e pela força aliterativa – que faz o pequeno se tornar grande. Drummond aproximou as composições de Maria Ângela ao haikai japonês, menos pela sua estrutura do que pela força sugestiva, ou alusiva, segundo o poeta:

A concisão vocabular da autora leva-a a produzir trabalhos que quase se assimilam à formulação do *hai-kai* (e não seria difícil a Maria Ângela Alvim comprimir um pouco mais seus poemas tão estritos, para adaptá-los rigorosamente a esse padrão métrico, embora a experiência carecesse de interesse real). Mas o *hai-kai* se caracteriza menos pelo número de sílabas do que pela intenção alusiva, como observa Matsuo, e ainda aqui pode ser anotada a aproximação entre os modos habituais de expressão utilizados

¹⁵ Drummond publica logo após o lançamento de *Superfícies* um ensaio-notícia sobre esse livro no jornal *Minas Gerais*, no dia 8 de abril de 1951.

¹⁶ Esta edição contém o livro *Superfície*, além de outros poemas e um conto, publicados postumamente.

¹⁷ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, *campus* Três Lagoas.

¹⁸ *Superfície* é o único livro de Maria Ângela publicado em vida. Seus demais livros de poesia (*Barca do tempo*, *Outros poemas* e *Poemas de agosto*) foram reunidos e publicados postumamente, na edição intitulada *Poemas* (Departamento de Imprensa Nacional, 1962), sendo reeditado em 1980 pela editora Fontana, e em 1993 pela Unicamp.

em *Superfície* e a forma esquiva e sugestionadora do velho poema japonês. A natureza da sensibilidade é, contudo, inteiramente diversa na poetisa mineira, que foge ao tom epigramático do *hai-kai* clássico, e se manifesta antes pela via meditativa e conceitual que já anotamos. (ANDRADE, 1951)

Antonio Luceni, explorando essa força sugestiva do poema, arrisca uma interpretação:

O que pode ser “tela d’água” senão um espectro da realidade? O que vemos num espelho d’água senão insinuações ou sugestões do real? A verdade para o eu poemático é aparente, não direta... e verdade entendemos aqui como sendo o concreto, o material. Nesse sentido instaura-se mais um aspecto do verso: uma realidade irreal. (LUCENI, 2008, p. 57-58)

A carga imagética de verve existencial é marca constante em todo o livro, como nestes outros poemas:

Beijaram-me o rosto asas de borboleta
e se tingiram das cores do ocaso.

Há uma rosa caída
Morta
Há uma rosa caída
Bela
Há uma rosa caída
Rosa

Mãos, raízes de desejo.
Eu as vi
cruzadas
sobre o ventre da morta
grávida do Mistério.

(ALVIM, 1951, p. 43, 45, 57)

A brevidade aqui amplia o “Mistério”. A imagem da morta com as mãos cruzadas sobre o ventre se dilata pela pincelada do primeiro e último versos. Daí a tensão semântica entre os pares de termos *raízes/grávida* e *desejo/mistério*. Numa possível leitura: a gravidez guarda o mistério, que tem sobre si a raiz do desejo, as mãos.

Passando para a década de 60, dois poetas experimentalistas que já vinham produzindo desde a virada dos anos 40 para os 50 – atentos às investidas radicais do Concretismo – começam a se dedicar a um poema cada vez mais curto. Foram

eles o poeta mineiro Affonso Ávila e o paulista José Paulo Paes.¹⁹ Este, como já visto, tem como aspecto fulcral de sua obra poética a concisão vocabular, que se condensa mais propriamente a partir de 1967, quando publica *Anatomias*. Affonso Ávila, por sua vez, é um poeta de maior fôlego em comparação a Paes (tendo em vista suas obras completas), apresentando, contudo, certa tendência para o poema cada vez mais curto desde a publicação de *Código de Minas* (1969), chegando, com *Cantaria barroca* (1975), ao poema de apenas dois versos. Mas sua maior produção de poemas curtos se deu a partir dos livros *Masturbações* (1980), *Delírio dos cinqüent'anos* (1984) e *O visto e o imaginado* (1990) – livros fundamentalmente sintéticos, em que os poemas ‘mais longos’, respectivamente, são de seis, quatro e dois versos, e os mais curtos de cinco e um verso. Ao contrário de Paulo Bomfim e Maria Ângela, esses poetas vão trabalhar a síntese principalmente pela via da ironia e do humor, compondo em geral uma poesia engajada sociopoliticamente.

Como já destacou o crítico Benedito Nunes, em “O jogo da poesia”, prefácio da antologia poética de Affonso Ávila *Homem ao termo* (Editora UFMG, 2008), a obra do poeta mineiro é eivada por um trabalho intenso no plano sonoro e gráfico da palavra, “antes de tudo pelo ritmo da frase – pausas, acentos, colisões, elisões –” (NUNES, 2008, p. 25), em que a “repetição encadeada é o mais freqüente, senão o principal recurso da poética de que estamos tratando” (NUNES, 2008, p. 29). Numa série de poemas intitulada “Frases-feitas”²⁰, de *Código de Minas*, Ávila retoma frases históricas num jogo intertextual de agudeza crítica e de engajamento social, de modo que os quatro versos setissílabos que acompanham cada uma dessas frases feitas (grafadas em itálico) ganham uma força bastante expressiva pelo trabalho sonoro e gráfico do poema, aliado à argúcia na escolha do vocábulo certo, para, enfim, fazer irromper o choque semântico entre os termos:

façamos a revolução
antes que o povo a faça
 antes que o povo à praça
 antes que o povo a massa
 antes que o povo na raça
 antes que o povo: A FARSA

(ÁVILA, 2008, p. 174)

¹⁹ O primeiro livro de poesia de Affonso Ávila é *O açude*, de 1953, e traz poemas escritos entre 1949 e 1953, e o de José Paulo Paes é *O aluno*, de 1947.

²⁰ Em entrevista ao também poeta Francisco Marques (2006), Ávila destaca que essa série de poemas foi publicada isoladamente como cartaz, em forma desdobrável, em 1963.

Parece que as palavras entram maquinalmente na mente do leitor através de uma repetição insistente e incisiva de “antes que o povo” e da rima exaustiva no final dos versos. A síntese reúne sob tensão as palavras *faça, praça, massa, raça* e *farsa*, e as faz colidir contra *povo*. Interessante notar que o uso de vários tipos de trocadilhos (como esse entre “a faça” e “a farsa”) é uma estratégia, ou um recurso, pela qual vários poetas, especialmente da geração 70 em diante, irão compor muito de seus poemas curtos. Quanto a Affonso Ávila, sendo um dos poetas/intelectuais da geração experimentalista iniciada na década de 50 e 60, seu trabalho com o trocadilho muitas vezes vai estar pautado por um exercício maçante com a materialidade e a sonoridade do poema, da palavra, tudo imbricado num jogo geralmente lúdico com a linguagem aliado a um dinamismo intertextual (paródico, por essência) de rara consciência crítica. Assim como Oswald, Paes e alguns outros, Ávila busca no jogo palimpséstico da intertextualidade uma colisão semântica, sintética mas suficiente para se tornar um poema curto:

*terra do lume e do pão
terra do lucro e do não
terra do luxo e do não
terra do urso e do não
terra da usura e DO NÃO*

(ÁVILA, 2008, p. 174)

A paródia de Ávila não dispensaria nem mesmo frase de cartazes, como este “cartaz de advertência na Rodovia dos Inconfidentes”:

*devagar... atenção
a 200 m
fiéis saindo
da igreja*

*devagar... atenção
há 200 anos
fiéis saindo
da igreja*

(ÁVILA, 2008, p. 199)

Aliás, a apropriação paródica da estrutura linguística e gráfica dos gêneros textuais – especialmente a notícia-rápida, a manchete, o cartaz ou textos em geral de publicidade – só poderia resultar em poemas curtos, visto a concisão vocabular

própria desses gêneros. Isso seria amplamente explorado por vários outros poetas de fim-de-século.

À semelhança de Oswald, e tendo comungado de suas experimentações, Affonso Ávila se empenhou também em discorrer sobre os princípios norteadores da arte poética de seu tempo, criando aquilo que ele denominou de “poesia referencial”, da qual um dos princípios dizia exatamente sobre a “adequação da linguagem a uma síntese expressiva” (ÁVILA apud SILVA, 1999, p. 93). Mesmo que essa “síntese expressiva” não seja somente em relação à economia vocabular, os poemas curtos do poeta belo-horizontino são talvez o exemplo mais notório desse exercício com a síntese. Em *Delírio dos cinqüent’anos* (1984), o poeta elenca como tema os ‘apetites’ sexuais de um ‘cinqüentão’ e elabora vários poemas (a maioria dísticos) como se fossem ligeiros pensamentos sexualmente ‘perversos’:

machismo

ainda ser homem bastante
para não resistir às tentações

senilidade

seminilidade

laurel

não dormir sobre os louros
antes sobre as louras

esclerose

o miolo começar a amolecer
o mais ficar duro

(ÁVILA, 2008, p. 361, 362, 364, 365)

Contemporâneo a Ávila, mas lançando ainda na década de 60 um livro em que o poema curto já seria predominante, José Paulo Paes tornou-se um poeta consagrado pelo grande interesse dado ao trabalho da síntese na poesia. Desde *Anatomias* (1967) até *Calendário perplexo* (1983), o poema curto é trabalhado intensamente pelo poeta em todas as suas obras. Como visto no capítulo anterior, a estrutura concisa do epigrama foi uma das investidas a partir da qual o poeta se lançou ao exercício minucioso da síntese, o que levou o crítico Alfredo Bosi a ressaltar que “a tônica é dada pela vertente epigramática, que se tornou congenial à

palavra de José Paulo Paes” (BOSI, 1986, p. 22). Paes vai produzir seus poemas curtos lançando mão de recursos como a paródia, o trocadilho e explorando por vezes “alguns recursos inventivos da poesia concreta, embora usados parcamente” (BOSI, 1986, p. 21). Alfredo Bosi destaca que, assim como a investida na “concisão lapidar, própria do epigrama”, a “incorporação de recursos gráficos potenciou a sua tendência ao poema breve, à sintaxe apertada” (BOSI, 1986, p. 19), fator esse que, aliás, pode ser estendido a Affonso Ávila. Quanto ao trabalho intertextual, talvez o maior exemplo em que Paes se espelhou seja Oswald de Andrade, fazendo paródia inclusive do próprio poema-minuto do poeta de 22, como visto no capítulo anterior. Mas Paes ‘revisita’ não só os temas ou situações históricos ou formas literárias do Brasil por meio da paródia, ele ataca também os postulados universais, como este de *Anatomias*:

O suicida ou Descartes às avessas

cogito

ergo

pum!

(PAES, 1986, p. 108)

O trocadilho aqui inverte a máxima de Descartes “cogito, ergo sum” (penso, logo existo) numa troca singelamente sintética (o *s* pelo *p*), mas devastadora: “penso, logo me mato”. Não é à toa que Bosi pontua que a nova estética de Paes elegeria “como um de seus procedimentos usuais o trocadilho” (BOSI, 1986, p. 20). Outro poema do mesmo livro, “Cronologia”, tem o mesmo poder sarcástico:

Cronologia

A. C

D. C

W. C

(PAES, 1986, p. 105)

O trocadilho aqui traz uma ideia bem pessimista da modernidade, pois o poema sugere que a sigla W. C. esteja se referindo ao momento atual em que o poeta vive (século XX), assim, o tempo cronológico se divide em três, antes e depois

de Cristo, e um terceiro que situaria a humanidade exatamente no *banheiro* (tradução em português para W. C. – *Water Closet*), ou, por metonímia, na *privada*.

Em outro poema, agora de *Meia palavra* (1973), Paes parodia tanto a forma quanto o conteúdo da famosa “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, por meio de um poema curto de expressiva carga irônica e muito sugestivo:

Canção de exílio facilitada

lá?

ah!

sabiá...

papá...

maná...

sofá...

sinhá...

cá?

bah!

(PAES, 1986, p. 67)

O exagero na rima parodia a obsessão pelo verso rimado dos românticos. A busca pela expressão mais sintética possível leva o poeta a reunir, na segunda estrofe, os ‘prazeres’ da terra pátria por meio do metro curto (cada verso contém uma única palavra), com uma pincelada irônica que desfaz o tom de nostalgia e sentimentalismo do texto-fonte, e acrescenta um dado novo, a preguiça, sinalizada pela palavra *sofá* (descansar, dormir). A leitura isolada da primeira com a terceira estrofe traz novamente uma visão crítico-pessimista do poeta: “lá acaba”, sendo *lá* o Brasil.

O recurso intertextual – a paródia – favorece ou facilita a produção/leitura do poema curto, como visto no segundo capítulo, visto que o leitor, na soma de tudo, lê dois textos (o hipo- e o metatexto), e a partir desse confronto chega a uma interpretação possível. Se o leitor não conhece o hipotexto, não há poema. Mas, se conhece, terá a oportunidade até mesmo de ler três ‘textos’ num poema só, Paes, Pessoa e Caetano:

Falso diálogo entre Pessoa e Caetano

– a chuva me deixa triste...

– a mim me deixa molhado

(PAES, 1986, p. 79)

4.1 O boom dos anos 70

A conturbada vida política do Brasil pós-64, agravada pela publicação do AI-5 em 1968, gera um cenário de grande desilusão e desinformação entre os jovens artistas, mas com um certo tipo de resistência, que marcaria toda a década de 70. Na virada dos anos 50 para os 60, estudantes e artistas agitavam uma mobilização e participação sociopolítica engajada, quando ainda não havia a destruidora repressão da ditadura. No entanto, o período pós-68, sobretudo, “sob o jugo de uma censura política bastante violenta, se aplica na conquista e descoberta de espaços alternativos”, sendo essa “a época de ouro da imprensa nanica, do teatro independente, da poesia alternativa. Como se vê, o resgate das artes da palavra se dá, paradoxalmente, nestes tempos de silêncio” (HOLLANDA, PEREIRA, 1982, p. 4).

Resistindo a essa repressão violenta, surgia ‘clandestinamente’ uma efervescente rede de poetas na virada dos anos 60 para os 70, reunindo-se em torno de revistas e editoras alternativas e divulgando seus trabalhos muitas vezes de mão em mão. Com o abrandamento da repressão política em 1975, como destaca o poeta e crítico Glauco Mattoso, o Brasil “assiste ao chamado *boom* na área literária, reflexo da ‘distensão’ na área política” (MATTOSO, 1981, p. 25). Aparecem em cena diversos poetas que se apresentavam, como grupos, por meio de publicações de periódicos ou coleções editoriais, como a revista *Escrita* (RJ), *Navilouca* (RJ), *Qorpo Estranho* (SP), *Totem* (MG), *Bar Brazil* (MG), *Serial* (BA), *Une Versos* (BA), *Cordão* (SC), *Nova Geração* (PR), *Mandacaru* (PI), *Varadouro* (AC), *Garatuja* (PB), *Trote* (PE), *Arsenal* (CE), e as coleções *Frenesi* (RJ), *Vida de Artista* (RJ), *Limiar* (RN), dentre muitas outras (HOLLANDA, PEREIRA, 1982, p. 7).

A denominação *poesia marginal*, frequentemente utilizada para se referir à produção poética de muitos desses escritores dos anos 70, engloba vários fatores desencadeados pelo que se configurava a partir do “endurecimento do regime posterior ao AI-5”, como ressalta Glauco Mattoso:

[houve] todo um surto de produção poética mais ou menos *clandestina*, que os teóricos classificam ou não de *marginal* em função de fatores diversos: culturais (os autores assumem postura contestatória ou tematizam a contracultura), comerciais (são desconhecidos do grande público, e produzem e veiculam suas obras por conta própria, com recursos ora

precários, ora artesanais, ora técnicos, mas sempre fora do mercado editorial), estéticos (praticam estilos de linguagem pouco “literários” ou dedicam-se ao experimentalismo de vanguarda), ou puramente políticos (abordam temática francamente engajada e adotam linguagem panfletária). (MATTOSO, 1981, p. 20)

Mattoso discute esses fatores mostrando a dificuldade de se definir *poesia marginal*, visto que ela não apresenta, ao contrário, por exemplo, do Tropicalismo ou da Poesia Concreta,

qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou gradual orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. E mais: a despreocupação com o próprio conceito de poesia e o descompromisso com qualquer diretriz estética resultaram numa espécie de displicência, de certo modo saudável (MATTOSO, 1981, p. 29).

Nesse sentido, a poesia feita sob um trabalho minucioso e intelectualizado – que teve talvez sua força máxima nos poetas do Concretismo – cede lugar a uma produção poética cuja boa parte dos autores era de certa maneira ‘desprovida’ de engajamento literário e político, devido tanto à censura quanto à repressão que “tinham um papel de peso no sentido de dificultar ou até mesmo impedir a discussão aberta de grandes questões políticas” (PEREIRA, 1981, p. 90). Mas, paradoxalmente, esse ‘desprovemento’, essa ‘desalienação’ política, faziam parte daquilo que caracterizaria o movimento de contracultura dos anos 70: “não se trata de uma contestação política dentro das instituições, não são as esquerdas atacando as direitas nem a oposição combatendo a situação” (PEREIRA, 1981, p. 90), e sim de uma contestação em nível *cultural*, comportamental. Rejeitavam-se os valores sociais vigentes (racionalidade, produtividade, consumismo) em busca de “valores alternativos (droga, sexo, *rock*, gíria), que dentro da sociedade *de consumo* são reprimidos ou explorados comercialmente” (MATTOSO, 1981, p. 56). É daí que emerge uma extrema valorização do cotidiano entre os poetas, que assumiria uma “conotação política”, “o papel do *locus* do questionamento, da crítica social” (PEREIRA, 1981, p. 90). São as pequenas ações ou questões surgidas da vivência ou experiência do cotidiano que seria o foco das discussões políticas, o que Carlos Alberto Pereira chamaria de “politização do cotidiano”.

Essa valorização do cotidiano pelos poetas marginais, junto ao afastamento das diretrizes estéticas e políticas, desencadearia uma produção de poemas

quadro da vida comportamental, social e literária dos poetas marginais. Consolidou-se um estilo de vida ‘descolado’, ou descompromissado com os valores preestabelecidos – daí a opção pelos valores alternativos, já citados acima –, que culminaria naquilo que ficou conhecido como poesia do *desbunde*, ligada ao movimento de contracultura.

O fato é que a poesia do *desbunde* não se prende a diretrizes estéticas nem políticas, e esse descompromisso resulta num tratamento irreverente, irônico, de todos os temas, indistintamente, fato que também reflete uma visão crítica da sociedade (e portanto uma atitude política), porém com bom humor. É o que distingue tais poetas [marginais] não só dos marginais engajados como de todos os autores considerados “sérios” na história da nossa literatura (MATTOSO, 1981, p. 46)

A poesia, portanto, estaria também nesse ritmo descolado, assim como a vida de muitos poetas marginais. A ausência de rimas e metrificacão e por vezes de metáforas, a ‘desordem’ dos versos, tudo isso se assemelha, em muitos poemas, à anotação rápida de um bilhete, de um recado, o que é resultado desse jogo humorístico com a ‘seriedade’ na vida e na literatura.

Valorizando o cotidiano e o coloquialismo, os poetas se lançavam a uma poética do *aqui e agora*, do *momento*. A ênfase na momentaneidade – na descrição “rápida e rasteira” de algum comentário cômico ou de uma pequena situação do cotidiano, ou mesmo de um pensamento fortuito, quase banal – teria como consequência literária uma ampla produção de poemas curtos. Nesse sentido, a poesia de 70 retomaria – consciente ou não – a estética do recorte utilizada por Oswald para captar *flashes* do cotidiano,²² mas agora num contexto diferenciado, em que o cotidiano, o corriqueiro, estaria ligado ao universo ideológico de uma geração. Glauco Mattoso destaca que, em termos poéticos, “o coloquial seria autenticamente marginal na medida em que reflete o *cotidiano* dos poetas dessa geração do *sufoco* e exprime a realidade em que viveram” (MATTOSO, 1981, p. 40-41). Os poemas curtos a seguir são de mais um dos poetas pioneiros da poesia marginal, Charles, que rodou junto com Chacal, em 1971, seu livro mimeografado *Traverssa Bertalha*. Mas os poemas que se seguem pertencem a outro livro, *Creme de lua* (1975), e são “verdadeiros *flashes* da realidade”, nas palavras de Carlos Alberto Pereira (1981, p. 243).

²² Ressalta-se que Oswald buscava captar o cotidiano não só de seu tempo, mas também de momentos históricos por meio da paródia.

o nariz continua sangrando
 você tem uma boa poesia
 ha ha
 rim fudido
 triste sina
 poeta de privina

minha aurora boreal é teu sono do meu lado
 venha trocar feridas
 que o poeta é um cara que se alimenta de momentos

Marca tempo

– olha a passarinhada
 – onde?
 – passou

Drama familiar

Mais um berro histérico
 E mato um

Hora iluminada

Mastigando uma pêra
 De bobera
 Às três em ponto

(CHARLES apud PEREIRA, 1981, p. 243-246)

Junto a Charles e Chacal, e depois deles, apareceriam vários outros poetas nos anos 70 cujas obras teriam como característica fundante a presença do poema curto. Carlos Alberto Pereira ressalta que *Creme de lua* apresenta uma “produção poética que ficou conhecida como aquela ‘mais tipicamente marginal’ – poemas curtos, irônicos” (PEREIRA, 1981, p. 242). No entanto, enquanto o poema curto de 22 fazia parte de um projeto literário de ruptura, especialmente com a poesia de salão produzida nos fins dos Oitocentos – caracterizada pela riqueza vocabular e pela opulência léxica, como anotou Haroldo de Campos (1990, p.41) –, o poema curto de 70 vinha à tona como uma forma de tornar literários instantes, ou *flashes*, do cotidiano. Não se tratava de um projeto essencialmente engajado, no que diz respeito à literatura e suas tradições – como o Modernismo e o Concretismo –, e sim de um projeto em que poesia e vida, ou melhor, poesia e cotidiano deveriam andar juntos. Buscava-se viver a poesia no dia-a-dia, desvendar o poético na vida cotidiana, e não na linguagem (PEREIRA, 1981, p. 94). Nesse sentido, acaba-se rompendo de algum modo com a tradição literária de até então.

Decorrente disso, no cenário de 70 pairava a ideia de que tudo poderia ser poesia.²³ Assim, um *'flash'* interessante da rotina, uma pequena 'sacada', ou um ligeiro pensamento cômico e/ou crítico – que em outros tempos seria o início, meio ou fim de um poema maior, trabalhado talvez durante dias ou semanas –, para os poetas dessa década já seria o bastante para se tornar um poema curto 'pronta-entrega', feito e talvez concluído ali mesmo, anotado num pedacinho de guardanapo qualquer – e isso serviria como uma resposta em oposição às “vanguardas (especialmente o Concretismo) e também à poesia de João Cabral (mais 'cerebral', mais 'racionalizada')” (PEREIRA, 1981, p. 93). Isso não quer dizer, entretanto, que suas produções não eram trabalhadas ou discutidas de alguma maneira; o trabalho se dava exatamente para fugir dos padrões, como comenta o poeta Charles em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda, quando esta observa que os poemas não eram somente “ao acaso”, como pareciam ser: “Claro que eram trabalhados. Na época, a gente discutia, trocava e criticava os trabalhos uns dos outros. Especialmente Lui, Ana C., Cacaso, João Carlos, eu e o Chacal. Fugir do padrão literário dava um trabalho daqueles...” (CHARLES, 2010).

É nesse panorama que o poeta mineiro Chico Alvim se destaca com seus poemas curtos, ao lado de Chacal, Charles e muitos outros que comporiam em 1976 a antologia *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda, livro-marco nos estudos literários sobre essa geração. Falas captadas/recortadas do cotidiano se tornam poemas curtos com uma pitada de ironia típica da poesia de Alvim. Os exemplos a seguir são do livro *Passatempo*, de 1974, e trazem poemas escritos desde 1969:

Almoço

Sim senhor doutor, o que vai ser?
Um filé mignon, um filezinho, com salada de batatas
Não: salada de tomates
E o que vai beber o meu patrão?
Um caxambu

(ALVIM apud PEREIRA, 1981, p. 165-166)

²³ Ideia essa, na verdade, germinada na década de 20 e consolidada na de 50, com o experimentalismo radical da Poesia Concreta e do Poema-Processo.

Quem fala

Está de malas prontas?
 Aproveite bastante
 Leia jornais; não ouça rádio de jeito nenhum
 Tudo de bom
 Não volte nunca

(ALVIM apud HOLLANDA, 2007, p. 18)

A poesia de Alvim contém uma interessante diversidade de temas e tons, além dos textos curtos em prosa que se misturam aos poemas. Ao lado da ironia, aparecem poemas “que se destacam por seu caráter profundamente lírico” (PEREIRA, 1981, p. 172):

Encostei meu ombro naquele céu curvo e terno
 No lago as estrelas molhavam-se
 Sussurravam que meu abraço
 contivera a terra inteira e os ares

Minha voz escuta tua voz
 dentro de meu corpo teu corpo
 árvores
 molhando meu sangue
 me abre

(ALVIM apud HOLLANDA, 2007, p. 23)

Mais que Chico Alvim, Charles e Chacal, o poeta também mineiro Antônio Carlos de Brito, conhecido como Cacaso, destacou-se na época tanto por seus poemas curtos – cultivados ao longo de toda sua obra poética – quanto pelo *status* de mentor dos poetas da geração marginal. Cacaso já tinha o porte de crítico literário na época das primeiras publicações de 70, e comentava sobre as obras de Chacal, Charles e de outros (PEREIRA, 1981, p. 123-124). Sua poética, também profundamente ligada ao cotidiano, lançou mão do jogo paródico – mais comum aos poetas engajados, como visto em Paes ou Oswald –, o que favoreceu muito a força expressiva de seus poemas curtos, incorporando por vezes a estrutura da escrita publicitária, sendo esta última mais uma característica recorrente da geração de 70, mas que já vinha sendo utilizada pelos poetas do Concretismo ou simpatizantes, como visto em José Paulo Paes e Affonso Ávila. Conforme Heloísa Buarque de Hollanda, a poesia de 70 é marcada por uma “linguagem fragmentária e alegórica

que absorve o flagrante, a subliteratura, [...] a escrita publicitária” (HOLLANDA, 1982, p. 30). Essa escrita – que se vale da estrutura do anúncio, da manchete, do cartaz – tenderia naturalmente ao poema curto, como este que abre o livro *Beijo na boca*, de 1975:²⁴

E com vocês a modernidade

Meu verso é profundamente romântico.
Choram cavaquinhos luazes se derramam e vai
por aí a longa sombra de rumores e ciganos.

Ai que saudade que tenho de meus negros verdes
anos!

(BRITO, 2002, p. 113)

Como observa Carlos Alberto Pereira, o poema apresenta com seu título-anúncio uma “contraposição crítica de duas realidades usualmente definidas como antagônicas – a modernidade e o Romantismo” (PEREIRA, 1981, p. 76). Comentando esse poema num texto no final do livro de Cacaso, a crítica Clara Alvim destaca:

Podia ser brincadeira com o Romantismo, como o levaria a crer a paródia misturada de temas caros aos corações sentimentais, em espírito de samba-canção. Mas não é: a perturbação no último verso casimiriano – “Ai que saudade que tenho dos meus negros verdes anos!” – desmente a leviandade dos versos intermediários e confirma o primeiro, localizando – ultra-romanticamente, satanicamente – o drama, onde tudo eram sonhos, onde tudo talvez fosse irônico distanciamento. (ALVIM apud PEREIRA, 1981, p. 77)

A paródia, mais uma vez, percorre boa parte da obra de Cacaso, e assim como em Paes, estará acompanhada muitas vezes do jogo irônico do trocadilho. O trocadilho é curto, o poema também é curto, e ferozmente se volta para a modernidade:

A palavra do \$enhor

No princípio
era
a Verba

(BRITO, 2002, p. 113)

²⁴ As citações aqui apresentadas foram retiradas do livro *Lero lero* (2002), que reúne a obra poética de Cacaso, de 1967 a 1985.

Esses quatro poetas da década de 70 citados até aqui, com exceção de Chico Alvim, faziam parte de um dos grupos mais notórios de poetas da época, o Nuvem Cigana (HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 76). Esse grupo, originado e movimentado no Rio de Janeiro, teve a importância tanto de editar livros de poetas independentes (que não se juntavam a grupos) quanto de editar periódicos que continham poemas de poetas pertencentes ou não ao Nuvem Cigana, além de agitar a vida da cidade com *shows* e *performances* artísticas. Mas ele era apenas um dentre muitos outros grupos que se formavam pelo Brasil afora, em torno de revistas, jornais e coleções, sem contar os escritores que atuavam isoladamente, como já comentado neste capítulo. E como os poetas do Nuvem Cigana, em outras regiões do Brasil produziam-se também poemas curtos em alta escala.

Em Brasília, o poeta Nicolas Behr rodava seu primeiro mimeógrafo, *logurte com farinha*, em 1977, e ele próprio saía pelas ruas vendendo-o de mão em mão. De 77 até 80, sua obra já somava quinze pequenos livros mimeografados, dentre os quais *Chá com porrada* (1978), impedido de ser publicado por ordem judicial, entre 15 de agosto de 78 e 30 de março de 79.²⁵ O poeta atuava num estilo bem marginal, fora do mercado editorial, fora dos ‘padrões literários’, com uma poesia carregada de informalidade, coloquialismo e humor irônico; poesia essa intensamente ligada ao cotidiano do poeta e de sua cidade, tudo isso concentrado na concisão vocabular do poema curto. O exemplo a seguir, de *logurte com farinha*, já sintetizava desde 77 o tom irônico cheio de humor da poesia de Nicolas Behr:

eu sei que errei
mas prometo
nunca mais
usar a palavra certa

(BEHR apud PEREIRA, 1981, p. 51)

A temática dos poemas girava geralmente em torno (da vida) de Brasília, contra a qual o poeta se voltava com feroz ironia, como neste exemplo de *Grande circular* (1978):

²⁵ Acusado de veicular poemas pornográficos – e certamente por seus poemas serem também de forte tom irônico e perversos –, o poeta foi preso em 78 e absolvido em 79, quando voltou a publicar mais livros.

para entrar na cidade
 apresente na portaria
 2 fotos 3X4, além de
 sua carteira de identidade
 e atestado de bons antecedentes

(BEHR apud FURIATI, 2007, p. 21)

E neste outro, também de *logurte com farinha*:

enfim, era preciso saber
 quanto cimento será gasto
 numa ponte por onde ninguém
 passará de mãos dadas

(BEHR apud FURIATI, 2007, p. 9)

Tais poemas são exemplos-modelos de muitos outros que se espalham pela obra de Nicolas Behr, e que compõem a atmosfera predominante dos anos 70. Com tonalidade de ironia ora branda e muitas vezes sarcástica, o humor foi a tônica prevalecte na composição de poemas curtos da geração marginal (o que foi também observado nas obras de poetas como Oswald, Paes e Ávila, e que, como veremos mais adiante, se estenderá às produções da década de 80 e 90). O poema curto humorístico, da mesma forma que serviu para Oswald se voltar contra uma literatura ‘enrijecida’, ‘palavrosa’ e ‘séria’ – a dos parnasianos, simbolistas e românticos –, serviu também para os poetas marginais se voltarem contra uma poesia também ‘séria’ – mas agora direcionada ao trabalho mais ‘racionalizado’ e ‘cerebral’ da poesia de João Cabral e do Concretismo, como já visto –, bem como contra um estilo/comportamento de vida considerado “certo, sisudo, linear, acadêmico, reto” (SALGUEIRO apud FURIATI, 2007, p. 9), o que se ligava ao movimento de contracultura (*desbunde*) que marcou a geração de 70. Dado interessante dessa geração é que o humor foi trabalhado sob a forma do poema curto para que a ‘informação’ pudesse ser passada de forma “rápida e rasteira”, sem redundância, ‘descolada’, de certa maneira fria e incisiva, ‘sem compromisso’, de modo simples e coloquial, ligada ao momento, ao cotidiano. O poema curto aparece, portanto, como a ‘arma’ preferida de grande parte de uma geração. O crítico Wilberth Salgueiro resume essa questão da seguinte forma:

Antes de tudo, o humor, nos 70, representou uma práxis comportamental disseminada nas atitudes poética e política, como uma resposta ao certo, sisudo, linear, acadêmico, reto. Sua forma de apresentação preferida é o poema curto, veloz, visando a, num curto lapso de tempo, passar a informação poemática de um só fôlego, eliminando a redundância, que retarda o tempo. A brevidade do chiste é seu grande trunfo. Humor e poesia são efeitos de linguagem. O poema revela-se como um quadro ao olho: de uma vez, rápido. (SALGUEIRO apud FURIATI, 2007, p. 9)

Nicolas Behr, nesse sentido, soube usar muito bem esse ‘gatilho rápido’ que é o poema curto, e que singularizava uma espécie de espontaneidade da vida, do cotidiano, de certa forma direta e sincera – tudo dentro daquela atmosfera em que vida e poesia estão sempre juntas, no *aqui e agora*, escrevendo e *vivendo* poesia. E é nesse contexto que está inserido um outro poeta singular, um certo “Rimbaud curitibano com físico de judoca”, o poeta, ficcionista, crítico, letrista e tradutor Paulo Leminski, já brevemente abordado no capítulo anterior.²⁶ Em plenos vinte anos de idade Leminski já publicava seus primeiros poemas na revista *Invenção* (1964), encabeçada pelo grupo Noigrandes – os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. O poeta adentrou os anos 70 também num estilo bem ‘marginal’, tendo como projeto poético-existencial, na observação Carlos Augusto Novais, “transformar a vida em poesia e vice-versa” (NOVAIS, 1996, p. 5). Suas poesias foram publicadas ao longo dos 70 em diversos periódicos, como a revista *Raposa* (PR) e *Qorpo Estranho* (SP), e no final da década o poeta lançava o livro *Não fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase* (1980), pela ‘editora’ *edição do autor*, fora do mercado editorial. Nesse livro, Leminski apresenta uma interessante produção de poemas curtos ora próxima da escrita publicitária, ora próxima à estrutura do haicai e mesmo à do epigrama. “Manchete” é um modelo de poema curto típico da geração de 70, humor e ironia concentrados por meio de paródia da linguagem mercadológica, publicitária.

manchete

CHUTES DE POETA
NÃO LEVAM PERIGO À META

(LEMINSKI, 1985, p. 70)²⁷

²⁶ A caracterização “Rimbaud curitibano com físico de judoca” foi feita por Haroldo de Campos na “Apresentação” do livro de Leminski *Caprichos e relaxos*, de 1985.

²⁷ As citações de *Não fosse isso e era menos* foram retiradas do livro *Caprichos e relaxos*, que reúne seis obras do autor.

Em outros poemas a rima é trabalhada pelo poeta num tom de descontração e ludicidade – caro aos poetas marginais –, algumas vezes sobre a estrutura do quarteto rimado (à semelhança da trova popular que, como visto, origina-se do gênero epigramático), como neste exemplo em que o texto manuscrito (sua visualidade) incorpora ou dá força ao sentido do poema – herança do Concretismo –, sentido esse que propõe uma certa espontaneidade do poeta perante a vida, reforçada inclusive pela linguagem coloquial (a gíria *pintar*), também caro aos anos 70:

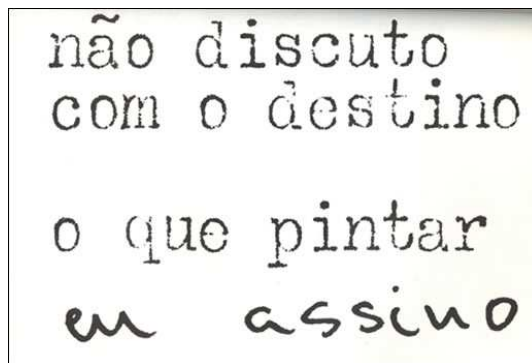


Figura 5: Não discuto - Paulo Leminski

Fonte: LEMINSKI apud HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 32.

O estilo de vida ‘descolado’ de Leminski escondia a figura de um poeta profundamente engajado e participante dos movimentos literários de sua e de outras épocas. Carlos Augusto Novais sintetiza da seguinte forma o percurso artístico do poeta:

Em sua obra poética encontramos um intenso diálogo entre as diversas e, em vários aspectos, contraditórias linhas de força da contemporânea poesia brasileira. Ela percorre, indistintamente, o rigor das experiências dos movimentos de vanguarda das décadas de 50 e 60, especialmente da Poesia Concreta, a atitude vitalista e relaxada da poesia dos anos 70 [...] e as informações da Moderna Música Popular Brasileira, com destaque para o Tropicalismo. Acompanhando todas essas experiências, o desejo de comunicação e participação no contexto da realidade nacional, sua marca ideológica. (NOVAIS, 1996, p. 3)

Nessa miscelânea toda, o poeta curitibano acrescentaria um intenso gosto pela poesia e cultura japonesas, de modo que sua obra poética teria uma influência marcante do haikai (como já esboçado nesta dissertação), o que faria de Leminski um dos grandes poetas do século XX nesse gênero. Estudioso do haikai e do zen-budismo, Leminski soube aproximar a experiência poética proposta pela poesia japonesa daquilo que os poetas marginais também propunham: uma poesia

profundamente ligada ao cotidiano, à vida. Como diria o poeta: “Viver exige muitos haikais” (LEMINSKI, 1983, p. 98). À questão da espontaneidade, da vida ‘descolada’, somava-se, com Leminski, uma experiência de caráter mais lúdico-espiritual, meditativo, priorizando também o viver/sentir em detrimento do racionalizar/pensar. Nesse sentido, se por um lado o poema curto (como aqueles dos anos 70 vistos até aqui) servia como uma forma de o escritor dizer de modo espontâneo e num só fôlego o que pensava ou sentia, o haikai, por outro lado, servia para realçar essa tendência de que vida e poesia são uma coisa só, mas agora num sentido em que a concisão vocabular propunha uma forma mais intensa de ‘viver’ a poesia pelo silêncio, pelo vazio, pela distração. Em outras palavras, a estrutura sintética do haikai parece proposital para que a imagem poética se junte ao silêncio e os dois tomem conta da mente do leitor, trazendo-lhe o vazio necessário (o não-pensar): o poema, nesse sentido, é um lapso que vem propor um estado ‘vegetativo’, uma pausa, um ‘entender’ a vida pelo vazio, sem explicação por palavras (o que na doutrina zen-budista estaria ligado ao estado de iluminação, o *satori*). Assim, em *Não fosse isso e era menos*, o poeta já anotava alguns poemas com a leveza e concisão típicas do haikai japonês:

a noite
me pinga uma estrela no olho
e passa

(LEMINSKI, 1985, p. 71)

Mas não é só isso: o haikai de Leminski foge em boa parte das vezes da estrutura típica do haikai japonês, ganhando um caráter singular que marcou toda sua obra.

Podemos dizer que o *haikai* leminskiano apresenta, simultaneamente, a concisão, a visualidade e as técnicas de expressão caras aos movimentos de vanguarda aliadas à rapidez, ao humor, ao coloquialismo, “conquistas” da poesia dos anos 70, herança do primeiro modernismo brasileiro, especialmente de Oswald de Andrade. (NOVAIS, 1996, p. 7)

Desse modo, tanto em Leminski quanto em outros poetas, o haikai vai incorporar “o insólito do cotidiano” (HOLLANDA, 1982, p. 30), num jogo lúdico ora ingênuo ora com tonalidades diversas de ironia. Nos haicais do poeta curitibano, a “rima apresenta um papel de destaque”, geralmente sob a forma do terceto, sem “seguir a divisão silábica tradicional do *haikai*” (NOVAIS, 1996, p. 158). Em *Distraídos*

venceremos, já na década de 80, Leminski publicaria vários haicais sob essa medida, carregados geralmente de um humor-feliz que se volta para o próprio eu lírico:

rio do mistério
que seria de mim
se me levassem a sério?

era um vez

o sol nascente
me fecha os olhos
até eu virar japonês

pelos caminhos que ando
um dia vai ser
só não sei quando

(LEMINSKI, 1987, p. 116, 114, 108)

Como observou o crítico André Monteiro, esse jogo lúdico, recorrente nos anos 70, ligado ao cotidiano, à vida do poeta, foi a grande estratégia de uma época para que, ‘distraídos’, os poetas ‘vencessem’ o *sufoco*: “a poesia marginal [...] constrói, através de seu fazer poético e de sua política literária, uma ética do conviver, baseada no prazer e no jogo lúdico, capaz de transgredir o cotidiano opressor, bem como os tabus da tradição literária” (MONTEIRO, 2007, p. 29-31).

Assim como Leminski, outros poetas se aventurariam na produção de poemas curtos sob a influência do haikai (que por vezes se fundia com a estrutura epigramática do quarteto rimado), também na atmosfera que abrangeu toda a década de 70 e se estendeu de algum modo às de 80 e 90. Muitos são os exemplos de poetas que iniciaram suas produções nos anos 70 e que apresentariam uma fase mais madura nas décadas seguintes, agora com publicações mais industrializadas, dentro do mercado editorial. Analisar, contudo, o percurso literário desses tantos escritores dedicados à síntese sob a forma do poema curto demandaria talvez mais algumas dezenas de páginas, com o perigo de isso se tornar cansativo e repetitivo. Nesse sentido, mais a título de ilustração do que de análise propriamente dita, a seguir serão citados e comentados, brevemente, alguns poemas curtos de outros poetas que mereceriam também uma análise mais detida.

Casada com Leminski, a poeta Alice Ruiz produziu uma obra intensamente dedicada ao poema curto, sob a força sugestiva do haikai. Desde *Navalhanaliga* (1980), Alice apresenta uma poesia sintética, simples e lúdica:

o ai
quando um filho
cai

(RUIZ, 1984, p. 55)

O vento bate em mim
Abate a avenca
e entra

(RUIZ, 1984, p. 55)²⁸

Em Belo Horizonte, o poeta Marcelo Dolabela já produzia seus primeiros poemas curtos desde os anos 70, alguns dos quais compilados na antologia *Poesia jovem – anos 70*, e posteriormente publicados em *Radicais* (1985), que reunia mais uma série de poemas curtos. Bem à moda marginal, Dolabela investia numa poesia de alto humor e ironia:

abaixo a carestia
chega de comer angú
stia e solidão.

Folia um

ai que saldade que eu tenho
da alhora da minha
fase oral

– mamãe, eu quero mamar...

Manhã

Os galhos.
As folhas.
A vassoura.

(DOLABELA, 1985)

Mas também de uma leveza cara ao haikai:

²⁸ Essas e as demais citações foram retiradas do livro *Pelos pelos* (1984), que reunia dois já publicados, *Navalhanaliga* e *Paixão xama paixão* (1983).

Amor nº3

aqui
com a cor de
caqui

Grata presença

me cobre a folha
do seu olhar distante
que me olha

(DOLABELA, 1985)

Irmã de Maria Ângela Alvim e Chico Alvim, a também poeta Maria Lúcia Alvim produziu uma obra poética dedicada ao poema curto, assim como os irmãos. Os exemplos são de *A rosa malvada*, de 1980:

Amurada

Subitamente
fecha-se o tempo:
velhice
rosa dos ventos!

Sítio das andorinhas

pescaria
papa-capim
galo-da-serra
bigudinho
carapeba tainha cocoró

Em todos os cantos da terra existem Marias

Bonequinha

Não quer?
Mas tem que querer

(ALVIM, 1980, p. 53, 70, 84)

Neste capítulo pôde-se perceber como o poema curto aos poucos foi sendo amplamente requisitado por vários poetas da segunda metade do século XX. Maria Ângela Alvim e Paulo Bomfim utilizaram-no a partir de uma verve poética mais existencial, carregada de metáforas – herança da poesia de 45. Affonso Ávila e José Paulo Paes, por sua vez, trabalharam a síntese sobretudo a partir da paródia e do trocadilho, por vezes lançando mão de ‘parcos’ recursos difundidos pela Poesia

Concreta. Nos anos 70, uma enorme produção de poemas curtos tomou a cena literária: os nove poetas citados²⁹ são uma pequena parcela de um montante que compõe a antologia *Poesia jovem – anos 70* (1982). Como visto, o poema curto serviu como um ‘gatilho rápido’ para dizer de forma espontânea o que o poeta pensa *aqui e agora*, de modo coloquial e fundado no cotidiano, além de ter servido também para se voltar contra uma literatura mais ‘cerebral’, ‘racionalizada’ e intelectualizada. Nas décadas de 80 e 90, o poema curto continuaria sendo produzido por praticamente todos esses poetas citados até aqui e, nesse sentido, reforçaria uma tendência que percorreu todo o século XX.

²⁹ Charles, Chacal, Chico Alvim, Cacaso, Nicolas Behr, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Marcelo Dolabela e Maria Lúcia Alvim.

5 CONCLUSÃO

Diante do objetivo de analisar a trajetória do poema curto durante o século XX no Brasil, esta pesquisa percorreu um caminho através do qual se pôde observar uma produção que se avolumou paulatinamente desde o Modernismo de 22, com Oswald de Andrade, até se consolidar numa tendência amplamente praticada por vários poetas sobretudo a partir da década de 70. Constatou-se que Oswald foi o primeiro poeta de destaque que fez do poema curto uma marca característica de sua poética, mostrando estar consciente e preocupado quanto ao trabalho da síntese na literatura. Nesse sentido, sua poesia serviu de referência para muitos poetas que também se dedicariam a uma produção pela síntese no decorrer do século. Dentre eles, dois talvez se destacam com mais ênfase, não só pela qualidade da obra – considerada de relevância por vários críticos –, mas pelo exercício minucioso e extenso com o poema curto ao longo de vários livros publicados, ou seja, ao longo de todo o percurso como poeta: são eles José Paulo Paes e Cacaso.

Antes de abordar a poesia desses e de outros poetas, optou-se, nesta pesquisa, por se fazer uma explanação geral sobre o epigrama e o haicai, por serem ambos gêneros de poesia curta praticados no Brasil no século em questão, e por terem sido, como ficou demonstrado, modelos para que alguns poetas se baseassem para a produção de seus poemas curtos, a partir de modificações quanto à temática e a forma em relação às regras tradicionais de tais gêneros. O epigrama, sendo um gênero ocidental e milenar, serviu de modelo para muitos poetas apreciadores do poema curto, tanto na forma do quarteto rimado quanto na do epitáfio. O quarteto rimado – especialmente o de sete sílabas –, de cunho satírico, foi muito praticado no início do século por uma literatura sem grande visibilidade, voltada para um contexto bastante específico, em cujos nomes de destaque se encontram Lafayette Spínola e Emílio de Menezes. Mas é com José Paulo Paes que esse gênero vai ganhar maior visibilidade, tanto por abordar temas mais universais quanto por recuperar suas estruturas primitivas (a inscrição, o epitáfio), nem sempre com tom satírico, bem como por ser objeto de estudos críticos feitos por Paes.

O haicai, por sua vez, por ser um gênero oriental e desconhecido da literatura brasileira até o século XX, foi amplamente apreciado e produzido ao longo desse

século, ora sendo praticado a partir de sua estrutura mais tradicional, com Guilherme de Almeida, por exemplo, ora sofrendo modificações mais radicais, principalmente com Paulo Leminski, poeta esse que criou um haicai à sua maneira e se destacou não só por eles, mas também por seus estudos sobre o haicai japonês, especialmente no livro *Matsuo Bashô: a lágrima do peixe*.

Os poemas-minutos lançados por Oswald e as primeiras investidas no epigrama e no haicai foram, portanto, momentos iniciais de uma poesia que teria como característica essencial a brevidade, sendo intensamente produzida sobremaneira a partir dos anos 70. Nas décadas de 50 e 60, no entanto, alguns poetas, seguindo os rastros de Oswald, já vinham avolumando essa tendência à brevidade, como Paulo Bomfim, Maria Ângela Alvim, Affonso Ávila e José Paulo Paes. O trabalho com a síntese, dentre esses poetas, foi mais minucioso na obra de Ávila e especialmente na de Paes. Ao contrário de Ângela e Bomfim, esses poetas lançaram mão de alguns recursos da Poesia Concreta para que o poema se tornasse o mais sintético possível. Além disso, é notório o eco do poema-minuto de Oswald na obra desses dois poetas, como ficou evidente no jogo paródico que Paes faz em relação à estrutura do poema-minuto.

Nos anos 70, como já comentado, o poema curto se torna produção recorrente entre os poetas desse período, mas enquanto Ávila e Paes produziam uma literatura mais intelectualizada, essa década foi marcada por uma poesia dita 'desleixada', 'despreocupada', 'descompromissada', voltada geralmente para o cotidiano, sendo a linguagem coloquial marca comum. Mas ainda assim é possível perceber ecos do poema-minuto de Oswald, do epigrama, do haicai e mesmo do Concretismo, especialmente em poetas considerados engajados, como Cacaso e Paulo Leminski.

Pensando, agora, nas características gerais dos poemas curtos produzidos ao longo do século XX, constatou-se, nesta análise, que o humor e a ironia são características que perpassam a obra da maioria dos poetas analisados. Como o poema curto, em sua concisão vocabular, carece de contexto para que a produção de sentido tenha efeito, muitos poetas lançaram mão do jogo intertextual da paródia, do trocadilho, do provérbio, do dito popular, para que o leitor possa criar um mínimo de contexto para a interpretação do poema.

Outro dado interessante é que o poema curto serviu, tanto para Oswald como para outros poetas, especialmente dos anos 70, para se voltar contra uma literatura

ora dita palavrosa demais ora racionalizada demais. E aqui o haicai tem um papel singular, porque, além de ser um poema curto, tem por característica essencial apenas sugerir uma imagem, um estado meditativo, um vazio, um silêncio, sendo por natureza um gênero que não exige o exercício de interpretação/explicação racionalizada do poema.

Assim, a tendência ao poema curto foi sendo consolidada durante o século XX tanto por obras que foram se tornando cada vez mais sintéticas (sendo a de Paes e a de Cacaso as mais notórias) quanto pela efervescência nunca antes vista de poemas curtos em plena década de 70, e que se estenderia às de 80 e 90. Essa tendência está associada, de alguma maneira, à quantidade de poetas e obras que vieram crescendo ao longo do século (ou pelo menos que vieram ganhando visibilidade através dos meios de divulgação, sobretudo jornais e revistas, especialmente a partir da década de 70), pois talvez valha mais a pena – no meio de tantas vozes querendo ser ouvidas – investir numa literatura de poucas palavras mas de qualidade, numa poesia que *diz* pouco e *diz* muito ao mesmo tempo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. Os meus haicais. **Folha de São Paulo**, 23 fev. 1937. Disponível em: <<http://www.terebess.hu/english/haiku/almeida.html>>. Acesso em: 01 jan. 2011.

ALMEIDA, Guilherme de. **Haicais completos**. Disponível em: <<http://www.terebess.hu/english/haiku/almeida.html>>. Acesso em: 11 dez. 2010.

ALVIM, Francisco. **Poemas**. Lima, Peru: Centro de Estudios Brasileños, [1978?]. Texto em português, tradução paralela em espanhol.

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Notícias literárias. **Minas Gerais**, 8 abr. 1951. Disponível em: <<http://www.nacionalnet.com.br/cultura/angela/textos/drummond.html>>. Acesso em: jan. 2011.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ÁVILA, Afonso. Entrevista: Afonso Ávila por Francisco Marques. **Germína: Revista de literatura e arte**, ago. 2006. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_afonsoavila_ago2006.htm>. Acesso em: jan. 2011.

ÁVILA, Afonso. **Homem ao termo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**: poesias reunidas e poemas traduzidos. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASHÔ, Matsuó. O velho tanque (haikai). **Caqui: Revista Brasileira de Haikai**, 11 ago. 2002. Tradução: Paulo Franchetti e Elza Doi. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/umhaiku.shtml>>. Acesso em: 12 dez. 2010.

BEHR, Nicolas. **Poesília: poesia pau-brasília**. 2. ed. Brasília: LGE Ed., 2002.

BOSI, Alfredo. Introdução. In: PAES, José Paulo. **Um por todos: poesia reunida**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITO, Antônio Carlos de. **Cacaso: lero-lero (1967-1985)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1996. P. 26

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El Rei D. Manuel**. São Paulo: Dominus, 1963. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/arquivos/texto/0006-02136.html>>. Acesso em: 19 out. 2010.

CAMPOS, Augusto de. Do epigrama ao ideograma. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1967.

CAMPOS, Augusto. **Poesia de ponta-cabeça**. 2009. Disponível em: <epifenomenos.blogspot.com/2009/08/Oswald-livro-livre.html>. Acesso em: 14 dez. 2010.

CAMPOS, Augusto. Poesia de ponta-cabeça. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 fev. 1992. Caderno de Letras, p. 22. (Versão revista de "Oswald livre livre").

CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1990. p. 7-53.

CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. 3. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARDOSO, Ana Paula. **Fotografias verbais e diálogos entre artes**: Pau Brasil, Feuilles de Route e desenhos de Tarsila. 2006. 133 f. Dissertação (Mestre em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CAROLLO, C. L. Variantes e comentário. In: MENEZES, Emílio. **Obra reunida**. Organização de Cassiana Lacerda Carollo. Rio de Janeiro: J. Olympio; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980.

CENDRARS, Blaise. **Au coeur du monde**: poesies completes: 1924-1929 ; precede de Feuilles de route, Sud-americanes, Poemes divers. Paris: Gallimard, c1947.

CHACAL. **Comício de tudo**: poesia e prosa. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARLES, Peixoto. **Entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda**. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=696>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

COELHO, Luísa (Ed.). **Micro-contos**. Lisboa: Pitanga, 2008.

CUNHA, Rubens da. **Poeticidades e outras falas**. 2007. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/rcunha/rc0047.htm>>. Acesso em: 19 out. 2010.

DOLABELA, Marcelo. **Radicais**. Belo Horizonte: Edições Dolabela, 1985.

DUPRÉ, Fanny. Alguns haicais de Fanny Dupré. **Caqui: Revista Brasileira de Haicai**, 01 mar. 1997. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/fanny.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

FARIA, Alexandre (Org.). **Poesia e vida**: anos 70. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007.

GOGA, Hidekazu Masuda. Os dez mandamentos do haicai. **Caqui: Revista Brasileira de Haicai**, 31 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

GOGA, Hidekazu Masuda. **O haikai no Brasil**. Tradução: José Yamashiro. São Paulo: Oriente, 1988. (Título original: Haiku Bungakukan Kiyô, 1986).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagens**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Poesia jovem – anos 70**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. São Paulo: Objetiva, 2009.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício. LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 955-987.

IURA, Edson Kenji. A obra de Carlos Verçosa. **Agulha – Revista de Cultura**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/@edk01.html>>. Acesso em: 31 dez. 2010.

IURA, Edson Kenji. **O Haikai Brasileiro**. Palestra proferida em 21/10/2000, em louvor da instalação do Grêmio Sumaúma de Haikai. Disponível em: <<http://www.sumauma.net/gremio/palestra-edson.html>>. Acesso em: 04 jan. 2011.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. **O ex-estranho**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LINS, Wilson. **Musa vingadora**: crônica do epigrama na Bahia. Salvador: Ed. Univ. Federal da Bahia; Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 1999.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Entrevista a Rodrigo de Souza Leão**. [200-]. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/rgarcia02.html>>. Acesso em: 15 dez. 2010.

MAGALHÃES, Milena. Cacaso não é bem o caso do acaso. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 8, p. 111-126, 2006.

MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima; SÁ, Álvaro de. **Poesia de vanguarda no Brasil:** de Oswald de Andrade ao poema visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MÍCCOLIS, Leila. Entrevista com Luiz Alberto Machado. **Guia de Poesia**, 15 maio 2005. Disponível em: <<http://luizalbertomachado.com.br>>. Acesso em: jan. 2011.

MONTEIRO, André. A sensibilidade poética dos anos 70: lições extemporâneas. In: FARIA, Alexandre (Org.). **Poesia e vida:** anos 70. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007. p. 25-42.

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORICONI, Ítalo. Tropicalismo, música popular e poesia. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). **Do samba-canção à tropicália.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 248-252.

NOVAIS, Carlos Augusto. **O rigor da vida e o vigor do verso:** o *haikai* na poética de Paulo Leminski. 1996. 179 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

NUNES, Benedito. O jogo da poesia. In: ÁVILA, Afonso. **Homem ao termo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro.** São Paulo: Editora Unesp; Blumenau, SC: FURB, 2002.

PAES, José Paulo. **Um por todos:** poesia reunida. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOMFIM, Paulo. **Quinze anos de poesia.** São Paulo: Martins, 1957.

PEREIRA, Abel. Meu livro. In: HAICAÍSTAS brasileiros. Disponível em: <<http://www.terebess.hu/english/haiku/haikais.html>>. Acesso em: 12 dez. 2010.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época:** poesia marginal dos anos 70. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PERRONE, Charles. Pau-Brasil, Antropofagia, Tropicalismo e Afins - O legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80.

In: JACKSON, K. David. **One Hundred Years of Invention: Oswald de Andrade and the Modern Tradition in Latin American Literature**. Austin: Abaporu Press, 1992. Disponível em: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_antropofagia3.php>. Acesso em: 20 nov. 2010.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Ricardo Reis**. Lisboa: IN/CM, 1994.

RUIZ, Alice. **Desorientais: hai-kais**. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

RUIZ, Alice. **Pelos pêlos**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RUIZ, Alice; LEMINSKI, Paulo. **Hai tropikai**. Ouro Preto: Ed. Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1985.

SANTOS, Antonio Luceni dos. **A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone**. 2008. 197 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas.

SANTOS, Gilfrancisco. Pinheiro Viegas e o epigrama na Bahia. **Jornada: Blog da Revista online**. Disponível em: <<http://jornadaonline.blogspot.com/2010/05/pinheiro-viegas-e-o-epigrama-na-bahia.html>>. Acesso em: 12 dez. 2010. Texto publicado em **A Tarde Cultural**, 15 de dezembro de 2001.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. **O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/28985011/Percurso-Da-Indianidade-Na-Literatura-Brasileira>>. Acesso em: 19 out. 2010.

SAVARY, Olga. O Olhar Dourado de Olga Savary. **Revista de Humor e Cultura PAPANQU**, n. 40, maio 2007. Entrevista com Clauder Arcanjo.

SAVARY, Olga. **Olga Savary**. 2008. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/rio_de_janeiro/olga_savary.html>. Acesso em: 22 dez. 2010.

SILVA JÚNIOR, Maurício Guilherme. **Longo encontro com o poeta da brevidade: análise de *Socráticas – poemas*, de José Paulo Paes**. 2004. 134 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SILVA, Rogério Barbosa da. **Duas poéticas, dois olhares sobre o Barroco. Aletria**, Belo Horizonte, 1999. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_

publicacoes_pgs/Aletria%2006/Duas%20Po%C3%A9ticas,%20Dois%20Olhares%20sobre%20o%20Barroco.pdf>. Acesso em: jan. 2011.

VIEIRA, Oldegar. Gravuras no vento. **Revista Agulha**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ol01.html>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

XISTO, Pedro. **Pedro Xisto**. 2009. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/haicai/pedro_xisto.html>. Acesso em: 20 dez. 2010.

ANEXO – Antologia de poemas curtos – século XX

Org. Anderson Freitas
(Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa - PUC Minas)

ALICE RUIZ

me quer igual
qual mel
qualquer

O vento bate em mim
Abate a avenca
e entra

11/7

pressupondo que existe
memória na morte
e dentro dela um calendário
feliz aniversário

SEM CHANCE

plantei uva
para o vinho
para as festas
para as passas
só deu batatas

quem ri quando goza
é poesia
até quando é prosa

primavera
até a cadeira
olha pela janela

o menino me ensina
como um velho sábio
o quanto sou menina

A gaveta da alegria
já está cheia
de ficar vazia

a gente é só amigo
e de repente
eu bem podia
ser essa mosca
perto do teu umbigo

depois que um corpo
comporta
outro corpo

nenhum coração
suporta
o pouco

AFFONSO ÁVILA

*façamos a revolução
antes que o povo a faça
antes que o povo à praça
antes que o povo a massa
antes que o povo na raça
antes que o povo: A FARSA*

MACHISMO

ainda ser homem bastante
para não resistir às tentações

SENILIDADE

seminilidade

LAUREL

não dormir sobre os louros
antes sobre as louras

ESCLEROSE

o miolo começar a amolecer
o mais ficar duro

POR LEILA DINIZ

dizer a leila
diniz
dispa-se e

disparar
disposto

PARÓDIA MALGRÉ LE GARÇON

mundo imundo

se eu chamasse o raimundo
ele traria café
não traria uma solução

PIVETE DA LAGOA

o mergulho de primeira pilhagem da
[liberdade

CACASO**E COM VOCÊS A MODERNIDADE**

Meu verso é profundamente romântico.
Choram cavaquinhos luars se
derramam e vai
por aí a longa sombra de rumores e
ciganos.
Ai que saudade que tenho de meus
negros verdes
anos!

A PALAVRA DO SENHOR

No princípio
era
a Verba

HAPPY END

o meu amor e eu
nascemos um para o outro
agora só falta quem nos apresente

SINA

o amor que não dá certo sempre está
por
Perto

DENTE POR DENTE

meu amor
por aqui tem se ido continuo
o mesmo e você
já
continua a mesma?
apesar
de tudo
demônio te
amo

NATUREZA-MORTA (PARA CHARLES)

Toda coisa que vive é um relâmpago

NA CORDA BAMBA (PARA CHICO ALVIM)

Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo
E viva nós!

SALÁRIO MÁXIMO

De noite sou amante da empregada.

De dia sou patrão da amante.

vamos bater 1 papinho
bem popinho
vamos bater 1 pozinho

DIDÁTICA

A solidão do meu pai foi qualquer coisa
um pouco depois da vida um pouco
antes da morte. Como o câncer, por
exemplo.

ontem hoje amanhã e sempre
a mesma coisa
às vezes varea
escassa rarea
vaza enche esvazia
depende do dia

INFÂNCIA (1)

submarino é um avião que nada
e tem olho de peixe

CHARLES

LAR DOCE LAR (PARA MAURÍCIO
MAESTRO)

Minha pátria é minha infância:
Por isso vivo no exílio

o nariz continua sangrando
você tem uma boa poesia
ha ha
rim fudido
triste sina
poeta de privina

CHACAL

essas são as coisas que eu faço com
prazer
achei que você podia saber e brincar
com elas.
taí.

minha aurora boreal é teu sono do meu
lado
venha trocar feridas
que o poeta é um cara que se alimenta
de momentos

RÁPIDO E RASTEIRO

vai ter uma festa
que eu vou dançar
até o sapato pedir pra parar.
aí eu paro, tiro o sapato
e danço o resto da vida.

MARCA TEMPO

– olha a passarinhada
– onde?
– passou

COMPONDO

pego a palavra no ar
no pulo paro
vejo aparo burilo
no papel reparo e sigo
compondo o verso

DRAMA FAMILIAR

Mais um berro histórico
E mato um

HORA ILUMINADA

Mastigando uma pêra
De bobera
Às três em ponto

CHICO ALVIM**QUER VER?**

Escuta

SEM DENTES

- Como vai, seu Adilson?
- Deste jeito

FACTÓTUM

Pior coisa
é dever um favor a alguém
Olha Virgílio
a mim você não deve nada não
Só a sua perna e

MENTE

Quase além da sensação
do estar vivo
pura luminosidade dentro
de retina inexistente -
a que tudo enxerga
tudo sente
(o tudo que é vida
e será morte) -
a palavra (palavra?) amor
amor

ALMOÇO

Sim senhor doutor, o que vai ser?
Um filé mignon, um filezinho, com
salada de batatas
Não: salada de tomates
E o que vai beber o meu patrão?
Um caxambu

QUEM FALA

Está de malas prontas?
Aproveite bastante

Leia jornais; não ouça rádio de jeito
nenhum
Tudo de bom
Não volte nunca

GUILHERME DE ALMEIDA**CHUVA DE PRIMAVERA**

Vê como se atraem
nos fios os pingos frios!
E juntam-se. E caem.

O PENSAMENTO

O ar. A folha. A fuga.
No lago, um círculo vago.
No rosto, uma ruga.

HISTÓRIAS DE ALGUMAS VIDAS

Noite. Um silvo no ar.
Ninguém na estação. E o trem
passa sem parar.

INFÂNCIA

Um gosto de amora
comida com sol. A vida
chamava-se "Agora".

O POETA

Caçador de estrelas.
Chorou: seu olhar voltou
com tantas! Vem vê-las!

NOTURNO

Na cidade, a lua:
a jóia branca que bóia
na lama da rua.

PERNILONGO

Funga, emaranhada
na trama que envolve a cama,
uma alma penada.

OUTONO

Sistema nervoso,
que eu vi, da folha sorvida
pelo chão poroso.

O BOÊMIO

Cigarro apagado
no canto da boca, enquanto
passa o seu passado.

O HAIKAI

Lava, escorre, agita
A areia. E, enfim, na bateia
Fica uma pepita.

NOROESTE

Dilaceramentos...
Pois tem espinhos também
A rosa-dos-ventos.

JOSÉ PAULO PAES**EPITÁFIO PARA UM BANQUEIRO**

negócio
ego
ócio
cio
0

BUCÓLICA

O camponês sem terra
Detém a charrua

E pensa em colheitas
Que nunca serão suas

EPIGRAMA

Entre sonho e lucidez, as incertezas.
Entre delírio e dever, as tempestades.
Ai, para sempre serei teu prisioneiro
Neste patíbulo amargo de saudades...

UM SONHO AMERICANO

CIA limitada

LES MAINS SALES

mãos à obra!

HINO AO SONO

sem a pequena morte
de toda noite
como sobreviver à vida
de cada dia?

GRAFITO

neste lugar solitário
o homem toda manhã

MADRIGAL

Meu amor é simples, Dora,
Como a água e o pão.

Como o céu refletido
Nas pupilas de um cão.

POÉTICA

conciso? com siso
prolixo? pro lixo

MEIO SONETO

a borboleta sob um alfinete
o morcego no bolso do poeta
chacais cotidianos de tocaia
um enxame de moscas sobre o pão

PISA: A TORRE

em vão se inclinas pedagogicamente
o mundo jamais compreenderá a
[abliqüidade dos
bêbados ou o mergulho dos suicidas.

À MINHA PERNA ESQUERDA

Pernas
para que vos quero?
Se já não tenho
por que dançar,
Se já não pretendo
ir a parte alguma.
Pernas?
Basta uma.

O SUICIDA OU DESCARTES ÀS AVESSAS

cogito
ergo
pum!

CRONOLOGIA

A. C
D. C
W. C

CANÇÃO DE EXÍLIO FACILITADA

lá?
ah!

sabiá...
papá...
maná...
sofá...
sinhá...

cá?
bah!

LEILA MÍCCOLIS**STATUS**

No banco, mais um empréstimo.
Na sala, mais uma sanca.
No rosto, nova carranca.

EPITÁFIO

Quero estar, ao ir embora,
exatamente na hora
que me fui e quis ficar

MAUS TRATOS

O amor
em sua desmedida diária,
em seu vigor constante
é um cão vadio, pata quebrada,
a encarar os homens com desafio.

SUCESSÃO DE DERROTAS

Ontem: tv a cores.
Hoje: final de novelas.
Amanhã: mais um campeão de
audiências.

MARIA ÂNGELA ALVIM

Meus olhos são telas d'água,
não ferem a perfeição

Beijaram-me o rosto asas de borboleta
e se tingiram das cores do ocaso.

Há uma rosa caída
Morta
Há uma rosa caída

Bela
Há uma rosa caída
Rosa

Mãos, raízes de desejo.
Eu as vi
cruzadas
sobre o ventre da morta
grávida do Mistério.

MARCELO DOLABELA

abaixo a carestia
chega de comer angú
stia e solidão.

FOLIA UM

ai que saldade que eu tenho
da alhora da minha
fase oral
– mamãe, eu quero mamar...

MANHÃ

Os galhos.
As folhas.
A vassoura.

pranto
impresso a risada tanto
insucesso pra nada

ode balada elegia
o silêncio
inaugura o dia

HADESKAIS (1)

o poeta tem no sangue
a sífilis de sua geração
e não há fuga, nenhuma paixão,

que o tirará deste mangue.
sempre irá no seu galope
este castigo infeliz:
se curar-se dessa sífilis,
só fabricará xarope.

HADESKAIS (2)

bater a cabeça nesse martelo,
eis o vil duelo da poesia:
quanto mais se erguer glória e castelo
mais farelo soprará a ventania.

HADESKAIS (3)

na loucura, a veia
da poesia sempre pula;
o que não for carne
nem for osso, será medula.

REVOLUÇÃO SEXUAL

meu amor
nesta questão de amor
estamos kitsch

AUTO-RETRATO

ser estrangeiro
em qualquer país;
ser passageiro
e ser feliz.

DA LINGUAGEM DO ESPELHO

evito a imagem
mas só o seu espelho
me faz linguagem

DOLORES DURAN

fazer terremoto e neblina
navegar sempre em vão
a palavra mais doce
a palavra mais vida
a fina palavra não.

MESSALINAS

no fim, tudo que escrevo
tem a palavra começo,
descanso de um escravo,
carteiro sem endereço

MARIA LÚCIA ALVIM

AMURADA

Subitamente
fecha-se o tempo:
velhice
rosa dos ventos!

SÍTIO DAS ANDORINHAS

pescaria
papa-capim
galo-da-serra
bigudinho
carapeba tainha cocoró
Em todos os cantos da terra
existem

[Maria
s

BONEQUINHA

Não quer?
Mas tem que querer

AMURADA

Subitamente
fecha-se o tempo:
velhice

rosa dos ventos

INSÔNIA

Cremaram os ossos do sono.
Moía os dedos, o tresloucado.
Tanto atropelo nos descampados:
Mal pude crer – Amanhecia!

NICOLAS BEHR

eu sei que errei
mas prometo
nunca mais
usar a palavra certa

para entrar na cidade
apresente na portaria
2 fotos 3X4, além de
sua carteira de identidade
e atestado de bons antecedentes

enfim, era preciso saber
quanto cimento será gasto
numa ponte por onde ninguém
passará de mãos dadas

ninguém precisou
abrir os jornais
para saber
que ele foi morto
a notícia estava
na primeira página

nem tudo que é torto
é errado
veja as pernas do garrincha
e as árvores do cerrado

meu irmão menor
passou a tarde toda

procurando palavrão
no dicionário

HINO DO POETARIADO

poesia,
abra as pernas
para nós!

PEIXE

Vi o rio nascer
da minha guelra e nela
armadilha o mar.

TAMANDUÁ

Cada dia a língua
do desejo reinventa
cupins e formigas.

OLGA SAVARY

VIDA

Palavras, antes esquecê-las
lambendo todo o sal do mar
uma única pedra.

ENTRE ERÓTICA E MÍSTICA

As palavras,
Poesia, não só combate.
Durmo com elas.

LIBERDADE

A Carlos Scliar

Desligada
O vento morde meus cabelos sem
medo:
Tenho todas as idades.

TERRA

em golfadas envolve-me toda,
apagando as marcas individuais,

devora-me até que eu
não respire mais.

OSWALD DE ANDRADE

AMOR

Humor

(Primeiro caderno)

FAZENDA

O mandacaru espiou a mijada da moça

(As quatro gares. Primeiro caderno)

3 DE MAIO

Apreendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi

(rp1. Pau-Brasil)

LONGO DA LINHA

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos

(Roteiro de Minas. *Pau-Brasil*)

ESCAPULÁRIO

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

(por ocasião da descoberta do Brasil.
Pau-Brasil)

O CAPOEIRA

– Qué apanhá sordado?
– O quê?
– Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.

(Poemas da Colonização. *Pau-Brasil*)

SENHOR FEUDAL

Se Pedro Segundo
Vier aqui
Com história
Eu boto ele na cadeia

(Poemas da Colonização. *Pau-Brasil*)

VIOLEIRO

Vi a saída da lua
Tive um gosto singulá
Em frente da casa tua
São vortas que o mundo dá

(São Martinho. *Pau-Brasil*)

NOVA IGUAÇU

Confeitaria Três Nações
Importação e Exportação
Açougue Ideal
Leiteria Moderna
Café do Papagaio
Armarinho União
No país sem pecados

(rp1. *Pau-Brasil*)

BONDE

O transatlântico mesclado
Dlendena e esguicha luz
Postretutas e famias sacolejam

(rp1. *Pau-Brasil*)

PRONOMINAIS

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro

(Postes da Light. *Pau-Brasil*)

PAULO BOMFIM

CORRIDA

Quem passa pela pista côr da morte?
– É a vida.

DARDO

O guerreiro caçou
A alma da terra.

ESGRIMA

Nos copos de prata
Os dedos sonham Cruzadas...

FUTEBOL

No anfiteatro de pedra
As rêdes pescaram
A lua cheia.

A gôndola do Verbo
Passou indecifrável
Sobre o lago do não ser.

XI

Teu nome...
Lua nova nascendo atraz de minha
solidão.

XIII

A terra que tem bebido tanto sangue e
devorado
tantos corpos, dá flores vermelhas em
noites azuis.

LXVII

Em teus olhos estranhas clorofilas se
transformam
em flor do desespero.

LXIX

...e o Poeta passou pela terra, como um
sol cheio
de sombras interiores...

PAULO LEMINSKI**MANCHETE****CHUTES DE POETA
NÃO LEVAM PERIGO À META**

a noite
me pinga uma estrela no olho
e passa

rio do mistério
que seria de mim
se me levassem a sério?

era um vez
o sol nascente
me fecha os olhos
até eu virar japonês

pelos caminhos que ando
um dia vai ser
só não sei quando

EPITÁFIO PARA O CORPO

Aqui jaz um grande poeta.
Nada deixou escrito.
Este silêncio, acredito
são suas obras completas.

a estrela cadente
me caiu ainda quente
na palma da mão

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
moches
poemas

DUAS FOLHAS NA SANDÁLIA

o outono
também quer andar

PERGUNTE AO SAPO

noite alta lua baixa
pergunte ao sapo
o que ele coaxa

na rua
sem resistir
me chamam
torno a existir

essa vida é uma viagem
pena eu estar
só de passagem

Cinco bares,
dez conhaques
atravesso São Paulo
dormindo dentro de um táxi