

PUCRS

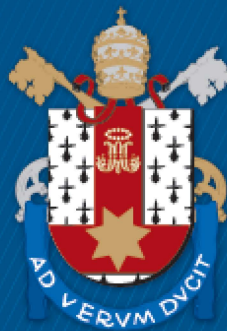
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
TEORIA DA LITERATURA

LUÍS ALBERTO DOS SANTOS PAZ FILHO

**COMO UM TERRAÇO SOBRE OUTRA COISA... LINDA: POÉTICAS POSSÍVEIS DE
ARMINDO TREVISAN**

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

**COMO UM TERRAÇO SOBRE OUTRA COISA... LINDA: POÉTICAS POSSÍVEIS DE
ARMINDO TREVISAN**

Tese apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Carlos Alexandre Baumgarten

Coorientadora: Alva Martínez Teixeira

Porto Alegre

2023

LUÍS ALBERTO DOS SANTOS PAZ FILHO

COMO UM TERRAÇO SOBRE OUTRA COISA... LINDA: POÉTICAS POSSÍVEIS
DE ARMINDO TREVISAN

Tese apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ___ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten (Orientador) (PUCRS)

Prof. Dr. Altair Martins (PUCRS)

Prof. Dr. Antônio Hohlfeldt (PUCRS)

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer (FURG)

Prof. Dr. Pedro Brum Santos (UFSM)

Porto Alegre

2023

Dedico esse texto para nós: o que seremos agora?

AGRADECIMENTOS

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, por ter sido uma das minhas casas por dez anos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e aos seus funcionários, aos docentes e aos discentes, com os quais tive contato desde breves interações durante o café ou passagem pelo corredor, até aqueles com os quais criei laços mais profundos e trocas duradouras. Destaco, aqui, a parceria e a amizade da Ana Steffen, uma inspiração como colega, pesquisadora e professora, sem a qual eu me sentiria desamparado. Obrigado por estar sempre comigo, Ana.

Ao professor Carlos Alexandre Baumgarten, meu orientador e amigo. Guardo minha tentativa de demonstração de carinho a ele para daqui a algumas páginas.

À professora Alva Martínez Teixeira, minha coorientadora que, com sua extrema generosidade, foi uma ótima conselheira e leitora, uma pessoa crítica e afetuosa – suas palavras ecoam em mim e, espero, neste trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço pela oportunidade que, mesmo durante um governo tão negligente com a educação e com a cultura, tem feito o que pode para manter viva e possível a pesquisa acadêmica no Brasil.

Estendo os meus agradecimentos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), responsável pela minha bolsa de dedicação exclusiva durante o período do Mestrado, e também ao Programa Universidade para Todos (ProUni), criado pelo Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, um projeto que tornou possível para o jovem Luís o acesso à formação de excelência.

À mãe, por ser a primeira incentivadora de que eu alcançaria locais e condições que eu almejava – e se eu faço ou fizer tudo isso algum dia, sempre será graças a ela.

À Márcia Bastilho, amiga escritora e escritora amiga, companheira das noites, que é mais do que um ombro amigo: gentilmente, ela se doa por completo pela amizade, inspira, torce e vibra, lamenta e faz planos mirabolantes que só as madrugadas são capazes de compreender. Obrigado por ser a Clarice do meu Lúcio.

Ao Anderson Fragozo, por ser sempre meu primeiro ouvinte, por me amar mesmo suportando não só as minhas frustrações, como também por ver esperança quando eu não consigo. Obrigado por compartilhar comigo sua luz natural e também os desafios que só compartilhamos com quem desejamos realmente conhecer e, ao lado, permanecer.

Ao Tutti, a criaturinha mais linda e dengosa do mundo, que disputa comigo o título de mais ansioso da cidade. Sem a sua companhia constante, os dias e as noites não teriam o mesmo prazer, e a minha vida não seria tão dourada e caramelizada quando eu te olho.

Sei muito bem que atravesso agora uma hora escura de transição; ou adquiro o aspecto do novo que surge dentro de mim ou pereço sob os fragmentos do antigo.

Não se muda aos poucos, mas aos saltos - e é fácil perder-se o fôlego de uma passagem à outra. Acho desnecessário repetir que não sou agora nem melhor nem pior, apenas eu mesmo. Ou antes, eu mesmo com mais intensidade, feito deste calor com que a idade vinca nossas inclinações de adolescência e delas faz, sem nenhuma complacência, qualidades ou defeitos puros, que podem surpreender aos tolos, mas que ante olhos compreensivos, apenas são meios de nos tornarmos mais nítidos ou mais próximos.

Se mudamos assim tão fundamentalmente, é que nos aproximamos mais largamente de nossa essência. Neste minuto agora, para citar um exemplo, sinto-me extraordinariamente mais próximo da minha morte. E que é a morte senão a essência de todos nós? Perdemos tudo, transfiguramo-nos, e bons ou maus somos sempre outros, a fim de podermos atingir em verdade a morte que nos vive.

(Lúcio Cardoso, *Diários*, 1950)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo propor interpretações de um conjunto de obras em poesia lírica de Armino Trevisan, com o objetivo de estabelecer relações e conceituações acerca da elaboração de seus enunciados poéticos que, de acordo com o exame, realizam movimentos transversais. Propõe-se um estudo que estabeleça a percepção de diferentes formas de manifestações de eus-líricos e de formas poéticas, que dizem respeito a questões estéticas e conceituais. Dessa forma, ao adotar como *corpus* de estudo um conjunto de dezessete obras em poesia lírica publicadas por Armino Trevisan ao longo de cinco décadas de produção (de 1967 a 2013), este trabalho tem por hipótese a existência de três expressões de fazeres poéticos em seus fenômenos textuais, que se inter/transcruzam, ao passo que também mantêm diferenciações nos quesitos temáticos, lexicais, sintáticos e simbólicos. São elas: poesia como *percurso*; poesia como *experiência* e poesia como *discurso*. Ao buscar estabelecer as conexões poéticas de Trevisan, essa pesquisa é guiada por teóricos como Kate Hamburger, Mikel Dufrenne, Octavio Paz e outros, bem como considera as reflexões de poetas que teorizaram sobre o fazer poético como Thomas Stearns Elliot, Edgar Allan Poe, Paul Valéry e o próprio Armino Trevisan, e ainda reflete acerca de anotações da crítica especializada e de revisões das histórias da literatura de nomes como Antônio Hohlfeldt, Alfredo Bosi e Donald Schüler. A respeito desse ponto, há, primeiramente, dois capítulos (segundo e terceiro), nos quais busca-se recuperar e promover a trajetória artística e pessoal de Trevisan. Depois, por se tratar de um trabalho que visa não apenas uma leitura geral sobre o conjunto de obras de Trevisan, mas que, sobretudo, lança olhar para cada obra em sua individualidade, é proposta uma estrutura na pesquisa formada três capítulos (quarto, quinto e sexto) que correspondem à análise das obras poéticas. Em cada capítulo, é elencado um grupo de obras e de poemas delas selecionados para apresentar e defender os argumentos que balizam a consideração dos conceitos poéticos aqui elaborados (*percurso*, *experiência* e *discurso*). O primeiro e o sétimo capítulos desta pesquisam realizam movimentos helicoidais que, assim como um helicóide, possuem um elemento que gira em torno de um eixo fixo: ser, orgulhosamente, sua própria voz.

Palavras-chave: Armino Trevisan. Poesia lírica. Percurso. Experiência. Discurso.

ABSTRACT

The present work aims to propose interpretations of a set of works in lyric poetry by Armindo Trevisan, in order to establish relationships and conceptualizations about the elaboration of his poetic statements that, according to the examination, perform transversal movements. It is proposed a study that establishes the perception of different forms of manifestations of lyric self and poetic forms, which concern aesthetic and conceptual issues. Thus, by adopting as corpus of study a set of seventeen works of lyric poetry published by Armindo Trevisan over five decades of production (from 1967 to 2013), this paper hypothesizes the existence of three expressions of poetic practices in his textual phenomena, which intersect, while also maintaining differences in thematic, lexical, syntactic, and symbolic issues. They are: poetry as *route*; poetry as *experience*, and poetry as *discourse*. In seeking to establish Trevisan's poetic connections, this research is guided by theoreticians such as Kate Hambürger, Mikel Dufrenne, Octavio Paz, and others. It also considers the reflections of poets who have theorized about poetic making, such as T.S. Elliot, Edgar Allan Poe, Paul Valery, and Armindo Trevisan himself, as well as reflecting on notes by specialized critics and reviews of literary histories by names such as Antônio Hohlfeldt, Alfredo Bosi, and Donald Schöler. On this point, there are, first, two chapters (second and third), in which we try to recover and promote Trevisan's artistic and personal trajectory. Then, because it is a work that aims not only at a general reading of Trevisan's body of work, but, above all, at looking at each work in its individuality, a structure is proposed in the research formed by three chapters (fourth, fifth, and sixth) that correspond to the analysis of the poetic works. In each chapter, a group of works and poems selected from them are listed in order to present and defend the arguments that underlie the consideration of the poetic concepts elaborated here (*route*, *experience*, and *discourse*). The first and seventh chapters of this research perform helical movements that, like a helix, have an element that revolves around a fixed axis: being, proudly, its own voice.

Keywords: Armindo Trevisan. Lyric poetry. Route. Experience. Discourse.

SUMÁRIO

1 ALGUMAS VERDADES SOBRE ALGUMAS MENTIRAS PELA POESIA	9
2 SOBRE UM POEMA QUE DIZ MUITO SOBRE O TODO	18
2.1 UMA POESIA-PERCURSO	21
2.2 UMA POESIA-EXPERIÊNCIA	29
2.3 UMA POESIA-DISCURSO	42
3 OS SILÊNCIOS ENTRE PALAVRAS: ARMINDO TREVISAN, POESIA E OUTRAS IDEIAS	51
4 OS PRIMEIROS DEZ ANOS...: A POESIA-PERCURSO DE TREVISAN	84
4.1 A SURPRESA DE SER (1967)	85
4.2 A IMPLORAÇÃO DO NADA (1971)	97
4.3 FUNILARIA NO AR (1973)	110
4.4 CORPO A CORPO (1973)	120
4.5 O ABAJUR DE PÍNDARO (1975)	130
4.6 EM PELE E OSSO (1977)	141
4.7 COMO ACABA UM PERCURSO E OUTRAS PALAVRAS	153
5 OS PRÓXIMOS VINTE ANOS...: A POESIA-EXPERIÊNCIA DE TREVISAN	159
5.1 O FERREIRO HARMONIOSO (1978)	162
5.2 O RUMOR DO SANGUE (1979)	173
5.3 A MESA DO SILÊNCIO (1982)	183
5.4 O MOINHO DE DEUS (1985)	194
5.5 A DANÇA DO FOGO (1995)	206
5.6 OS OLHOS DA NOITE (1997)	215
5.7 O QUE RESTAM DAS EXPERIÊNCIAS E OUTRAS CONSIDERAÇÕES	224
6 MAIS DUAS DÉCADAS... E O QUÊ MAIS? A POESIA-DISCURSO DE TREVISAN	228
6.1 A SERPENTE NA GRAMA (2001)	230
6.2 O SONHO NAS MÃOS (2004)	239
6.3 ADEUS ÀS ANDORINHAS (2008)	249
6.4 ADEGA IMAGINÁRIA (2013)	260
6.5 O PÓ DAS SANDÁLIAS (2017)	271
6.6 SOBRE A INSUFICIÊNCIA DO “EU” E A ESPERANÇA DO “NÓS”	281

7 É TUDO UMA FICÇÃO SOBRE POESIA OU É A POESIA QUE VIVE NA FICÇÃO DA VIDA?	285
REFERÊNCIAS	292
<i>CORPUS</i> LITERÁRIO	292
TEXTOS DE JORNAIS E REVISTAS	292
<i>CORPUS</i> TEÓRICO, HISTÓRICO E CRÍTICO	296

1 ALGUMAS VERDADES SOBRE ALGUMAS MENTIRAS PELA POESIA

A proposta apresentada ao longo deste estudo tem origem muito anterior ao ato desta escrita. Ela é resultado de gostos pessoais e de influências que eu tive ao longo dos meus estudos e de minha trajetória acadêmica e, por isso, não poderá nunca ser compreendida em sua totalidade. Convido, contudo, quem lê estas linhas a imaginar... utilizar a imaginação para ver, assim como eu sempre imaginei, o que eu sou e o que eu serei. Eu posso adiantar que tudo aqui é um compilado de mentiras. Não me comprometo com a fidedignidade das emoções porque, sem esse cinismo, como eu poderia falar de poesia e esperar que alguém mais, no mundo, também a lesse? Eu gostaria de destacar meu compromisso com a mentira, porque acredito nela como a matéria mais pungente que temos para convencer quem lê de que todas essas palavras amontoadas foram organizadas de maneira cósmica e religiosa. Mentindo, assim, eu posso ser mais hialino que qualquer frase de vidro, poema translúcido ou tese científica. É por mentir que eu crio esta história, uma narrativa frágil e sarcástica. Eu não vou ensinar a ninguém sobre poesia. Meu único compromisso é vivê-la.

É difícil escrever este texto sem pensar sobre o quanto os ciclos na vida, assim como na literatura, parecem nunca se fechar por completo. Quem ler as próximas páginas deste relato talvez fique com a impressão de que faltaram informações. É verdade. Algo em mim proíbe que tanto mais seja revelado. Em parte, por acreditar que devemos ser mais agradecidos com o que recebemos - de um texto do outro e também da vida. Mas também por sentir que cada palavra digitada nessas folhas irreais vai dando conta de me eliminar pouco a pouco. Eu vou deixando de ser quem eu era. Talvez eu devesse, assim, começar do início. Falar da minha primeira experiência com a poesia. Contar do primeiro livro, do primeiro poema. Eu poderia tentar narrar, auxiliado pela memória, como eu me senti quando peguei um livro, sem prévia seleção, na biblioteca da escola pública na qual estudei. Eu poderia contar que abri o livro, folheei algumas páginas, passando os olhos pelas palavras e senti algo estranho. Eu até poderia dizer que fechei o livro para ler seu nome e sobre como saber o nome das coisas deveria ser assim, algo posterior, opcional. Eu não poderei fazer uma revisão da minha própria vida, nem da obra que se chamava *Fogo morto* que, apenas muitos anos depois, fui saber que foi escrita por José Lins do Rego.

É por negar parte da minha juventude, porque a nego principalmente a mim mesmo, que eu começo esse panorama pela parte mais satisfatória. Começo onde as peças já não pareciam erradas nem perdidas. Eu começo quando eu senti que eu provei para mim mesmo que havia algum valor em passar tantas horas com livros, com textos sobre os quais eu entendia ínfima parcela, com textos esquisitos que eu aprendi a chamar de poema. Textos que saíam de mim, mas que também a mim chegavam. Por isso, começo aqui, deixando claro que minhas mentiras escritas têm, a essa altura, mais de vinte anos. E que, ainda hoje, eu, com trinta ciclos completados, sou muito do mesmo menino que pegou aquele livro daquela estante daquela biblioteca quando ninguém estava vendo, e que o leu, quando também ninguém via. Mas eu acho que as experiências mais significativas ocorrem assim mesmo: nos silêncios, nos gestos que só nós policiamos, nos movimentos dos quais só nós lembramos. Eu começo, por opção, assim. Aqui.

Eu ingressei no curso superior de Licenciatura em Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura, no ano de 2013, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Um mês depois do início do ano letivo, em abril, inscrevi-me para um processo seletivo para atuar como Bolsista de Iniciação Científica. Foi nesta ocasião em que conheci Sissa Jacoby, professora adjunta da Faculdade de Letras e coordenadora do projeto “Vidas Escritas: panorama da autobiografia no Brasil”. Após ser selecionado como o bolsista que integraria o projeto, iniciei a pesquisa e os estudos, que tinham como objetivo mapear e analisar a produção de obras do gênero de escrita memorialística, diarística e autobiográfica produzidas por escritores brasileiros. Minha introdução nesse ambiente acadêmico se deu de forma muito natural, graças à professora Sissa, com quem estabeleci uma ótima relação. Além de gratidão pela aposta que ela fez em mim como pesquisador, nutri, também, admiração por seus esforços e conselhos. Atuei neste projeto (e em um projeto que foi resultado de um desdobramento deste) ao longo de dois anos e meio. Eu queria poder dizer tantas palavras sobre a Sissa, falar que sinto saudades, dizer o quanto ela influenciou minha vida. Eu queria imaginar como tudo poderia não ser como está sendo, mas ainda, seria de outra forma, inevitavelmente boa e desafiadora. Eu queria que ela estivesse aqui agora para me conhecer de novo.

Alguns meses após o término do projeto, eu recebi uma nova proposta: o professor Paulo Ricardo Kralik Angelini fez o convite para eu ingressar em seu projeto de Iniciação Científica intitulado “O Brasil dos outros: imagens de Brasil nas literaturas de Língua Portuguesa do século XXI”. Concomitantemente, ingressei também em seu grupo de estudos da Pós-Graduação “Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos

de subjetividade”. Assim, tive a oportunidade de pesquisar e estudar o gênero narrativo produzido em Língua Portuguesa no espaço lusófono contemporâneo. Ao passo que minha Graduação chegava a seu estágio final, as experiências sob a orientação do professor me proporcionaram rico conhecimento na área, além de intensificar meu desejo de dar continuidade aos estudos na Pós-Graduação. Mas não foi só isso. Tenho observado, ao longo de dez anos, o quanto o professor Ricardo (porque aprendi que ele prefere ser chamado assim) ajudou no florescimento da minha confiança. Seja pelas oportunidades de estudo, seja por uma fala breve durante uma passagem pelo corredor. Se um dia eu puder ser um professor que carregue o afeto como ele o leva nas palavras e nas atitudes, eu sinto que estarei fazendo algo certo.

Entre essas transições de projetos na Iniciação Científica, fui aluno da professora Ana Maria Lisboa de Mello, que ministrou a disciplina de Teoria da Literatura: Lírica momento que, sem dúvidas, foi fundamental para a minha formação: primeiro, porque jamais havia tido contato com uma professora que demonstrava tanto respeito e dedicação ao gênero poético; segundo, porque suas aulas serviram e servem como base e estímulo para a minha formação pessoal e profissional. Sempre que vejo a professora Ana Mello, sinto que é por causa dela que a poesia ainda existe e ainda brilha. É ela quem torna vivas as palavras em cada texto. Assim, entre estes passeios pelos estudos de diferentes gêneros e perspectivas da literatura, abençoado pela luz que somente a professora carrega, senti-me conduzido a tomar as decisões que me trouxeram até aqui.

Ao chegar no momento de produzir o Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação em Letras, pude contar com a orientação e com os infindáveis ensinamentos do professor Carlos Alexandre Baumgarten, que ministrou as aulas de Leitura de Autores Brasileiros I e Tópicos de Literatura Contemporânea. Desenvolvi, sob sua orientação, o trabalho intitulado “A perfeita ilusão: as personagens e suas relações em *A luz no subsolo*”, no qual analisei o terceiro romance do escritor Lúcio Cardoso. Fica claro que o autor sempre marcou minha trajetória acadêmica: meu primeiro contato com a obra cardosiana foi no projeto de pesquisa coordenado pela professora Sissa, quando li seus Diários; a escolha de analisar um de seus romances também se deve à participação nas pesquisas do professor Paulo, uma vez que tive grande contato com obras narrativas; por fim, o conhecimento do professor Carlos a respeito do autor (e da literatura, de modo geral) foi o mote de que eu precisava para a realização do trabalho.

Antes da Colação de Grau da Graduação, obtive o resultado positivo da seleção de Mestrado a qual me submeti. Dessa forma, poderia estender meu trabalho de pesquisa da

obra de Lúcio Cardoso ao nível da Pós-Graduação, na PUC do Rio Grande do Sul. Assim, orientado mais uma vez pelo professor Carlos Baumgarten, desenvolvi a dissertação intitulada “Um punhado de flores sobre um pântano atormentado: uma leitura de *Novas poesias*, de Lúcio Cardoso”.

Após os dois anos (que passaram de forma muito rápida) do Mestrado, a ideia de Doutorado surgiu, sobretudo através do incentivo do professor Carlos (peço a licença para chamar-lhe pelo primeiro nome, pois é, já, a esta altura, um grande amigo). Fico, neste momento, pensando em como eu poderei demonstrar o tamanho da minha gratidão a ele. Eu nunca fui bom em expressar meus sentimentos quando encontro as pessoas. Eu sinto que reservo eles, os sentimentos, para páginas como estas. Eu gostaria que todos os estudantes do mundo tivessem a oportunidade de viver uma relação entre orientando e orientador como eu tive. O respeito e a consideração do professor, assim como seu infundável conhecimento, são inspirações para o que eu gostaria de ser como indivíduo. Eu não sei se algum dia conseguirei ser algo parecido. Mas aqui, nestas linhas, eu quero ser. Eu quero dizer e sentir o quanto o meu orientador foi um companheiro que estimulou minhas pesquisas e que acreditou nas minhas escolhas.

Embora a ideia para uma futura tese fosse incerta, sobretudo devido às circunstâncias do *sucateamento* da educação no país, o desejo de prolongar as pesquisas sobre o gênero lírico estava bastante claro. Minha escolha pela poesia sempre pareceu fazer sentido na minha mente. Ao analisar o cenário dos estudos acadêmicos e da formação docente em relação à poesia, tive a certeza de que esse era o campo no qual eu deveria investir. Narrado de forma simplória, às vezes, pode-se afirmar que escolhi a poesia porque ela me perturba, desestabiliza e emociona mais do que os outros gêneros literários. Talvez seja por isso, também, que o título desta pesquisa seja um terraço. Mas isso eu vou deixar que o próximo capítulo revele.

Já cursando o primeiro semestre no Doutorado em Teoria da Literatura (outra vez, felizmente, sob a orientação do professor Carlos) tive a oportunidade de realizar novas leituras, novas investigações e também a recuperação de algumas vontades do passado. Assim, chego à ideia aqui desenvolvida: realizar um estudo da obra poética de Armindo Trevisan, autor que possui uma vasta produção, mas que poucos parecem ter tentado estudá-la. Não é raro encontrar nas críticas a respeito de sua obra, que ela se trata de uma “poesia difícil”. Por nutrir especial prazer pelo o que não é fácil, este se torna outro motivo pessoal para a realização desta tese. A obra de Trevisan promoverá, assim, o fechamento de um ciclo na minha vida acadêmica, além da possibilidade de estender o

estudo e a minha paixão pela poesia lírica. Com isso, espero também honrar o trabalho do autor, trazendo suas obras para novas discussões acadêmicas.

Mas não são apenas de laços e de memórias que este texto é constituído. Eu possuo uma dívida a ser paga: a da honestidade. Antes, por isso, de apresentar os pilares desta pesquisa, faz-se preciso apresentar as intenções ulteriores ao que eu enxergo como o projeto. Seja entre o céu e o chão, o sonho e o desejo, a lágrima e o gozo. Entre ideias que colidem ou que acolhem, o estudo desta tese de doutoramento está comprometido com a poesia. Esse é o ponto nevrálgico que dá sequência às decisões e aos objetivos subsequentes que serão expostos. Entende-se a poesia, aqui, como uma causa, uma bala certa, um punhal, uma remissão de pecados de carne e alma, uma hecatombe na qual todos os meus medos são sacrificados em seu nome. Não posso, por isso, tratar de poesia sem brincar com o prazer das palavras e dos significados que existem, em pureza, somente nas minhas mãos que escrevem. É esse domínio que me torna um eclipse: ofuscado pelo próprio prazer de enganar, através de uma enganação que me conquista e a qual eu tento recriar. Não criarei poesia neste estudo. Criarei a mim mesmo.

Talvez esse texto não seja, como pode ser esperado, propriamente uma introdução, mas, antes, um breve processo de rememoração de alguns pontos que projetaram a escrita desta pesquisa. Esses pontos são os nós dos nervos que a poesia tem provocado. Mas são, também, os pontos que, curvilíneamente, demarcam o meu próprio corpo. Como toda a escrita é ficção, esta não se encontra isenta da fantasia da narratividade que lhe é dada. Contar os passos para a produção desse estudo diz respeito, primeiramente, a tentar olhar para dentro e compreender o que trouxe quem agora escreve até este momento. Justamente por esse motivo, a repetição talvez seja necessária, isto é, ao recontar uma história tantas vezes, ainda que algumas linhas possam permanecer, aparentemente, intactas, a maioria das outras sofrerá drásticas mudanças que só a reflexão sobre o tempo permite.

Por acreditar que todo o projeto de pesquisa é uma espécie de performance de interesses próprios – ou antes, por desejar que assim ele seja –, o nascimento desse texto não é diferente de uma forma de sair da própria concha. Uma tese de doutoramento é algo duradouro, seja por sua extensão, mas, principalmente, por se tratar de um acordo íntimo sobre um tema inquietante. Não é possível olhar um texto como um material independente do sujeito que o compôs. Assim, admite-se a parcialidade em todas as esferas que guiam para um mesmo caminho: o encontro do prazer lírico. Para isso, ainda mais importante, é o encontro do *eu* com a minha *voz*.

O que mais pode justificar a escrita de um trabalho do que a necessidade de ser escutado? O que há a ser dito? Como dizer? Peço licença, portanto, para apresentar-me como uma voz desnuda. Não posso prometer que esse momento não se repetirá, e que o texto dos próximos capítulos corresponderá à ausência de *mim*. Provavelmente dosado e desconfiado, mas eu estarei por trás de cada página a seguir, assombrando meu próprio passado e o SEU futuro. Nesse momento, todavia, é preciso aceitar que minha voz pertence a mim. O prazer é meu. Ao descobrir o texto, descobro-me também. E daí vem a importância de assumir que essa seja, talvez, minha última chance de existir nessas linhas. Por isso, o meu apego. Por isso, o meu zelo. Meu compromisso científico não é deixado de lado pelo ego, em momento algum. Contudo, também não pretendo fingir uma voz coletiva que não seja aquela que traduz as variedades, as variações e as avarias que os meus pensamentos e as minhas conclusões podem produzir.

Como de costume em uma pesquisa revisionista, aproprio-me de ideias e opiniões teóricas e históricas de diversos pesquisadores, escritores e críticos de uma vasta ponte temporal. Entretanto, por acreditar que cada expressão poética revela-se com ineditismo na leitura, foi necessário estreitar também definições de fazer poético que parecem caber na análise estética da obra de Armindo Trevisan. Assim, os empréstimos anteriormente citados são somados a provocações que promovem três expressões líricas fundamentais no decorrer desta pesquisa, conforme serão apresentadas no próximo capítulo.

A respeito da elaboração de ideias sobre poesia, cabe voltar à chamada “vasta ponte temporal” referida há pouco. O tempo não é o critério definidor para a estrutura que será expressada ao longo do trabalho, embora uma primeira visão possa sugerir isso. O que ocorre é justamente o movimento contrário: chegou-se à conclusão de que as expressões poéticas pertencentes à cerca de cinquenta anos de arte são, como na maioria dos sistemas astrais conhecidos, cíclicas. Sendo assim, a divisão que parece temporal é, na verdade, uma seleção natural de elocuições identitárias dentro da subjetividade lírica de Trevisan.

Foram três, também, os principais motivadores para estudar a poesia do autor: primeiro, por ele ser um artista pouco estudado atualmente, tanto no contexto literário sul-rio-grandense quanto brasileiro, tratar de sua obra serve como forma de difusão de seus textos e de apresentação deles a novos leitores; depois, o gênero da poesia lírica é, notadamente, um dos menos estudados no meio acadêmico, sobretudo se comparado aos gêneros narrativos. Dessa forma, o trabalho corrobora com a disseminação do gênero poético e de discussões a ele vinculadas no cenário acadêmico; por fim, mas não menos

importante, ao lançar um olhar sobre a produção poética desenvolvida a partir da década de 1960 (estreia de Trevisan com obras em poesia lírica), ainda que de forma tão focalizada, pelo viés de um autor, o trabalho permite realizar reflexões acerca do desenvolvimento e da recepção da poesia, além de outras questões que perpassam o gênero lírico.

O capítulo 2 desta tese é dedicado a explicar de maneira detalhada a principal fonte para a discussão da poesia de Trevisan. Intitulado “Sobre um poema que diz muito sobre o todo”, o texto realiza uma abertura e também um mergulho nas diretrizes que guiaram a apresentação das três expressões poéticas balizadoras da pesquisa: *poesia-percurso*, *poesia-experiência* e *poesia-discurso*. Trata-se, assim, de classificações que não pretendem estancar, como a um sangramento, a poesia do autor em sintomas separados. Por crer justamente que a poesia, como um todo, forma, sanguineamente, uma única torrente no organismo, buscou-se expressar quais e, sobretudo, como são as elaborações poéticas desenvolvidas no *corpus* selecionado, de maneira a fazer nascer, dentro dos nascimentos contínuos dos poemas de Trevisan, perspectivas que não se anulam, mas se sobrepõem. Dessa forma, pode-se dizer que a formação das três definições de poesia, conforme será minuciosamente discorrido, surgem de uma urgência por produzir ferramentas que auxiliem no tratamento de suas poéticas. Concordante com o que fora antecipado, as três divisões podem coincidir com separações temporais da obra do autor, porém, não devem ser confundidas com uma mera simplificação do objeto de estudo. Isso porque tempo e perspectiva são duas naturezas essenciais para o manejo da lírica, mas não restringem a análise do texto poético, apenas simulam canções que são cantadas em tons distintos. A respeito disso, portanto, deve-se adiantar que as três expressões poéticas projetadas possuem fortes diferenças, ao passo que revelam também semelhanças, afinal pertencem a um mesmo sujeito criador que, refém da condição humana, vive suas paixões e suas obsessões através de ciclos que ecoam, retinem e, o mais importante, transformam-se.

Ao longo do capítulo 3, cabe a quem ler deparar-se com outro tipo de revisão: o da(s) história(s). Assim mesmo, sobre pretensos plurais, apresenta-se, no decorrer do texto, sinapses que conectam criador, criação e impacto. Busca-se observar uma versão elaborada de Trevisan sob a ótica de quem escreve este estudo, atentando-se à qualidade das variadas linguagens artísticas e intelectuais que o motivam na vida aqui escrita. Há ainda espaço para o exame de dois importantes fatores concernentes à poética do autor: suas presenças e suas ausências nos registros literários e jornalísticos brasileiros ao longo

das décadas. Com isso, persegue-se o dilema dos silêncios de uns em detrimento aos ruídos de outros. Se não há a pretensão de aprofundar-se em motivos ou consequências propriamente ditas das antecipadas ausências ou presenças do autor, almeja-se, pelo menos, realizar o exame das minudências que pintam, de certa forma, um quadro que tende a ser estático: o de adjetivar um artista (ou uma expressão de arte) e, assim, petrificá-lo. Mas a quem cabe esse papel de remover a pedra e (re)descobrir as possibilidades?

Poder-se-ia dizer que é somente a partir do capítulo 4, chamado de “Os primeiros dez anos...: a poesia-percurso de Trevisan”, que a análise da poesia começa em seus pormenores, mas seria verdade assumir que não é tudo, desde o início, um tratado sobre o fazer e sobre a *possibilidade* de fazer poesia? Se o que eu pretendo aqui é criar a ilusão da satisfatória divisão entre sujeito, predicado e objeto, eu diria que entre os capítulos 4 e 6, somente o objeto importam, e que entre os capítulos 1, 2 e 3 o sujeito e o predicado não estão confundidos como partes indissociáveis de uma mesma força. Mas eu quero mentir? Eu devo mentir? Se eu não quero, tampouco desejo apressar a leitura e privar quem lê estas primeiras páginas da descoberta da realização da leitura dos poemas. Porque, sim, muitos poemas serão explorados ao longo das páginas que o capítulo 4 inaugura. Exploro a boa vontade das palavras, exploro a exposição do texto aos meus olhos noturnos, exploro até mesmo o desejo da compra e da venda, um comércio absurdo que só faz sentido no ritual do poema. Se tudo o que eu disse neste parágrafo é verdade (ou mentira), eu deveria assumir que o capítulo 5, “Os próximos vinte anos...: a poesia-experiência de Trevisan”, assim como o capítulo 6, “Mais duas décadas... e o quê mais? A poesia-discurso de Trevisan” são continuidades integrais da fórmula de análise dos poemas?

Análise. Imagine os poemas sendo violentamente deitados no divã que eu comando e tendo seus sentimentos, suas imagens e seus símbolos penhorados sob meu controle mental. Imagine que estamos falando de mais de cinquenta poemas ao longo desta tese. Isso faz de mim um maníaco ou um gênio? Quem iluminará as letras de meu nome no início e no fim de cada apresentação? Desculpe se pareço demasiadamente irônico nestas linhas, mas a verdade (crê agora?) é que meus únicos compromissos são com a poesia e com a vida. Esta tende a me falhar, mas com aquela posso conviver alegremente em desavença. Destarte, se não escarafuncho os capítulos 4, 5 e 6 aqui neste texto que já não recebe o nome de introdução, porque não adentro em nada senão na noite, é porque além de seus títulos fazerem o papel acusador necessário, faz-se preciso

interromper essa máquina de deglutição de versões resumidas. Aponte-me o dedo, mas não quero mais sintetizar o poema, sendo cúmplice dessa sintetização do que nos faz humanos! Não temo os erros que eu causei. Se a essa altura eu desejasse algum tipo de paz, esta tese não viveria.

E é por isso que o capítulo 7 deste estudo não é apenas um protocolo de encerramento. Ele é a última gota do nosso pacto. Entre você e eu, o que tem acontecido e o que há de acontecer é uma dança de rostos colados. Nossa respiração será uma só enquanto a nossa música favorita toca. Talvez não seja a nossa música favorita, mas é uma música que nos marcará. Marcou a mim quando me propus a escrever ciência sobre a arte e, certamente, marcará a você por me deixar enganar-te. Nesta dança, eu conduzirei. Enquanto ela toca, eu quero me sentir poderoso, quero falar de poesia, quero falar dos meus pensamentos e das minhas sensações sobre poesia. A obra de Trevisan será o meu guia. E eu desejo que você, assim como eu, tenha poder. Entrego-lhe, por isso, as minhas inverdades...

2 SOBRE UM POEMA QUE DIZ MUITO SOBRE O TODO

A quem é permitido sonhar? Ao propor essa pergunta, é possível sentir um arrepio que começa na nuca, escorrega pelas costas e faz perceber que estar vivo implica estar sonhando acordado. Quem dorme e quem acorda, como quem come e quem bebe não questiona quem tem aquilo que nós temos. Quem somos nós? Somos? Permanecemos? Permitimos ser? Exageramos? Flutuamos? A cada verbo, um sentimento camuflado que tenta se libertar. Quem escreve quer dizer exatamente o que escreveu ou, na verdade, está escondendo tudo o que quer transmitir em palavras que não dizem nada - ou melhor: dizem tudo sobre o que somos neste exato momento? Por que somos cobrados para encerrar a maioria de nossas frases com ponto final, quando, no final, estamos apenas começando? Por esta razão, faço da minha explicação um recorte e a distribuo de forma imprudente e passional - como todo o sonho bom que se tem.

A quem é permitido sonhar? E quem pode, realmente o faz? Ao questionar, faz-se, do papel ou do desejo, um meio de impregnar com sensações fugazes um tratado que não pode e não deve ser alterado. Essas palavras não mudarão. Elas devem permanecer. Mas quem escreveu... Este não estará aqui daqui a alguns instantes. Ele despertará. **Dizem que finjo ou minto tudo o que escrevo.** E o que é mais verdadeiro do que a mentira das palavras? Elas não pertencem a estas páginas. Elas mal cabem nas linhas. Quem as ler encontrará inúmeros defeitos e imprecisões. Elas, as palavras, repetem-se. Mas, por que cada vez que elas aparecem, elas já não soam como antes?

A quem é permitido sonhar? E, ao negar o sonho, nega também o meu toque, o meu cheiro? **Eu simplesmente sinto com a imaginação,** diz o poema. E eu acredito. Eu também sinto com as ideias. Elas preenchem o vazio da folha em branco a cada toque de tecla. Muitas precisam ser assassinadas, as palavras. Elas cometem deslizes, vacilam, não se entregam. Elas se recusam a pertencer, as palavras. É a poesia um ato de sonhar?

A quem é permitido sonhar? E, ao aceitar o sonho como um método, torna-se, quem lê, um escritor de fantasias ou um fantasista de realidades? Travestido de ideias, de nuances, de sentimentos, quem escreve aqui tenta abrir um pouco do próprio peito. A poesia é essa embarcação. Para onde leva? Para o além. O sonho ou a poesia? Quem sabe. Na verdade, ideias, como sentimentos, são ciclos. Trata-se de círculos que rondam a mesma superfície em recorrência. O que começa e o que termina passando e-xa-ta-men-te pelo mesmo ponto. E é por isso que todo início é tão fictício e tão fora-do-comum.

A quem sonha é permitido mentir? Toda transgressão é inválida, até que ela se torna uma necessidade. Um caso comum de expressão. Por que respeitar todas as regras que nos condicionam a essas páginas em branco a serem escritas? Esvaziando as linhas, pode-se vê-las brotando, as palavras. **Não uso o coração.** Sou usado pelas palavras, refém. Mas quero ser solto? Quero a liberdade? Livre. Como os versos que me aprisionam. Faço deles, por isso, meu próprio castigo. Quem ler estas palavras deverá ler também o meu sofrimento.

Será real algum dia o sonho? Deve-se acreditar religiosamente na confissão como uma manifestação de lealdade. Afinal de contas, é este texto o meu primeiro e último diário. Por isso, cabem nele todos os meus medos. Desde quando nasci. Ou antes. Lembro como se fosse o primeiro, mas talvez tenha sido da noite passada. O sonho ou o medo? **Tudo o que sonho ou passo** escorrega por essas linhas - e cabe a quem compreender?

O que cabe nesse sonho que ainda não começou? **O que me falha ou finda** é só o receio pelo desconhecido ou a angústia que me acompanha desde criança? Seria bom, uma vez ou outra, lembrar para quem escreve e para quem lê que está tudo bem ser assim. Beba mais água. Perca alguns horários. E está tudo bem. Essa sombra ao lado é a recordação da solidão, mas é também um lembrete de que a noite traz consigo a companhia para quem não tem permissão de.

É como que um terraço esse sonho de tornar em palavras o que não tem ainda nome nem sabor definido. Lá no alto, onde cada vento sopra uma única vez, a poesia faz sua cama. Sua cama. Como explicar algo tão belo sem recorrer a um dilema infinito? O que é a poesia além de tudo o que há em nós? Foi no início, na primeira página aberta, que o poema nasceu. Já não cabe a mim tentar compreender, mas é preciso insistir: a quem é permitido esse sonho que deveria ser só meu?

De tudo o que se pode sonhar, as palavras são a matéria última a ser imaginada. Quem sonha com palavras e com o que elas carregam? Quando sinto esse peso, não tenho certeza de que são das palavras que eu carrego ou daquelas que deixei cair. E quando caio no sonho, caio também na real? Gostaria de cair nessa noite carregada de nuvens, cair sempre. Cair **sobre outra coisa ainda.** E sem desejar me reerguer, ficar lá. Ficar e ficar. Eu me pergunto se quem lê estas linhas quer, por acaso, ficar também.

Quem permite o sonho? Vira-se a cabeça rapidamente para o lado direito, avista-se a janela, o prédio, algumas luzes e elas, as palavras. Elas riem, elas zombam. Fogem ou perseguem? É esse o tipo de vitória que busco nestas páginas. A essência de toda a brincadeira que elas permitem. Somente elas. Trata-se de palavras e elas são realmente tudo o que posso adquirir. **Essa coisa é que é linda.** Não é possível ver o fim, porque as nuvens

realmente tomam conta do céu nesta noite. Mas lá estão elas. Prontas para cair como chuva. Elas. As palavras.

A quem é permitido sonhar? Devido à falta de permissão, quem escreve estas linhas e tantas outras fica estagnado em um ponto de insegurança. Não avança, mas também não quer recuar. **Por isso escrevo em meio do que não está de pé.** Estão todas e todos ao chão. Ou serei eu que estou, na verdade, no ar? Isso poderia explicar quase tudo, exceto o motivo de o meu coração desarmar qualquer tipo de enganação ou fingimento que insiste em narrar um início ideal para seu próprio texto. Ele, o coração, pensa com clareza: se palavras são apenas palavras, poderia quem as ler encontrar os sentidos que busca sem que eu precise forçá-los? E lá ele fica, o coração, ao lado delas, as palavras. Nem à frente, nem abaixo. Apenas ao lado, como quem pisca exatamente no momento do *flash* da foto.

A quem é revelado o desejo de sonhar? Podado e intimidado, quem escreve deixa de acreditar em palavras e sonhos. Seria o vento também um enganador? Porque quando ele toca o alto daquele prédio, eu posso jurar que ele toca a mim também. E eu aqui **livre do meu enleio, sério do que não é**, digo que sou como elas. Elas que não fazem mais do que seduzir minha tendência a ser muito ex-pli-ca-ti-vo, por explicar o que não deveria ser explicado, mas que se faz necessário porque este é um texto de muitas delas. As palavras.

A quem é permitido sonhar? Armindo Trevisan, em sua primeira obra, *A surpresa de ser*, utiliza uma estrofe do poema “Isto”, de Fernando Pessoa. Era um de seus inícios, o de Trevisan. Uma das portas que ele abriria. Para isso, ele escolheu referenciar aquelas palavras que não eram dele. E quem é o dono do que se conta em linhas como estas? Ao escrever aquela escrita que já existia, mas que ele inaugurou novamente, Trevisan me permitiu também sonhar. No entanto, essa tese traz no título, que referencia uma referência, mais do que sonhos e homenagens. Ela traz palavras que se repetem, e que, sobretudo, permitem repetir. Palavras que revelam e que eclipsam. Esse é apenas um início e uma justificativa, de tantos inícios e de tantas justificativas possíveis. Quem escreve esse texto é o mesmo que dorme desejando sonhar porque é no sonho que ele encontra as palavras mais belas, as palavras mais mentirosas e também as mais selvagens, que nenhum verão cruel ou nenhuma noite nublada pode lhe fazer escrever, mas que cabe aqui como uma contravenção ou apenas uma forma de dizer que é tudo por elas. As palavras. E se elas permitem sonhar, elas se fazem válidas. **Sentir? Sinta quem lê!**

A provocação em um poema, que diz muito sobre o todo que será este trabalho, ganha destaque como método para justificar o nome que dá vida a esse texto-organismo, ao passo que possibilita analisar o conjunto de obras que constitui a galeria poética de

Trevisan, chegando à tese: é possível identificar três estilos-conceitos na poesia do autor a partir de recortes cronológicos. Com isso, entende-se que no decorrer de mais de cinco décadas de pesquisa – seleção realizada para o estudo do trabalho –, identificam-se três formas de representação e comunicação, que permeiam as obras em poesia lírica de Trevisan. O primeiro conceito a ser desenvolvido, apresentado no decorrer da leitura de seus poemas, no capítulo quatro do presente estudo, diz respeito aos primeiros dez anos de publicações do autor, e é aqui apresentado como **poesia-percurso**; depois, nos poemas do capítulo cinco, a **poesia-experiência** corresponde aos próximos vinte anos de sua publicação lírica; por fim, aponta-se uma **poesia-discurso** como a responsável por guiar a composição de seus poemas em mais vinte anos, apresentada no capítulo seis. O sétimo capítulo desta pesquisa visa a propor reflexões sobre temas, questões e imagens que se repetem, repelem ou se transformam no decorrer das cinco décadas analisadas, além de abrir margem para a ampliação dos debates apresentados nos quatro capítulos iniciais do estudo. Com isso, embora não se almeje encontrar todas as respostas para as inquietações tanto de quem escreve quanto do próprio Trevisan enquanto artista, busca-se, minimamente, fertilizar o terreno das discussões que envolvem a poesia lírica brasileira. A seguir, justifica-se a proposição da classificação das três expressões poéticas.

2.1 UMA POESIA-PERCURSO

Toda poesia é história. Mas nem toda poesia narra uma história. O que vem a seguir é sempre uma trajetória de ressignificações. Em verdade, esta viagem começara antes mesmo de ser anunciada, e se a leitura prosseguir não pode ser garantido um sentimento de plenitude. Nada é pleno porque tudo está girando e correndo. Da mesma forma, a poesia que estende seu próprio tapete e que por ele desanda em gestos bruscos e suaves é uma *poesia-percurso*. Todo percurso é, de acordo com dicionários da língua portuguesa que empreendem definições sintéticas e nem sempre claras, um caminho para se chegar a algum lugar. Ora, todo sujeito vivendo está a caminho de. O que se busca quando se está vivendo? Busca-se razão? Uma poesia que trata da vida é o que se verá ao longo deste capítulo, ao que o leitor pode exclamar com rugas na testa “mas não é toda poesia sobre a vida?!” e ao questionar exclamando terá sua própria resposta na necessidade de, ainda assim, continuar a leitura para concluir que estava certo desde o princípio. Mas como não se pretende sumarizar a definição de percurso aqui evocada como fazem os dicionários, sugere-se a contemplação de novas informações.

Todo percurso é uma inovação no modo de ser. Entra-se em viagens para fazer descobertas - nunca para procurar o que já se sabe. Se, no entanto, a teimosia fala mais alto e impele um indivíduo a constatar o evidente, ainda nesse caso, o evidente esfarelar-se-á até o ponto de tornar-se novidade. O que é novo é, de antemão, proibido. Por isso, esse percurso se faz também pecaminoso. Peca-se no tempo, no conflito e na paixão. Expliquemos: o tempo no percurso deixa de ser uma fila reta a ser seguida por um processo de acordar, trabalhar, dormir e, por vezes, com sorte, sonhar. Não é possível olhar as pessoas na sua frente no supermercado com seus carrinhos de compras esperando suas vezes de serem atendidas, porque todos e todas estão comprando e pagando simultaneamente. Assim é o tempo no percurso: um princípio convencional e nada mais. E na poesia-percurso? Conforme poderá ser observado nas páginas subsequentes, o tempo tende a ser descrito através de verbos de ligação que complementam a incerteza de sujeitos sobre suas ações. O apego desses indivíduos poemáticos também é observado no destaque de verbos no pretérito imperfeito e mais que perfeito e advérbios deslocados entre os versos que fazem questão de registrar seu hoje, seu amanhã e seu sempre. Esses são apenas alguns dos aspectos que fortalecem a ideia de uma poesia-percurso ser embasada na desassistência da corporificação, pois o que se busca só pode ser alcançado deixando de ser *si mesmo-terreno* para alcançar um novo estágio.

Ao chegar no segundo ponto suscitado, o conflito do percurso diz respeito, não raras vezes, à infinitude dos verbos que prolongam e descaracterizam a ação do verso. Propondo-se a fazer, observar e *sentir*, os sujeitos poéticos intencionam pertencer à vida em vez de serem por ela pertencidos. Essa mudança de *status quo* do sujeito do discurso poético encabeça uma revolução de atitude lírica: o tempo desloca-se para o futuro do presente pois nele, acredita-se, com otimismo, que os indivíduos encontrarão a *graça*. Nessa poesia-percurso, os eu-líricos integram um entre-lugar, uma condição transitória incerta. Se é verdade que não se sabe onde vai chegar, também é certo que o importante para esses sujeitos do discurso não é *onde*, mas sim *como* alcançar. No texto intitulado “O sujeito lírico fora de si”, publicado na Revista *Terceira Margem*, Michel Collot diz que:

fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra sujeito a ela e a tudo o que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão. (COLLOT, 2004, p. 166)

Ao pensar na condição de submissão apresentada por Collot, integra-se à ideia de percurso uma poesia que se apropria da projeção para o além como um método, embora também como marca de sua estética. Assim, a proposição de uma poética voltada para o

exterior captura a essência de que todo eu-lírico é uma elaboração da linguagem que não se permite apreender por uma elocução estática. Por ser redefinido conforme se (re)apresenta no poema, o sujeito da poesia-percurso é, primordialmente, um sujeito insatisfeito, mas esperançoso.

Isso leva ao terceiro pilar do universo enunciativo chamado anteriormente de problemática da paixão. Corrige-se agora para paixões. Não há paixão no singular porque toda inclinação emocional das paixões gera e é gerada por violências simbólicas da vida. Apaixonar-se é violentar o caráter emocional de si próprio e do outro indivíduo pela busca de um desejo insaciável. Mas não é preciso pintar esse quadro com tons avermelhados de uma tragédia pessimista. Conforme já mencionado, o otimismo é um dos guias para a concepção de percurso. Sendo assim, a paixão é revestida por uma figura de dócil inquietação. E aqui é estabelecida a conexão entre o tema da abertura deste capítulo: o ânimo da paixão volta-se contra a razão. Como pode uma vida apaixonar-se de maneira comedida? E talvez a pergunta que realmente importa para essa reflexão: por que tudo precisa ser aprovado pela censura da racionalidade? Viver um percurso na poesia é entregar-se ao fracasso e ao drama. E nada deve convencer a quem lê nesse momento que esses dois elementos são negativos. O fracasso das estrelas é o que origina o desejo; a encenação das possibilidades de vida é o que alimenta o drama. Um percurso tende, assim, a maquirar uma constelação de oportunidades: bem como na poesia, os versos só indicam os caminhos e cabe a quem os lê peregrinar, entre sol e chuva, sob um céu imenso de todas as coisas.

Por acreditar que todo percurso é elaborado pelo compartilhamento de suor e de lágrimas, o texto começa a revelar seu corpo. Destaca-se: esse corpo pré-existe, é uma força independente, mas ganha agora os primeiros vislumbres porque passa a existir também em quem o lê. Nesta troca que se vem fazendo de movimentos de negação e atitudes de aceitação, o percurso se delineia e se apresenta sem esforço maior. Se não pode ser medido, pode, pelo menos, ser tocado para sentir nele inúmeras vidas pulsando. Sangue e veias compõem essa trajetória de uma poesia diversificada e ao mesmo tempo coerente e una. Esse percurso que vai se fazendo em poemas vai também convencendo quem o lê a deixar de ser o que foi antes de nele adentrar. Ou melhor: de antes conhecê-lo, pois não se entra em um percurso, apenas se deixa com ele conviver. Para pensar nesse corpo-percurso, é preciso indagar-se sobre os gestos dessa poesia. De acordo com Collot,

estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. (p. 166)

A poesia-percurso parte da metafísica, porque no terreno e no que os olhos podem olhar sem dupla interrogação não há matéria que permita ao sujeito lírico destrancar os significados ocultos de sua alma. Trata-se, pois, de um desejo, porque tudo é necessidade. O que se apresenta, sob esta perspectiva, é uma poesia voltada para o exterior de si mesmo, mas não a partir de uma identidade consolidada ou conhecida. Trata-se de uma força que expressa as múltiplas possibilidades de criar um *si mesmo*.

Todo corpo é um percurso. A poesia é, por isso, um corpo próximo do orgasmo, que é uma fugaz experiência, em última análise, de morte. O corpo-poesia tem seu clímax ao atingir o transcendental e, nele, quem o lê também se dispõe a sentir e encontrar seu mapa, seu tesouro e sua nova vida. Quem agora escreve é, já, o orgasmo do convite a quem lê e já não encontra outra escolha a não ser fechar os olhos e embarcar para onde se pode ir. Por buscar o prazer no texto, ambos somos, quem escreve e quem lê, uma aporia para essa poesia-percurso que nos entrega, em seu deleite, a verdade e o universo.

Poesia diz respeito à memória. Como Emil Staiger diz, em *Conceitos fundamentais da poética* [1946] (1977), o estilo lírico está na recordação: sentir é resguardar ao longo da vida lampejos de emoções que afetam e interpelam os modos de agir; recordar é lembrar com o coração e ser guiado por uma força nostálgica que faz torcer o pescoço e olhar o que se foi, como uma nuvem de insetos que se prolonga pelo horizonte, sem ser possível determinar qual seu começo e qual seu final, de onde vem e para onde vai. Enquanto salva um pouco de tudo antes que ele se derreta em outro dia sem importância, a memória vai comprometendo o que achamos que somos, porque ela repete um eco absurdo do que pensávamos, sentíamos, desejávamos e tínhamos. E não ter mais aquelas dores, não ter mais aquele sabor daquelas derrotas que não se concretizam no agora é constituir uma mágoa extremamente influente. A poesia é essa memória dos sabores, uma cicatriz que não aparece nem some, ela se faz presente, atíça com sua chama provocante a ilusão de vidas passadas - mas toda vida é uma passagem de desejos e nuances. A cicatriz da poesia é o piscar de olhos que sonham, que choram e que admiram, porque dói desapegar-se, mas dói mais ainda não ter onde se apegar. Enquanto um poema é lido, não se fazem cicatrizes: todas as dores e alegrias pausam, como em frente à faixa de pedestres em uma sinaleira, e aguardam quem lê completar sua experiência memorialística e sensorial. Como se pode imaginar, esse momento é infinito. Enquanto carros agrirem as ruas e os insetos partem zunindo para o antes e para o depois, a poesia-cicatriz incorpora sentido a todo o percurso: percorrer pela poesia uma vida é acompanhar a pele que se sobressai em rugas e cores uma lembrança apagada, mas restaurada, por uma nova aquarela de sensações que alguém se permite sentir.

Se a essa altura quem lê confabula que são demasiadas as imagens que vão se assomando por essas páginas, ainda que isso soe como uma cacofonia paradoxal, faz-se uma defesa: toda poesia é elaborada (um labor sedutor) pela conjectura entre imagens e ritmo. Dessa forma, cada imagem que vai surgindo por quem escreve, e que atinge quem lê com dúvidas e sentimentos de exagero, completa sua missão de preencher com ainda mais vida os versos e as estrofes que compõem a poética de Trevisan. Não nos casemos precipitadamente com uma única imagem na poesia para, em seguida, cair na tentação de profanar esse matrimônio através do adultério com outra ou outras imagens que surgirão ao dobrar uma esquina poemática. De forma semelhante à poesia, todo percurso, salvaguardando suas singularidades, é povoado por imagens que retornam, renascem ou se inauguram. Trata-se de um povoamento, porque realizar um percurso é habitar espaços - e não há local em que a poesia exista sozinha. Essa poesia-percurso que se anuncia é indubitavelmente um tráfego intenso de imagens - para alguns, mais do que deveria; para outros, menos do que se gostaria.

Não seria possível expressar a concepção de uma poesia intitulada percurso sem refletir acerca dos métodos de realizar uma travessia. A própria palavra parece desvelar seus segredos, seja através do inconsciente ou do sabor e do aroma que ela capta para quem a lê. Atravessa-se, por isso, uma ponte uma única vez a cada leitura. Não há nada atrás e tampouco há algo pela frente. Só existe o passo dado em seu exato momento para, logo após, deixar de existir e ser apenas uma recordação de um ato ou de suspiro ou de um desejo. Atravessar a poesia ou ser por ela atravessado? Quem empunha a espada que acepilha a lâmina contra a alma? De que trata a poesia que se realiza em percurso? Se é possível cometer tamanha ousadia para definir o movimento em poucas palavras, atenta-se para a essência de o que é toda poesia: um confronto, um soco. Por ser uma poesia-percurso, o golpe é ainda mais duro porque não é nunca finalizado (talvez ele nem sequer seja iniciado). Não é preciso senti-lo, no entanto, para que sintamos, quem escreve e quem lê, o sabor do sangue na língua, o sabor inconfundível de poemas que revelam mais de quem os lê do que gostaríamos. Encontra-se, mesmo sem buscar, porque faz parte de um percurso a existência de um início e de um fim, ainda que ambos sejam meras convenções, ficções ou fantasias.

Não há maneira de participar de uma travessia sem um corpo para enfrentá-la. O que se enfrenta é um pouco de si a cada verso. Embora as palavras possuam significados isolados devido a uma convenção, em um texto poético não há acordos nem cessar-fogo. Quem não está pronto para sofrer não deve encarar versos poéticos. São neles que o sabor divino resguarda bênçãos e maldições. Como seres egoístas, tudo é resumido, nessas fantasias, ao que podemos tocar, cheirar, lambar e ouvir. A poesia-percurso, dessa forma, configura-se na

relação do corpo com o transcendental. Esse relacionamento, que não é pacífico, conforme dito anteriormente, não é possível por meio da passividade. Ainda que seja necessário um exercício de submissão frente à palavra, todo gesto submisso é um movimento de poder. Dar o controle é, também, retomar a si mesmo, a ideia de força. Assim, pensa-se em Collot, ao dizer que

é pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro. (COLLOT, 2004, p. 167)

A comunicação da carne com o mundo, suscitada por Collot, é uma forma razoável de resumir a representação da poesia-percurso. Não é à toa que uma estética tão direcionada para o fora e para o superior esteja tão conectada ao corpo: é na percepção de uma essência pura e irreduzível que os defeitos da limitação do corpo ganham destaque. Em outras palavras, ao compreender-se como um mecanismo incapaz de atingir o plano divino, o único material à disposição é ressignificado como uma armadura, uma espada e também um escudo. Conforme Collot, ao se colocar fora de si mesmo, o lirismo se torna transpessoal. Ampliemos a problemática: como pode qualquer gesto humano ser menos do que transpessoal?

Toda defesa pelo direito de sentir faz-se relevante. Ao encarar os olhos ternos e desafiadores da poesia - porque, sim, a poesia possui um corpo idealizado por cada leitor, articulações, órgãos e mesmo uma pele a ser tocada - deve-se sempre lembrar que há uma luta diária e constante acontecendo pela plausibilidade de momentos de sentir. Nunca é o bastante justificar com ideias o dever cívico do sujeito em relação aos seus próprios sentimentos. Concernente a isso, por exemplo, Trevisan defende que, além do aspecto lúdico da poesia, relacionado com a defesa da existência, cumpre destacar seu “caráter de sonho lúcido. O sonho é importante para a vida humana, pois é a atividade do inconsciente [...] seria, também, possível falar-se em dois pensamentos: um psíquico, outro corporal.” (TREVISAN, 1993, p. 9).

Trata-se a sentimentalização como uma ação pouco nobre e mesmo reveladora de fraquezas. Não é raro associar o choro à falta de força e à fragilidade, assim como o desejo de amar como fruto de alguma carência. Sorrisos fáceis parecem não ter o mesmo valor daquele registrado pelas câmeras de cinema. Mesmo um beijo apaixonado nunca é de paixão sentida, quando muito uma paixão encenada pela vigilância do controle cultural. Sentir indica

socialmente uma derrota da racionalidade. Talvez por sua necessidade de autoafirmação constante, o indivíduo precisa reiterar o jargão popular que dita “o humano é superior ao animal por dominar a razão”. Mas quem de fato domina o que é ser racional? Quando o dominamos não estamos, em verdade, sendo submissos à vontade cultural de não sermos nós mesmos? Ainda de acordo com Collot, dessa vez no texto intitulado “O outro no mesmo”,

por meio do olhar ou do movimento, estou sempre ao mesmo tempo aqui e lá, sem jamais poder coincidir totalmente com um ou com outro: de tal maneira que o horizonte pode parecer o que há de mais próximo, ao passo que a localização de meu corpo permanece no limite inacessível ao meu olhar. (COLLOT, 2006, p. 32)

Os olhares atentos da sociedade não deixam escapar emoções sem notas comentadas. Em tempos de redes sociais digitais, cada vez surgindo em maior número e propagando todo tipo de informação e imagem, sentir pode vir a ser um contraponto - talvez um choque - na essência da frivolidade dos vestígios fotográficos. Se não se pode questionar “por que não posso sentir?”, permita-nos indagar: posso sentir sem deixar de ser aceito? Aceitar: verbo de consentimento que mascara uma receptividade ficcionalizada. A poesia-percurso está diretamente ligada ao desejo e à coragem de buscar compreender o si mesmo no outro, sendo este outro uma projeção sagrada, um reconhecimento profano de outrem ou ainda o eco de suas identidades involuntárias.

Toda poesia é afeto e todo afeto dura pouco: um abraço de duas pessoas sob as cobertas à noite, um gesto involuntário de um, uma participação às vezes nem percebida do outro; um olhar que encontra o outro para, assim, dançar na imaginação uma música que não pode ser dançada pelo corpo. Todo gesto é suficiente para eternizar a possibilidade de sentir. Por isso, a poesia realiza um trajeto sem início para um fim ainda não localizado, mas em cujo caminho atravessa, ou ainda atropela, o sujeito leitor com seus encantos místicos de forma-movimento. As palavras da poesia são as palavras do cotidiano. Sua essência não é outra, não é mágica. Contudo, em sua configuração de forma e mensagem, a poesia-percurso assume um caráter transcendental: projeta o âmago de um eu a um novo mundo de possibilidades infinitas. Ao ler poesia, a vida do sujeito entra em contato com a vida do eu poético e não há momento mais real do que a projeção desse encontro sob um céu estrelado.

Poesia é afeto, mas a afeição a ela, entretanto, não é pacífica. Ao ler um poema, deixamos, pouco a pouco, de ser o que éramos para alcançar uma nova forma de si. Esse momento resumido em uma linha não pode ser apreendido pelo tempo das coisas materiais, pois não se vive na poesia como se vive no mundo. Ao permitir-se deixar de ser, o sujeito precisa passar por uma morte dolorosa em palavras: os significados perdem seus primeiros

locais e buscam novos corpos-letras para habitar. Não se vive a poesia sem dor: ela desencarna os espinhos do corpo, os medos da carne, a ferrugem do sangue. Ao ler seus versos, com ou sem rima, participa-se da sua valsa letal. Talvez seja pedir muito que se morra um pouco pela poesia, por uma linguagem hidratada por anseios e desejos que não se completam. Talvez não se possa querer tudo de um texto de tão curta extensão a ponto de ser levado por seu frenesi, impotentemente. Para desejar tal movimento é preciso estar no abismo de si próprio e encarar o vazio preenchendo todo o resto. Sob esta perspectiva, pode-se pensar em Collot, ao afirmar que:

é a dessemelhança entre palavras e coisas que, paradoxalmente, permite uma abordagem linguística da alteridade do mundo: a diferença não exclui a referência. [...] A alteridade da coisa se torna assim, por sua vez, o princípio de uma perpétua renovação da escrita, de uma reavaliação da língua por uma outra palavra. (COLLOT, 2006, p. 34)

É sob este âmbito que a poesia-percurso funda-se no desejo da alteridade, sobretudo no tocante à necessidade de reconhecer em si mesmo o outro através de um espírito desbravador e inquieto. Afinal, todo o ser é o resultado de uma aritmética cósmica: uma soma de sensações, sentimentos e ações que condicionam estados de consciência. Por fazer parte destes somatórios, cada criatura, ao seu modo, personifica um cálculo de expressão de si: o que desejou, o que sonhou, o que sentiu, o que achou que deveria sentir, o que pensou gostar, o que almejou ser para fugir e se esconder, o que resolveu enfrentar, onde lutou, onde venceu, onde perdeu. Não há como repetir uma trajetória de vida nesse espectro universal porque cada percurso é único, fazendo-se, no íntimo de cada um.

Se é verdade que cada sujeito é o que sobra dessas contas desarticuladas entre os tempos, também não é mentira que inventamos nossas expressões: “designers” e artesãos das próprias vidas, como as Moiras que entrelaçam e desenham os destinos até mesmo dos deuses, somos marionetes e também os dedos que puxam as cordas. Vivemos apenas as expressões do que pretendemos ser. Elaboramos verdades por meio da ficção que as palavras promovem. Narramos e interpretamos quem queremos ser, assim como quem agora lê estas páginas é interpelado pelo desejo de deixar de ser, pela ânsia de provar a si mesmo que está no controle das ações, das vontades e das palavras. Ah, as palavras! Escolhemos cuidadosamente as palavras porque elas são casas que resguardam imagens únicas e irrepetíveis.

Invadimos, assim, territórios dos outros como quem interpela palavras proibidas, palavras rasgadas e censuradas, palavras não ditas. E pior: profanamos o território de nós mesmos por escolher palavras erradas, palavras malditas, palavras que mal foram ditas e já

corromperam o que de bom havia. Palavras que sequer se fizeram ouvidas, mas, uma vez pensadas, já deixaram de ser hipótese e se tornaram a realidade de uma convicção permanente. Essas palavras que não saem da boca, mas que se fazem na alma e na mente, também se consolidam pela soma: elas não saem do zero da equação. Fazem, antes, seu próprio destino pela covardia ou pelo excesso de bom senso que não permite a elas liberdade de encontrar outros ouvidos. A não ser o ouvido do coração de quem as sente e esconde. Porque sentir as palavras é encontrar nelas aquela parcela assustadora que cada um tenta, em vão, por sob as sombras. No entanto, para que haja sombra é preciso haver luz. E quem ilumina as palavras?

Se escolhermos palavras porque elas são lares do oculto, podemos dizer que nenhuma imagem é visitada duas vezes: ao adentrar uma palavra, isto é, uma casa, ela deixa de ser uma imagem para se tornar a realização almejada por um “eu”. E quem sou eu que esconde nessas linhas e nessas páginas o desejo de amar e de ser amado por todos os segredos que jamais lhes revelarei? E quem é a pessoa que lê, que me segreda esse convite audacioso de adentrar ao meu lar, ao meu texto, sem aviso prévio? De quem é a mão que esconde e apunhala as palavras como quem derruba paredes?

2.2 UMA POESIA-EXPERIÊNCIA

O que tem início na metafísica da poesia-percurso alcança um estágio simbólico com a poesia-experiência. A *experiência poética* é sentida e percebida pelo contato íntimo do eu com o mundo, quando estas casas são atingidas pela luz, visitadas e invadidas pela curiosidade de nelas encontrar sentido. Que significa a luz quando a escrevo em meio destas linhas? L U Z. Que som faz o relâmpago no céu quando não o vejo, de dentro do meu quarto, sob as cobertas? Que encanto tem a poesia quando nela não se encontra nem mais nem menos do que o vento que faz cobrir a pele de tecidos em camadas? O que esconde o jeito que os olhos encontram casas de pedra e de madeira em meio ao pó e ao tempo? De acordo com Carlos Nejar, em *Cadernos de Fogo: ensaios sobre poesia e ficção* (2000), “giramos nessa relação entre as coisas e o universo. Tocados pela sede ou claridade” (NEJAR, 2000, p. 13). Questionemos, portanto: que desembaraço têm as palavras quando, conosco, giram no universo?

Toda palavra poética é desejo: um desfazer-se perante uma falta iminente, um assovio do tempo que confunde quem passa e atordoa quem o escuta. Que tem essa música poética que faz a palavra arrepiar, destacar-se da página perante os olhos e intrigar? Como é possível

experienciar aquilo que existe porque algo lhe falta? Qual o gosto do beijo da palavra poética? É um gosto de pecado sob vigilância ou de desterro pela imoralidade de se pretender imaginar uma poesia com lábios e língua que lambe, suga e beija? Quem quer beijar a palavra, tornar-se poesia de outrem?

Indagar sobre uma *poesia-experiência* diz respeito a um texto desnudado e sem pudor. Isso porque a casa, que é cada palavra, tem suas portas e janelas escancaradas para o quintal e para a rua: cabe a quem por ali estiver passando assumir ou não a curiosidade e a responsabilidade de se aventurar pela propriedade do outro. A quem pertence a poesia? Nejar, ao indagar-se sobre qual a idade das imagens diz: “é a do repouso do tempo no orvalho. Ou do repouso no repouso. Como de uma pedra compacta.” (NEJAR, 2000, p. 14). Assim, respondamos à pergunta anterior: pertence a poesia a quem repousa no repouso da experiência.

Ao se pensar na relação aqui proposta entre poesia e experiência, busca-se definir de maneira racional e cognitiva o que carece de uma sensibilidade subjetiva. A poesia-experiência parte da ideia de um contato epistêmico com uma variada fonte de conhecimentos cognitivos e psíquicos, como a memória, os sentimentos, o desejo, os sonhos e a reflexão filosófica. Assim, pode-se dizer que essa poesia é realizada arbitrariamente por movimentos cinestésicos que não se envergonham em flertar com o campo da racionalidade reflexiva. À espontaneidade dos sons, das cores, dos cheiros, das texturas acrescentam-se processos mentais que vislumbram universos de palavras que tentam expressar os significados atribuídos à vida. O que sente quem toca na própria pele? Por que sente? De que forma a poesia produz a ilusão de cheiros que se revelam na lembrança reativada de quem a lê? O que faz pensar a lembrança da primeira visão de uma nuvem desenhada no céu? O que esconde na memória quem deseja e é desejado, mesmo sem nunca concretizar o toque prometido? Segundo Nejar, “memorar é desinventar. Pôr o avesso do universo no avesso das palavras. Com suas metamorfoses e arribações.” (NEJAR, 2000, p. 14). Dessa forma, o que desinventa quem encontra em si mesmo, no profundo das recordações, os desencontros, o anticlímax, o infortúnio, a falta de graça?

A poesia-experiência que aqui se capta é realizada por nuances que não se podem apreender pelo meio exclusivo da prática externa e corpórea. Tampouco podem ser repetidas. “Qual é o conteúdo das experiências?”, pode quem agora lê perguntar. Uma experiência é aquilo que ela representa e também o que ela faz sentir. Por exemplo, a experiência de um sino é o sino, hipoteticamente metálico, com seu badalo esférico no centro côncavo. Mas, ao mesmo tempo, quem experiencia um sino, experiencia também o seu badalar natural ou

provocado, bem como seu som que quebra o silêncio ou que se amontoa a outros sons ambientes, mas que se distingue por seu caráter catedrático, melodioso e rítmico, e também outras hipóteses que configuram a imaginação desses momentos. Em uma poesia-experiência, portanto, experiencia-se a significação possível dos versos, mas também o modo particular de quem os experiencia, as lembranças que são ativadas, os desejos que emergem, e o ritmo cardíaco que lhe provoca. E qual é a sua diferença em comparação a outra poesia qualquer? Não se pode responder a essa indagação sem compreender que uma poesia-experiência é contingente e se concretiza por uma metafísica individual. Para pensar a respeito, pode-se pensar em verbos de ação regulares: nadar é uma ação específica com objetivo claro: saber como transitar individualmente pela água sem afogar-se, por exemplo. Mas não há um único modo de nadar, assim como não se nada por uma única razão. Quem nada, pode nadar em uma piscina por diversão, em um mar para salvar um afogado ou em um rio para pescar. Se a poesia-experiência fosse um verbo, poder-se-ia dizer que há quem a busque para compreender os significados das palavras nos versos, nas estrofes e no texto, de modo geral; há quem tente acessar o objetivo e o desejo originário que, supostamente, estão por trás dos versos; e há, ainda, quem nela mergulhe para deixar-se ser penetrado, em vez de nela penetrar. De acordo com Collot,

pôr assim em relação a experiência poética com uma experiência da alteridade pode parecer inscrever-se em uma tradição que situava a poesia na articulação de uma transcendência. Mas a modernidade não pode mais localizar essa transcendência em um outro mundo, fazer dela o apanágio de um Ser supremo: ela tende a reavê-la no próprio cerne da imanência. A seus olhos, é nosso mundo e o próprio Eu que se revelam outros. (COLLOT, 2006, p. 30)

Assim como há quem quer caçar, há quem precise sentir-se caçado. A poesia-experiência aqui apresentada diz respeito mais a este caso: não se almeja interpretar seus poemas para decifrar enigmas ou aprender lições, mas *sentir* a poesia como quem sente a sensação do lar ao deitar, como quem sente o sol queimar ou a água molhar. Por isso, há especial importância da sinestesia como um movimento menos metafórico do que concreto: ao ler os poemas selecionados para a análise, espera-se o desconforto, a ansiedade, a repulsa, a indignação ou ainda o conforto, a harmonia, a compreensão. O que muda para cada caso é a relação que se estabelece entre o tempo poético e o tempo individual. E esse tipo de relacionamento não pode ser vendido por meio das palavras de outro - como as de quem aqui escreve. Cabe a cada indivíduo, em seus próprios termos, testar a dualidade das sensações e das imagens que os poemas evocam.

Pensar o tempo no fazer poético é de suma importância para a confecção desse tecido nomeado de poesia-experiência. Como uma colcha de retalhos que não cessa de ser cosida, a experiência poética se dá através do tempo em múltiplas nuances. De acordo com Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* [1977] (2000), “a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro - o dos tempos já mortos -, mas de um passado presente cujas dimensões místicas se atualizam no modo de ser.” (BOSI, 2000, p. 131-132). Sob esta perspectiva, o tempo poético é atualizado através de dimensões místicas e míticas: a primeira diz respeito a uma percepção filosófica da vida e da arte, compreendendo-a como uma manifestação espontânea, embora laboral, de um modo subjetivo de compreender o mundo e de se expressar nele; a segunda, retoma o conceito de tempo primordial, sob o qual recai o peso das origens da História da humanidade enquanto surgimento do caos para a ordem. Trata-se, por isso, de uma “memória infinita”, pois relaciona-se com um modo cíclico de conceber a existência do mundo e dos indivíduos.

Se a poesia não é capaz de responder às formas retomadas da Natureza, conforme indaga Bosi (2000, p. 137), ela traz à tona perguntas que ecoam, como o próprio ciclo dos tempos. Ao girar pelo mundo, a poesia gira em si mesmo e, assim, girando, faz com que quem a leia gire também por volta de si mesmo. Essa órbita imparável desarticula-se em relação ao tempo cronológico, o tempo figurativamente contado em horas e marcado por relógios. Esta noção, aliás, aproxima-se do arquétipo de Cronos: deus grego do tempo destrutivo, do tempo aniquilador que não pode ser evitado, Cronos é o rei dos titãs, o mais jovem entre eles, filho de Urano e Gaia. Por invejar o poder de seu pai, governante do universo, e com auxílio de sua mãe, Cronos o castra e, em seguida, destronando-o para passar a um novo momento da regência: o tempo dos titãs. Amaldiçoado por um oráculo, Cronos tinha medo de que o destino se repetisse com ele. Para evitar isso, ele engolia seus filhos para que eles não tivessem a chance de se voltarem contra ele. Ele o fez com cinco dos seus seis filhos, exceto um: Zeus. Com ajuda de Reia, esposa-irmã de Cronos, Zeus conseguiu fugir desse destino implacável imposto pelo próprio pai. Após crescer escondido dele, Zeus pediu auxílio da deusa da Prudência, Métis, para vingar-se de Cronos. Com a ajuda da deusa, Cronos bebe uma poção que o faz vomitar seus filhos. A partir disso, acontece a titanomaquia, a revolta de Zeus e seus irmãos contra Cronos e os titãs. Após a vitória, Zeus torna-se o novo senhor todo-poderoso.

A partir do mito de Cronos, pode-se entender o tempo implacável da existência como uma ampulheta a deitar areia, incessantemente. Não se pode dele fugir, tampouco há manobras que o impeçam de atingir seus objetivos de esvaziar a existência. O tempo de

Cronos é o tempo do que é narrado, o tempo do eterno passado, pois estamos sempre vivendo presos a uma correnteza que não cessa de empurrar a todos para o vácuo do fim. Trata-se do tempo que, assim como Cronos, engole seu futuro para evitá-lo. Não há presente, pois o tempo está sempre a esvaír-se. Sendo assim, o tempo cronológico é inalcançável, apenas sentido enquanto hipótese subjetiva de tentar ordenar a existência. Relógios e calendários mascaram a realidade: não se pode apreender Cronos porque ele rege absoluto.

Por outro lado, há Kairós, o deus do tempo oportuno. Filho de Zeus e de Tyche, a deusa da prosperidade, segundo a mitologia grega, Kairós é o filho menor do deus do trovão. Um jovem apressado e veloz que andava nu e que possuía apenas uma mecha de cabelo na testa. Assim, só era possível pegá-lo pela frente. Uma vez que ele passasse por alguém, nunca mais era alcançado. É dito que Kairós não refletia sobre o passado nem fazia planos para o futuro: ele apenas vivia o presente de forma imprudentemente invejável. Por sua velocidade e por não ser nunca perseguido, Kairós representa o tempo da oportunidade, o instante do desejo. Seu tempo não pode ser cronometrado nem medido. Cabe a ele o imprevisível, o singular despertar de um sentimento, de uma vontade. Kairós é o tempo da espontaneidade, do arroubo desmedido. É o símbolo da desmesura imediata.

Assim como Kairós, o tempo da poesia não pode ser tocado e aprisionado. Trata-se de um *presente eterno*. O Kairós poético assume uma postura de constante vigilância no fazer lírico: cada poema assume o retorno da existência de um ciclo inaugural e inédito: inaugural porque remonta aos primórdios míticos já mencionados, um momento onde o horizonte das expectativas se funde e se reelabora conforme a percepção do agora; inédito porque instaura uma ordem nunca antes percebida da vida, uma existência que só existe pela linguagem poética no momento em que é lida. É como se o poema flutuasse, gélido, em um espaço inalterável até que alguém a lesse. Nesse momento, desperta-se o tempo do caos e passa a existir significado nas palavras que formam os versos e as estrofes. Nada é narrado sobre um tempo vivido, como ocorre na narrativa. Trata-se de um agora *ad continuum*. Ainda que alguns verbos possam sugerir um pretérito poético, nada é retomado ou narrado como algo que já aconteceu, mas como uma situação, um sentimento ou uma ação que estão acontecendo agora. O Kairós da poesia-experiência é, portanto, o agora irremediável, o presente que não é confundido.

Sobre estas considerações, pode-se pensar em Bosi (2000, p. 144), novamente, ao dizer que ele entende o texto como uma produção multiplamente constituída por vários tempos, e que a eles cabe uma interpretação específica, refletindo sobre um tempo figurativo que tem o poder de trazer à vida as palavras e às palavras a vida. Segundo o autor, o que

ocorre é uma somatória dos tempos, reproduzindo uma matéria interpretativa de representação e sentido na poesia. A partir das ideias até aqui elencadas, destacam-se três vertentes que necessitam de maior reflexão na explanação do conceito de poesia-experiência: 1) O tempo em consonância com o som e o movimento, que permeiam o signo do *ritmo* poético; 2) O tempo que se inaugura constantemente, por apresentar um caráter ritualístico e (a)histórico, compreendido aqui como o tempo do *sagrado*; E 3) um terceiro tempo, que corresponde a uma matriz filosófica e religiosa da experiência humana, uma percepção da poesia como *iluminação*, a qual traz os ideais de valores e de lucidez social.

Tratar do tempo enquanto instância relacionada ao ritmo poético suscita diversos apontamentos necessários: em primeiro lugar, o ritmo não é um acessório de embelezamento que é acrescentado após a escrita do texto-mensagem. Seria possível afirmar que o ritmo surge antes do poema enquanto palavras escritas. Isso acontece porque faz parte da natureza humana vibrar em um determinado ritmo que, em última instância, ressoa com todos os outros ritmos que compõem o universo. De acordo com Yuri Tynianov, em *O problema da linguagem poética I*, “a tendência que evidencia os grupos rítmicos esclareceu a essência específica do verso, que consiste na subordinação do princípio edificante de uma determinada série a um princípio unificante de outra série.” (TYNIANOV, 1975, p. 22). À subordinação que consiste na natureza do verso, Tynianov aborda o ritmo do poema como um princípio semântico e sintático que articula, ao desenhar no texto, um esquema sonoro-temporal que condiciona a leitura, a interpretação e os significados da obra. Neste sentido, o tempo rítmico na poesia é um dos pilares de elaboração da poética em cada poema.

Após comparar o fazer poético com o conjuro de um mago, Octavio Paz, em *O arco e a lira* [1956] (1982), diz que “o ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear.” (PAZ, 1982, p. 68). O que se rompe quando se rompem os versos em um poema? É o próprio tempo do ser e do sentir: parte-se a vida em nuances de segundos, instâncias impalpáveis. É o mesmo período em que estamos prestes a morrer entre uma respirada e outra de oxigênio. Ao romper a leitura do poema, rompe-se com a oxigenação fundamental para a sobrevivência - porque inalar os próximos versos torna-se questão vital. Mas o que se espera quando não sabemos o que precisamos encontrar? Quando o assunto é um poema, esperamos absolutamente tudo: um universo sendo criado sob nossos olhos, ouvidos e pele. Quem aqui ler estas frases pode questionar como a pele influencia na leitura de um poema, mas a resposta vem de antemão: vive-se um poema na pele, até que ele se

entranhe pelos nervos, ossos, entre articulações e órgãos. Quem experiencia um poema não pode nunca se satisfazer com menos do que todo o sentido do mundo e todo um novo mundo para este sentido do agora. Afinal, segundo Paz, “o ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”. Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um “ir em direção a” alguma coisa.” (PAZ, 1982, p. 68-69)

E aí retoma-se a indagação: para onde vamos quando entramos na poesia? E se for ela quem entra em nós? É neste entre-lugar observado por Paz que o tempo pode ser ilusoriamente apreendido: é um presente do inesperado, do oportuno. É uma eternidade do por vir. Assim, o ritmo poético elabora-se como um organismo vivo dentro de um corpo ainda mais vivo que é a linguagem verbal. Por isso, traz-se novamente as considerações de Tynianov, ao dizer que

o verso rebelou-se neste sentido como sistema não de associação, mas de interação complexa; metaforicamente falando, revelou-se em suma como luta, e não como colaboração de diversos fatores. Está claro que o *plus* específico da poesia está justamente no âmbito desta interação, em cuja base estão o significado construtivo do ritmo e a função deformante exercida pelo próprio, nos confrontos de fatores de outra série. (TYNIANOV, 1975, p. 22-23)

A apresentação da relação violenta entre o verbo e sua concepção paradigmática importa para a reflexão da associação pretendida entre tempo e ritmo. Se a especificidade do fator salientado por Tynianov está na deformidade da atividade da forma em detrimento da hostilidade laboral do fazer poético, pode-se supor que o tempo, neste embate, é um elemento de precarização do fenômeno da poesia. Isto se dá porque embora haja um ritmo anterior a todos os outros ritmos, um movimento da natureza do indivíduo que ressoa a movimentos ainda mais primitivos do início dos inícios, trata-se de um gesto brutal de realocação da essência natural de maneira sintética e protética por meio do verbo. *Desocultar* o verbo para nele imprimir um enunciado poético revela o instinto selvagem da mão humana no fluxo da natureza. Incumbe-se ao poema os fundamentos do indivíduo, mas ele nunca perde sua matriz ulterior. Cabe a quem compõe um poema comprometer-se com a violência de selecionar palavras e intenções. Felizmente, intenções não fazem um muro e nem decidem o que ele separará.

Ao seguir sob esta ótica, chegamos à conclusão de que por seguir um sistema violento de exclusão de palavras no campo paradigmático da linguagem e inseri-las no fenômeno poético por meio de uma gestão ilusória do natural, o fazer poético obedece, antes, durante e depois sua elaboração, a sistemas sonoros e temporais, aqui englobados sob o signo do ritmo. Dessa maneira, a composição de um poema-experiência possui uma impressão digital que

carrega os dados de uma danação identitária. Revelar-se contra a natureza seria uma profanação ou uma necessidade para a poesia? Por outro lado, quem encontra paz na existência perturbada pela ausência de poema? De acordo com Boris Tomashevsky, em seu texto *Sobre o verso*,

se designamos para a palavra ‘ritmo’ a todo o sistema fônico organizado com objetivos poéticos, sistema acessível à percepção dos ouvintes, claro está que toda a produção da palavra humana será uma matéria para a rítmica na medida em que participa de um efeito estético e organiza-se de maneira particular em verso. (TOMASHEVSKY, 1970, p. 141)

Devido a esse efeito estético mencionado por Tomashevsky, chamaremos o ritmo de estado de vigília, por possuir uma condição temporal dinâmica e estendida *ad infinitum*. Sob sua vigilância, o sistema poético é organizado: ordena-se que palavras, sons, sentidos, nuances e possibilidades realizem um alinhamento planetário (porque cada sistema elencado pode ser compreendido como um mundo singular habitado por organismos mais ou menos úteis e destrutivos). Por outro lado, Osip Brik, no seu texto *Ritmo e sintaxe* [1920-1927] (1970), diz que geralmente chama-se ritmo a toda alternância regular e não nos interessa a natureza do que o alterna. Ele diz: “o ritmo musical é a alternância dos sons no tempo. O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo. O ritmo coreográfico, a alternância dos movimentos no tempo ou no espaço.” (BRIK, 1970, p. 131). Entretanto, interessa-nos, sim, o que altera sua natureza.

Para que exista um ritmo textual, é preciso que haja um ritmo hermenêutico. Parece óbvio, mas considerar que existem dois universos que se inter cruzam, sendo um deles o texto formado por estrofes, versos e palavras, e o outro composto por linhas possíveis de interpretação graças ao tempo, que passou por um processo semântico de significações através do ritmo, é o que sustenta a tradição da lírica. Ao olhar para um texto poético, evidentemente, somos incapazes de distinguir esses dois universos, pois eles existem em situação de codependência. Dito isso, o que para Brik não interessa, aqui ganha ênfase: o que altera a natureza do poema é o que altera a natureza do indivíduo que elabora um poema e que por ele é imediatamente também influenciado. Em outras palavras, quem compõe uma obra é afetado por aquilo que revela ao mundo. Assim, cabe à reflexão da lírica considerar o que altera a natureza do sujeito assim como o que compõe a natureza dos versos. Pretende-se, com isso, afirmar que não se pode pensar na lírica como um sistema isolado do fazer humano. Nesta instância, pensar o tempo como uma força que tem plena significação em um texto poético é também compreendê-lo como um agente que influencia o imaginário social dos indivíduos que escrevem e que consomem poesia. Embora tratemos aqui de tempos distintos (lembrando

a relação entre Cronos e Kairós já apresentada), faz-se fundamental apontar para uma reflexão necessária acerca do papel do hipotético sujeito receptor da poesia para o processo interpretativo do poema. Afinal de contas, quem escreve estas páginas a serem lidas também lida com os tempos de maneira particular, e isso influencia, em última análise, as formas como a vida é interpretada e apresentada. Consoante a esse pensamento, pode-se trazer nova contribuição de Brik, ao dizer que

o verso obedece não somente às leis da sintaxe, mas também às da sintaxe rítmica, isto é, a sintaxe enriquece suas leis de exigências rítmicas. Na poesia, o verso é o grupo de palavras primordial. No verso, as palavras combinam-se segundo as leis da sintaxe prosaica. Esse fato de coexistência de duas leis agindo sobre as mesmas palavras é a particularidade distintiva da língua poética. O verso nos apresenta os resultados de uma combinação de palavras ao mesmo tempo rítmica e sintática. (BRIK, 1970, p. 136)

Assim como tudo o que está aqui a ser composto, em um poema, quem lê tem acesso apenas aos resultados. Escondem-se os rastros dos rascunhos, dos rabiscos, das perguntas apagadas, das respostas insuficientes. Ocultam-se os processos com vergonha, liberando para o mundo apenas um pouco daquilo que conseguimos suportar. Não são mostrados os procedimentos de lapidação, tampouco o Cronos que dita as horas de trabalho. Revela-se um Kairós enfeitado e perfumado: uma apresentação que sugere a facilidade inverídica do labor. Na poesia-experiência, no entanto, as digitais do poema simbolizam traços submersos, camuflados nas sombras dos sistemas. O tempo do ritmo é o tempo da humanidade em sua vertente mais social: guarda-se, nele, a musicalidade que alegra ou entristece antes mesmo de serem ouvidas as palavras. O que ocorre em um poema perante os olhos e ouvidos de quem o lê, ocorre, primeiramente, em seu interior: é de dentro do próprio texto que implodem os sentimentos, os pensamentos e os conflitos. Talvez, por isso, seja também no interior humano que o poema mais retumbe. Este ribombo perene, porém, infinito, deixa um vestígio que não pode ser seguido pelo tempo, mas que é sentido na oportunidade correta, o momento apropriado para o qual ele foi composto para agir, como uma bomba-relógio silenciosa eficaz. Em algum momento, em algum lugar, o poema explode dentro do indivíduo: e é neste instante que se pode entender como o tempo não funciona dentro de um relógio.

Para tratar do tempo sagrado, recorreremos a dois filósofos: Mircea Eliade, estudioso da fenomenologia e da ciência das religiões e Gaston Bachelard, poeta pensador do fazer poético. O tempo sob a perspectiva do sagrado só pode ser compreendido quando estudado em uma relação dialética em consonância ao profano. O tempo sagrado diz respeito ao tempo primordial, a inauguração dos mitos pessoais e comunitários, que estruturam as sociedades. A sacralização do tempo se dá através do ritual de repetição não do tempo em si, porque este

não pode ser apreendido, mas de sua essência inaugural. De acordo com Eliade, em *O sagrado e o profano: a essência das religiões* [1957] (1992),

o Tempo de origem de uma realidade, quer dizer, o Tempo fundado pela primeira aparição desta realidade, tem um valor e uma função exemplares; é por essa razão que o homem se esforça por reatualizá-lo periodicamente mediante rituais apropriados. Mas a “primeira manifestação” de uma realidade equivale à sua “criação” pelos Seres divinos ou semi-divinos: reencontrar o Tempo de origem implica, portanto, a repetição ritual In ato criador dos deuses. (ELIADE, 1992, p. 45-46)

A atualização desse tempo se dá pela sua evocação e convocação durante o enunciado do mito. Em outras palavras, ao confabular a organização das palavras, participa-se de um ritual que é, ao mesmo tempo, a-histórico e histórico. Ele está na história por dizer respeito a uma tradição milenar de reconhecimento da palavra como o poder de transmitir informações e aprendizados através das gerações entre os indivíduos da sociedade; por outro lado, ele está fora da história porque o tempo do sagrado não pertence à cronologia eventual que organiza o cotidiano moderno. Este tempo congrega todos os tempos passados em um horizonte cíclico e circular, no qual esses tempos possíveis se inter cruzam e interpenetram constantemente. Não há um passado e um futuro porque o presente congrega, em espiral, a elaboração dessas possibilidades temporais girando harmoniosamente. A esse respeito, pode-se pensar em Bachelard, em *A poética do espaço* [1957], ao dizer que

às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. Se quisermos ir além da história, ou mesmo permanecendo na história, separar da nossa história a história sempre contingente demais dos seres que a obstruíram, observaremos que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido na sua imaginária. (BACHELARD, 1978, p. 202-203)

Assim, falar do tempo sob esta perspectiva é também falar de indivíduos que passam por transformações irremediáveis e irreversíveis, mudanças estas que mudam também o espaço e o modo como a vida é olhada. Não é possível viver fora do tempo porque faz parte da experiência humana estar regulada por mecanismos antropológicos, sociais e filosóficos que ditam estruturas simbólicas de gerência da vida. Nessa medida, o espaço também é sacralizado quando experienciado como um templo a ser resguardado e conservado. Atribui-se ao espaço a condição de sagrado na mesma medida em que o próprio sagrado se torna espaço na atmosfera da vivência humana.

De que forma a poesia se relaciona com esta percepção do sagrado? A essa pergunta pode-se indagar sobre os aspectos míticos que envolvem o fazer poético: uma alquimia cujo produto são as palavras, o poeta recebeu, no decorrer do tempo, diversas representações, de

gênio e louco, de profeta e charlatão, de cantor e escritor, de sábio e ignorante, de convocador e alienado. Dentre todos esses prismas, a poesia manteve seu “status” de arte elevada, próxima dos deuses, comunicação mística com vozes do além. O fazer poético é, não poucas vezes, confundido com um ato de criação espontânea, resultado de uma força inominável que gera as palavras em seus versos e suas estrofes enigmáticas. Assim, próximo desse caráter sagrado atribuído de fora para dentro, a poesia, na verdade, salvaguarda apenas uma semelhança com este imaginário popular: o de pertencer a um tempo exclusivo a ela, sacralizado pelo poder da própria palavra, que não se faz na história, mas que se perpetua através dela. No fundo, o que a poesia enquanto experiência pode ensinar é que não experienciamos o tempo senão através da ilusão dos sentidos, conforme narra Bachelard no excerto a seguir:

nessa lenda (do Pequeno Polegar) contada por Gaston Paris, um carro vira à meia-noite com um grande estrondo. Tal lenda não nos ensina a escutar à noite? O tempo da noite? O tempo do céu estrelado? Onde é que li que um eremita que olhava sem rezar para a sua ampulheta ouviu barulhos que lhe dilaceravam os ouvidos? Na ampulheta ele ouviu subitamente a catástrofe do tempo. O tique-taque de nossos relógios é tão grosseiro, tão mecanicamente contido que não temos ouvidos capazes de ouvir o tempo que passa. (BACHELARD, 1978, 305)

O que é apreendido pelo poema é um conjunto de vestígios que, independentes, pouco significam. É através do ordenamento de quem escreve e de quem neles mergulha para ler que o poema tem suas cordas invisíveis puxadas para a apresentação de um corpo-palavras que jamais define. Por isso, o tempo do poema é eterno e caótico. Trata-se de um caos da criação do zero, um ineditismo que homenageia todos os ineditismos anteriores que, conforme fora apresentado, não são necessariamente do passado. O sagrado poético é um tempo cruel porque ilude apenas a instância de sua compreensão, não a matéria. Mas para que haja essa percepção, faz-se fundamental o estabelecimento do paradigma de Cronos como um alicerce da sociedade. Afinal, segundo Eliade,

é o tempo sagrado que torna possível o tempo ordinário, a duração profana em que se desenrola toda a existência humana. É o eterno presente do acontecimento mítico que torna possível a duração profana dos eventos históricos. [...] O Tempo sagrado, mítico, funda igualmente o Tempo existencial, histórico, pois é o seu modelo exemplar. (ELIADE, 1992, p. 47)

O profano, assim como o sagrado, manifesta-se através do comportamento humano. O sujeito que reconhece apenas a si próprio como agente transformador percebe o tempo como profano, isto é, nega a transcendência. Assim, o material profano existe como contraponto do que é entendido como poesia-experiência, por esta crer no espírito comunitário através do

singular e por estender a gama de significações da vida por polos religiosos, filosóficos e culturais diversos, não apenas à racionalização reta.

Para refletir acerca do terceiro ponto examinado, o do tempo sob influência filosófico-religiosa, iniciemos a discussão pelo viés do cristianismo. Para a religião cristã, a Quaresma, o período que antecede a Páscoa, é o tempo da purificação e da iluminação. Trata-se de um tempo de preparação da comunidade para a celebração da festa pascal, que comemora a ressurreição de Jesus Cristo. Quem vive a Quaresma, vive a primeira morte e ressurreição de Cristo. Neste exemplo, o tempo funciona sob um aspecto sacralizado e mítico: retoma-se o tempo da ressurreição como símbolo a ser evocado por meio de um ritual anual. Trata-se de uma oportunidade de se conectar a um fenômeno fora da história, pois é um tempo do pensamento e do sentimento internalizado. Não se pode perceber esta ação como um fator externo, senão como modo de apresentar e convidar a comunidade a integrar-se. Pensemos em algumas considerações de Santo Agostinho, presentes em suas *Confissões* [397-400]. Na primeira, ele diz que

assim nos convidais a compreender o Verbo, Deus junto de Vós, que sois Deus. O qual é pronunciado por toda eternidade e no qual tudo é pronunciado eternamente. Nunca se acaba o que estava sendo pronunciado nem se diz outra coisa para dar lugar a que tudo se possa dizer, mas tudo se diz simultânea e eternamente. Se assim não fosse já haveria tempo e mudança, e não a verdadeira eternidade e verdadeira imortalidade (AGOSTINHO, 1999, p. 316)

Apresenta-se o tempo como eternidade, um presente distendido pela vida da fé. Neste sentido, o tempo é imortal porque é imortal também a crença de Deus como um símbolo de união. Apresenta-se, assim, a concepção temporal da poesia: em ambos os casos, trata-se de um devir filosófico existencial: de um lado, a fé religiosa; do outro, a fé artística. Embora focadas em nuances distintas, nas duas hipóteses, o tempo possui um vigor distintivo e inapreensível. Na poesia-experiência aqui apresentada, o tempo é contorcido e distorcido por meio do ritmo e do sagrado em oposição ao profano, conforme apresentado anteriormente. Mas diz respeito, também, a essa condição de iluminação dos fenômenos humanos e transcendentais, que se aproxima das doutrinas religiosas. Esse caráter iluminador possui um forte fator altruístico: é por acreditar que a poesia une, representa e atribui voz às diversidades de indivíduos, que o tempo da poesia é um tempo de desvelamento da escuridão e de apontamentos de sabedoria. Iluminar-se, pela poesia, é viver em um tempo textual que é, ao mesmo tempo, residual de uma consciência clarividente. Associa-se, desse modo, ao segundo apontamento de Santo Agostinho que aqui interessa:

De que modo existem aqueles dois tempos - o passado e o futuro -, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e

não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser? (AGOSTINHO, 1999, p. 322).

Trata-se de uma relação entre temporalidade e luz: o que mostra o caminho da fé cristã, por exemplo, é um sentimento que desvela também os pátios por onde a poesia anda. A arte carece dessa espécie de crença em uma força simbólica. Ao pensar na relação entre a vida e a poesia, Bosi cria uma imagem para o que ele chama de luta poética entre o mundo e os modos de ser dos sistemas culturais dominantes: regime de alucinação lúcida (BOSI, 2000, p. 141). A partir da raiz *luz* aqui encontrada, Bosi sugere que a poesia age com autenticidade como uma maneira de controlar as perspectivas da vida através de uma iluminação social, que parte do poeta para a poesia (ou seria da poesia para o poeta?). A lucidez poética associa-se a uma rede de intersubjetividades que responde a predicções feitas sobre o mundo. Assim, ao levantar a questão “A poesia ainda é necessária?” (BOSI, 2000, p. 259), ele responde dizendo que só pelo fato de se fazer essa pergunta hoje a resposta positiva é formalizada. Sob este viés, a necessidade da poesia é percebida pela necessidade de iluminar a percepção lógica e, sobretudo, subjetiva das diversidades. Em tempos de luta pela assimilação e homogeneização do pensamento, acreditar na potência da multiplicidade de percepções e modos de sentir e ver o mundo parece recair no colo da arte. Curiosamente, o papel de teoria iluminadora da sociedade geralmente foi atendido por correntes filosóficas e teológicas. Geraldo Holanda Cavalcanti, em *A herança de Apolo: poesia poeta poema* (2012), reflete sobre os “papéis” atribuídos aos poetas ao longo da história, salientando que um deles foi o de vidente/visionário. Segundo Cavalcanti, o poeta seria uma espécie de

detentor de antenas especiais, dádiva ou não divina, mas, de qualquer forma, dom que o separa dos demais mortais e sobre eles o eleva, ao permitir-lhe atravessar a pele dos objetos ou dos ventos e vislumbrar-lhes as entranhas ou, ainda, o que, por trás de tais objetos ou fatos, está acontecendo ou por acontecer. (CAVALCANTI, 2012, p. 86)

É interessante notar como atribuem-se características sobrenaturais para o fazer poético (neste caso, para o fazer humano vinculado à poesia), de forma a distinguir este gesto das demais possíveis atitudes humanas. Pecam os teóricos a compreender a iluminação da poesia proposta por Bosi como algo excêntrico próximo mais da fé ontológica do que de uma prática artística que requer trabalho físico e mental. Não basta para a poesia *acreditar* na salvação e no amor infinito regido por um deus. Por isso, pensar a poesia-experiência que aqui se apresenta com essa proximidade é um perigo sob o qual não se deve titubear. Concorda-se

com a análise proposta a esse respeito por Cavalcanti quando ele reflete, evocando George Steiner, em sua apresentação, a respeito da relação entre poesia e religião, dizendo que

da mesma forma como a religião, a poesia é desviada de seu curso quando é confundida com o mero reconhecimento do direito natural, é detida no seu desenvolvimento se permanece como um jogo da fantasia, sem significação e sem relevância para os ideais e propósitos da vida. (CAVALCANTI, 2012, p. 65)

Toda poesia-experiência é, antes, uma matemática da obsessão. Assim como quem aqui escreve admite sua compulsão obsessiva pelas palavras que lhe parecem segredar contos do universo, toda poesia salvaguarda uma parcela do impossível. Quem lê é obcecado por hipóteses e por confirmações: busca-se, muitas vezes, confirmar em si o que no outro é dor ou ternura. Evidencia-se, em uma leitura, o que lhe é vaidade ou desespero. Salienta-se na poesia o que a si parecer martírio ou assassinato. Quem morre quando uma palavra é encontrada em um poema? Quem vive quando uma palavra é apagada, para sempre, da história da poesia? Quem vive? “Como não entrelaçar esse silêncio cósmico de tempo a tempo, que as palavras pendulam?” (NEJAR, 2000, p. 31)

Poesia-experiência faz-se de impressões. O que imprime quem exprime o sonho? Quem satiriza Claude Monet tem a chave para adentrar na casa-imagem? Vive-se tempo demais em frente a uma campanha, pedindo permissão. Torna-se necessário desarticular e desalinhar as regras da antessala. Poesia-casa, poesia-vestíbulo, poesia-antecâmara, a experiência poética é apreendida pelo registro natural da desordem na lógica linear. Poesia é articulação convicta e planejada de palavras. Mas seria, quem escreve, frio a ponto de assassinar palavras sem nelas pensar pela eternidade? Toda poesia-experiência é, por isso, um cemitério ambulante de sentimentos e de sensações que nunca acontecerão, pois nunca foram registradas. São poemas amputados. Não são hipóteses, porque são o único resultado possível.

2.3 UMA POESIA-DISCURSO

Depois de organizar a relação entre o fazer poético em seu percurso e em sua experiência, faz-se preciso refletir acerca dos desdobramentos da realização lírica com a consciência da enunciação do *sujeito social*.

Eu é um outro. É com a icônica frase de Rimbaud na chamada “Carta do vidente”, endereçada a Paul Démeny, em 1871, que a configuração da poesia-discurso tem o seu princípio. É difícil de saber o que surge primeiro, se é o intuito de definir um conceito existente no plano das ideias ou se é a tradução das ideias por meio das palavras que se fazem conceito. Seja qual for o princípio, a partir da frase de Rimbaud pode-se

pensar em diversos pontos que são caros à tentativa de definir a percepção da terceira expressão poética identificada em Trevisan. Em sua carta, Rimbaud diz que o primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o autoconhecimento. Busca-se uma compreensão do que é *ser* por completo. E é sob essa guinada instintiva - e quase mágica - que o indivíduo percebe sua inexatidão sobre as ideias e sua incapacidade de apreender o mundo em sua totalidade. O que chega a cada *ser* são apenas partículas de possibilidades, doses filtradas de tantas maneiras que já não é possível dizer se o que experienciamos é o sabor ou a ideia convencionada a respeito dele. Chamou-se de mágica essa empreitada porque, assim como Rimbaud, crê-se na necessidade de o poeta realizar-se como uma espécie de vidente. Adivinhando os sentimentos, prevendo sensações e ideias, buscando por caminhos inóspitos as imagens que lhe assomam, o poeta passa a desvelar, continuamente, suas identidades. Ao pensar no poeta, contudo, é preciso dar um passo atrás. Antes do poeta, nasce o sujeito.

A partir da frase de Rimbaud (tomando a tradução para o português), interessa destacar a desobediência às normas cultas da língua no tocante à concordância do verbo/predicado em relação ao sujeito. O verbo ser é flexionado na terceira pessoa do singular, o que causa um efeito ilusório de modificação do sujeito da enunciação (que é um “eu”, e não um “ele”). Além disso, a afirmação transporta, semanticamente, a compreensão da mensagem para o campo da alteridade: eu é um outro. Com isso, o outro, o indivíduo que não é o “eu” confunde-se com ele ao ponto de mesclar as características discursivas que o afastam dentro da lógica da enunciação. Não se trata mais de um eu falando com um tu, mas de um eu que é, ao mesmo tempo, um tu. Com isso, salienta-se a indefinição proposta: um outro. Não o outro. Essa escolha intensifica a ideia de um eu multifacetado que é capaz de simular/ser qualquer outro indivíduo, o que revela, em última instância, uma perspectiva de natureza humana: a similaridade que persiste mesmo diante todas eventuais e possíveis diferenças. De fato, essa frase rompe com a ideia de singularidade no sentido de provocar a tensão entre a equidade dos indivíduos a um nível filosófico-linguístico, criando uma aporia enunciativa.

É possível pensar que quem dança, à noite, na sala de sua casa, enquanto todos dormem, compartilha seus movimentos com todos os outros que também dançam? Enquanto observa a luz acesa de outra casa, o corpo que dança, aparentemente sozinho na sala, dança também com quem imagina a dança, com quem a deseja. Desejar que o corpo dance é convidar o universo para um tipo de ritmo sensualmente particular. Quem conhece o jeito como cada corpo se move? Como seria impossível que esses corpos dançassem a mesma música, se tudo o que fazemos na vida é preencher intervalos de música com nossos corpos de

ideia, de ansiedade e de esperança? A música transborda de cada superfície porque ela motiva a conexão entre imaginação e sabor. Em uma poesia-discurso, a degustação dos momentos deixa de ser encarcerada - todo sabor de música só é concreto quando ele vive em um banquete cósmico. E cada corpo, ao seu tempo, participa da fome infinita do outro. Quem escreve essas linhas também observa a luz da vizinhança: o paraíso está aqui, se quem o ler assim quiser. Assim, eu danço, porque ele dança. Dançamos no fogo da necessidade e do prazer, e também porque, socialmente, tudo o que nós, indivíduos, fazemos é dançar para sobreviver. Na poesia, não é diferente. Segundo Maurice Blanchot, em *A parte do fogo* [1995] (2011),

quando a poesia busca uma matéria mais conclusiva e um sentido mais seguro, é certamente para embarçar a passagem de um ao outro, mas acontece também que a passagem só pode acontecer a partir de elementos que se tenham tornado inconciliáveis. Não esqueçamos, cada aspecto exige ser visto plenamente, cada um exige ser valorizado, fortificado, ser extremamente visível, de maneira que o som, o ritmo, as palavras, as regras estejam em primeiro lugar, mas também que o sentimento mais imperceptível, o pensamento mais longínquo, a verdade mais perdida estejam também em primeiro lugar. (BLANCHOT, 2011a, p. 60-61)

Um segredo só é valioso devido à circunstância do proibido: o impedimento da voz, o silenciamento da palavra é o que, igualmente, condensa-a. Guardada, a informação se torna um escape vazio. A poesia-discurso distingue-se das outras expressões observadas essencialmente por apresentar um caráter desapegado do poder: embora as perspectivas introduzidas nos poemas correspondam a uma voz que inspeciona o mundo, realiza-se uma intenção colaborativa. Quem compõe cada traço da poesia, em última instância, é um eu que se firma *no e através* do outro. Desse modo, o eu se torna uma espécie de nós mascarado pelo signo linguístico que lhe é permitido expressar o fenômeno poético: o social. Pensar nos indivíduos que dançam é, por isso, fundamental. Só quem consegue olhar para fora de sua própria dança é capaz de identificar que o enunciado poemático apresentado finge uma unidade solitária porque é duro demais carregar as dores que acabam de ser encontradas no outro. O vizinho que dança também é o vizinho que chora olhando para a janela. Se a crença de que em um poema o dado social de nada vale ainda persistir, faz-se preciso relutar contra a permanência de um *status* egóico. É verdade que o “eu” carrega as páginas em branco, mas quem está isolado na realidade: quem finge com um propósito ou quem acredita na farsa criada para proteger uma imagem volúvel?

Se o poema é fruto de uma existência humana, nunca haverá pureza formal, porque ela se confunde, em última análise, com seu próprio conteúdo. O corpo é, ao mesmo tempo, presságio e condenação. Expurgo e bênção. Palavra e estrutura, eu e tu, dentro do escopo

enunciativo aqui pretendido, distinguem-se de uma ótica do percurso e da experiência, sobremaneira, porque a sociedade é preenchida de sentidos por meio dos poemas dessa fase. Ao absorver as ideias e os sentimentos que rodeiam o sujeito (o intruso e o impostor, isto é, o que se configura pela carne e o que nasce da palavra), não é a sociedade que é exprimida na poesia, mas sim esta que reconfigura as ideias de sociedade para reintroduzi-las na exegese de sua lírica. O que é criado e o que é criatura, como no jogo da dança anteriormente apresentado, varia de acordo com a lente que o enxerga. Pode ser uma lágrima na janela ou um braço que se movimenta sob uma música significativa para quem a ouve. Às vezes se ganha o bom, às vezes se ganha o que é necessário.

Os textos da poesia-discurso provocam, mais do que representam, ficções de interpretações do que é ser social e do que é sociedade. Estes elementos corroboram não apenas ao preenchimento do sentido de vida do sujeito poemático em seu texto, mas rebate, no interior de quem o lê, a criação de uma voz ecoante que o impele à observação de sua própria noção de sociedade (afinal, permitindo aqui uma brecha para um corte extradiegético, conforme é possível observar na realidade de 2022, na intitulada vida real de quem escreve estas linhas e, possivelmente, de quem vir a lê-las, não é difícil identificar que nem todo o sujeito é um ser social, diferentemente do que alegaram, outrora, diversos filósofos da razão e das linguagens). Se é verdade que conceitos como social e sociedade não apresentam um sentido único, também é preciso ponderar que o mundo é moldado, a cada olhar, por influências que transpassam os dados individuais de espaço, etnia, classe social, idade, identidade de gênero e sexual e demais elementos que configuram um escopo estatístico. Sendo assim, ainda que não se pretenda discutir o que é compreendido como social por um sujeito com características específicas, mas sob uma perspectiva de sua poética em relação aos elementos intertextuais e ao conjunto de valores que seus poemas condensam, é válida a reflexão: no capítulo intitulado “Escritores e escreventes”, da obra *Crítica e verdade* [1966], Roland Barthes questiona:

Quem fala? Quem escreve? Falta-nos ainda uma sociologia da palavra. O que sabemos é que a palavra é um poder e que, entre a corporação e a classe social, um grupo de homens se define razoavelmente bem pelo seguinte: ele detém, em diversos graus, a linguagem da nação. (BARTHES, 2007, p. 30)

O fato de esculpir-se como poder - ou antes, de possibilitar a existência de poder através de si mesma - faz com que a palavra adquira níveis profundos de relevância na existência de cada sujeito. Para quem trabalha o controle da palavra? Sob uma perspectiva sociológica, o poder está nas mãos das grandes elites que, não apenas simbolicamente,

comandam os rumos das nações através do dinheiro, da influência política, da imagem e das palavras. Com isso, admite-se que a construção de enunciados não pode ser percebida como uma mera apresentação de desejos isolados de um indivíduo voltado para si mesmo. Cada palavra proferida no mundo ecoa e impacta o universo. Se não pudermos crer na importância de cada pequena voz que se ergue, por que viver com felicidade genuína?

A poesia-discurso configura-se, assim, como um espelho. Não por acreditar que ela espelhe uma representação da realidade na lírica, ou que, de alguma forma, ela seja uma tentativa de copiar o real na ficção literária. Ela se realiza enquanto espelho por proporcionar a inevitabilidade da vigilância: através do reflexo, o que os olhos humanos veem é uma inspeção incalculável de todas as suas atitudes e desejos, que brota, em última análise, de dentro de si mesmo. Assim, o espelho dessa poesia não reflete o exterior do mundo, mas seu próprio interior, que só pode ser acessado porque a arte é um movimento social imparável, e ser social implica vigiar-se, descobrir-se e refletir. Segundo Theodor Adorno, em sua *Palestra sobre lírica e sociedade* [1958] (2003),

a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. [...] Pois o teor (*Gehalt*) de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (ADORNO, 2003, p. 66)

Por que considerar que a poesia-discurso serve para algo, como se fosse ferramenta para um objetivo exterior ao próprio fazer artístico? Por que trazer para esta pesquisa um viés utilitarista da poesia? Se estas questões foram imaginadas por quem lê estas páginas, é preciso dar alguns passos para trás e refletir sobre o que se faz ao fazer poesia. Ou ainda: o que é feito quando as palavras deixam de existir apenas na mente e passam a ocupar espaços sociais? Embora não se tenha a intenção de causar uma longa discussão sobre função ou utilidade, deve-se levar em consideração que a linguagem verbal não acontece de maneira a simplesmente suplantar vontades de um eu para o campo da expressão. Tampouco as palavras, sejam elas poéticas ou não, são simples objeção de um gesto “da mente para o papel/para a boca”. Tudo o que é dito ou escrito é um material sem dono. Estas palavras escritas não pertencem a *mim*. Estão em mim, mas não é possível saber onde nasceram e de onde vieram com exatidão. Uma realização poética, de tal forma, também não é apenas um acontecimento da arte de um sujeito particular e especial. O que ele pensa, sente, observa ou seja lá quais forem os verbos a ele atribuídos, não dizem respeito unicamente a ele, mas a tudo e a todos que influenciaram sua vida até o momento de. É neste ponto que a relação do sujeito com o tempo se torna tão inexpugnável que torna ambos reféns de uma maré de consequências.

Parece heresia dizer que se pode submeter o tempo a algo, mas é essa a ilusão que mantém a vida dentro de um campo de estabilidade. Mas antes de adentrar na especificidade do tempo da poesia-discurso, deve-se retornar à dignidade do compartilhamento da palavra. De acordo com Barthes,

a função social da palavra literária (a do escritor), é precisamente de transformar o pensamento (ou a consciência, ou o grito) em mercadoria; a sociedade trava uma espécie de combate vital para apropriar-se, aclimatar, institucionalizar o acaso do pensamento, e é a linguagem, modelo das instituições, que lhe dá os meios. (BARTHES, 2007, p. 36)

O tipo de combate mencionado pelo autor pode ser ampliado ao encarar, em um terceiro cenário, a relação do sujeito poemático com o tempo. De maneira muito mais sucinta do que a apresentada nos momentos anteriores (da poesia-percurso e da poesia-experiência), busca-se compendiar a recensão indivíduo-tempo ao seguinte paradigma: embora não seja o sujeito que marque a passagem do tempo, pois é este que o marca ininterruptamente, tudo o que interessa vive justamente na ilusão das convenções. Marca-se o tempo porque é-se marcado por ele. Assim, na poesia-discurso, são diversos os elementos linguísticos que revelam tendências distintas na poética de Trevisan: os verbos aparecem não poucas vezes no futuro do presente e no presente do indicativo (variando entre intenção e motivação); advérbios de negação e de lugar são comuns, visto que se almejam especificidades e razões para o *não* e para o *onde*; e, claro, a configuração da primeira pessoa do plural assume não apenas linguisticamente, mas até filosoficamente a frente dos enunciados poéticos. A partir disso, pensa-se em Antonio Candido, na obra *Literatura e sociedade* [1995] (2006), ao dizer que

justamente porque é uma comunicação expressiva, a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista. Estas seriam nela tudo, se fosse possível o solipsismo; mas na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado (como alguém para quem se exprime algo), é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência. (CANDIDO, 2006, p. 31)

Ao buscar uma definição elementar de sociedade, tem-se que ela significa uma associação de indivíduos que se unem para preservar a coletividade. Trata-se de uma questão de sobrevivência. Advinda do termo *societas*, a necessidade da resistência é o que formou a ideia da vida em sociedade. De acordo com Porfirio (2022), uma sociedade é uma espécie de pacto social que coloca os seres humanos em um tipo de “contrato para que alguns benefícios sejam adquiridos. Para que o pacto funcione, é extremamente necessário que os deveres sejam cumpridos pelos cidadãos que convivem na sociedade em questão.” Ainda é preciso ressaltar

que o conceito de sociedade perpassa por condições espaciais e culturais, visto que os indivíduos da sociedade compartilham valores educacionais e éticos e que estão sob um mesmo regime político e econômico, em um mesmo território e sob as mesmas regras de convivência. A rede de relacionamentos estabelecida deve primar por objetivos comuns a todos os membros. Existe, assim, um pressuposto de equidade de direitos e de obrigações entre os indivíduos. Ao pensar novamente em Adorno, dessa vez na obra *Teoria estética* [1970], temos que:

ainda que um dia se modificasse a estrutura atomista da sociedade, a arte não teria de sacrificar a sua ideia social, como é em geral possível sacrificar um particular ao universal social: enquanto o particular e o universal divergirem, não há liberdade. Antes, esta proporcionaria ao particular aquele direito que, esteticamente, hoje em dia já não é reivindicado em nenhum lugar a não ser nos constrangimentos idiossincráticos, a que os artistas têm de obedecer. Quem, perante a imoderada pressão colectiva, insista na penetração da arte através do sujeito, não deve de nenhum modo pensar sob o véu subjectivista. No ser para-si estético reside o que pelo elemento colectivamente mais progressista escapou ao sortilégio. Toda a idiossincrasia, em virtude do seu momento mimético pré-individual, vive das forças colectivas, de que ela própria é inconsciente. A reflexão crítica do sujeito, por isolado que esteja, vela por que estas não arrastem para a regressão. (ADORNO, 2011, p. 72)

A partir da conceituação apresentada, deve-se pensar em alguns pontos. Como é possível preservar o grupo, quando determinados membros não recebem o bônus de ter seus direitos e desejos atendidos, apenas o ônus e cumprir com regras autoritárias? Partindo da ideia de que a sociedade não é justa - porque é formada por pessoas e estas, por natureza, tendem ao egoísmo, egocentrismo e a priorizar seus próprios interesses -, que tipo de resistência é realizada: resiste-se pela sociedade ou na sociedade? O termo “social” deveria ser responsável por outorgar um sentido de pertença. Quem pertence à sociedade? Ou melhor: qual é o perfil de cidadão que a sociedade pretende abarcar e, assim, fazer pertencer? Qual é a solenidade que impõe uma identidade social desde o nascimento? Se o dado geográfico não é suficiente, o que é fundamental para que um sujeito sintá-se integrado? Por fim, quem está preocupado com o pertencimento do *outro*?

A última questão ganha um destaque fundamental para esta pesquisa. Não há uma resposta para ela neste momento, mas a intensificação de uma indagação que não deve nunca deixar de ecoar. Quem se importa? Quem perde o próprio tempo - como se ele escorresse, evaporasse - para pensar no sofrimento, na ausência, na falta do outro. Quem é ele que não sou eu? Quem é ele que *também* sou eu? Como mencionado anteriormente, a arte pode não ser uma ferramenta a serviço de, mas por ser um produto elaborado por um indivíduo, ela também vive em. Viva em uma sociedade, em um tempo, em um espaço, responde ou, no

mínimo, indaga sobre as circunstâncias e as problemáticas que intrigam a sociedade. A arte não responde porque não lhe é feita pergunta alguma. Nem por isso, entretanto, ela deixa de também questionar e afirmar posicionamentos que correspondem, em alguma medida, a inseguranças, medos, alegrias e prazeres. A arte é humanizada, e também é humanizadora. Talvez não seja um fim, mas funciona também como um meio. Ela comunica, expressa. A literatura, e aqui mais especificamente a poesia, cultiva e funda um mundo na e pela linguagem. Na obra *Problemas de linguística geral I* (1991), no capítulo 21, intitulado “Da subjetividade na linguagem” (texto publicado, primeiramente, no *Journal de psychologie*, em 1958), Émile Benveniste, em *Problemas da linguística geral I* [1966] (1991), diz que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de “ego”. (BENVENISTE, 1991, p. 286). Mas se a linguagem verbal é um dado cultural compartilhado pela sociedade - e o indivíduo que elabora poesia vive neste espaço - a poesia se torna, sob esta ótica, um registro de identidade. Ela autentica um *status*. A expressão poética não esvazia o mundo empírico, tampouco o replica. Mas é nele, impreterivelmente, e por causa dele, que ela elabora uma ficção de si mesma. Cada poema destrói silenciosamente um espaço em branco. Onde não havia, agora há. Por perturbar e transformar uma hipótese em um texto indisciplinado, a poesia se torna uma matéria indomesticável: vive em nosso lar, não respeita as regras, fala o que quer e como quer e não espera nada além do infinito. Mas é no outro que não há fim. E quem se importa com...?

Ao questionar o nível de importância que o outro tem na vida do eu, não se pretende importar sentidos antropológicos de uma relação política. Não há pretensão para esticar a corda e a baliza que a arte é capaz de promover. Pelo contrário, ressalta-se que essas questões existem porque elas são apresentadas na arte em si. A poesia contém estes paradigmas, sem que precisemos levá-los a ela. A partir de Adorno (2003), pode-se pensar que os conceitos sociais não devem ser trazidos do exterior para a análise da obra de arte literária, mas sim percebidos e sentidos no próprio texto e, dele, tomarem forma. “O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação”. (ADORNO, 2003, p. 70) O que é chamado de oposto ao coletivo, no entanto, merece uma nova reflexão. Em termos de linguagem, compreende-se que o pronome pessoal “eu” apresenta uma paisagem íntima que rejeita uma concepção abrangente de pessoa. Contudo, com a provocação de Rimbaud, podemos ir além e duvidar da personificação

isolada e solitária deste “eu”: quem está escondido por trás da palavra? Quem está sozinho se tudo o que é escrito é resultado de uma soma, nunca de uma subtração?

Dominique Combe, em *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia* (2010), a partir de Käte Hamburger, reflete que o sujeito da poesia lírica não escapa à “ficcionalização” que o separa radicalmente da experiência da vida (p. 120). Segundo ele,

é provavelmente em razão de seu caráter de tensão, e não dialético, que o sujeito lírico, como afirma a crítica, parece altamente problemático, para não dizer hipotético e inapreensível. Não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. O sujeito lírico não poderia ser categorizado de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental. Vale dizer então que o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele não é. Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo. (p. 128)

A condição de indivíduo inacabado e inapreensível em sua totalidade - porque esta é uma convenção enganosa - guia essa discussão para propor uma nova significação na proposta do eu-lírico. Iniciando o pensamento em Hamburger, que confabula a respeito da apresentação do sujeito de enunciação na metamorfose do indivíduo empírico para a construção de um eu discursivo, passando por Benveniste, que considera a linguagem um dos principais fatores que constituem o sujeito, e não o contrário (“é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de “ego””). (BENVENISTE, 1991, p. 286), até chegar em Combe, que visualiza o sujeito poético em seu caráter pendente entre a ficção e a representação, pode-se indagar que o eu poemático é uma construção linguística instável, dinâmica e sujeita a interpolações que não lhe permitem um caráter autoritário e fixador de uma ótica exclusivamente individual. Isso porque acredita-se que o individual é uma elaboração, neste sentido, ilusória. Existe apenas o social, o que é compartilhado, porque cada ser, a partir de referências que a ele chegam, constrói-se como um cristal que, conforme o ângulo no qual a luz o atinge, apresenta uma faceta dentre múltiplas que o constituem. Esse fenômeno é aplicado, conseqüentemente, ao conceito de sujeito poético. Pensa-se, então, em Candido, ao dizer que

os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não

reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. Considerações deste tipo fazem ver o que há de insatisfatório e pouco exato nas discussões que procuram indagar, como alternativas mutuamente exclusivas, se a obra é fruto da iniciativa individual ou de condições sociais, quando na verdade ela surge na confluência de ambas, indissolivelmente ligadas. (CANDIDO, 2006, p. 34)

Acredita-se, assim, evocando Adorno (2003), que somente compartilhando do sofrimento da perda da conexão do eu com a natureza é que a voz lírica elabora sua reafirmação no mundo. Desse modo, importar-se tem um respaldo do ego, na medida em que ao encontrar no outro características que se apresentam como similares ou diferentes de si, o sujeito torna-se capaz de compreender a diferença. É a partir dessas nuances que a poesia se torna também um discurso, ao passo que é a linguagem que realiza a relação da lírica com o social, pois ela potencializa o subjetivo através da referência ao coletivo, universal e convencional, e isso só é possível porque a linguagem é humanizada e humanizadora. Para encerrar a apresentação deste modelo de expressão poética, convoca-se Adorno:

se, em virtude de sua própria subjetividade, pode-se falar do teor lírico como sendo objetivo - caso contrário não seria possível explicar o simples fato que fundamenta a possibilidade da lírica como gênero artístico: seu efeito sobre outros que não o poeta em monólogo consigo mesmo -, isso só ocorre se a obra de arte lírica, ao retrair-se e recolher-se em si mesma, em seu distanciamento da superfície social, for motivada socialmente, por sobre a cabeça do autor. (ADORNO, 2003, p. 73-74)

3 OS SILÊNCIOS ENTRE PALAVRAS: ARMINDO TREVISAN, POESIA E OUTRAS IDEIAS

A poesia, por tentar expressar esse “milionésimo” que nos torna diferentes, é - como todas as artes - algo sagrado, que nunca terá fim, a não ser que o homem desista de sua identidade e de sua liberdade, que lhe permitem ocupar um lugar único no universo. (ARMINDO TREVISAN)

A parte mais injusta de qualquer pesquisa é tentar sintetizar, em um dado número de palavras, alguns dados biográficos e históricos que apresentem um artista. Por vezes, tenta-se, realmente, contar “o mais importante” feito por alguém, ou os principais momentos de sua *bio* em forma de grafia. Esse não é o objetivo aqui, embora os próximos parágrafos possam soar como uma contradição. Ao fazer o levantamento das informações sobre a vida de alguém, deve-se ter em mente que o maior esforço é capaz, unicamente, de estabelecer um quadro mínimo de tamanha superficialidade que não faz jus à relevância e aos feitos do indivíduo. Ainda que se reconheça tal precariedade, no entanto, e tendo como guia as palavras do próprio Armindo Trevisan, tenta-se expressar aqui alguns “milionésimos” que constituem uma introdução. Isso porque mesmo essa singela recuperação de alguns dados da bio e também da grafia de alguém podem servir para apresentar um mundo de possibilidades inexploradas.

Quem ler estas páginas certamente não conhecerá Trevisan, nem o poeta nem o indivíduo, se é que essa distinção é ainda plausível. Ao dispor das palavras aqui apresentadas, elabora-se uma fantasia que busca convencer-se de que a realidade pode ser assimilada pela projeção de ideias. Os temas da narrativa são os mesmos, guardando maior qualidade à forma como as histórias são contadas - embora seja preciso destacar que, na arte, forma e conteúdo são indissociáveis. Dessa forma, correndo o risco de contrariar o que ainda nem esfriou no pensamento, os temas importam porque eles são contados de *uma maneira irrepitível e sempre inédita*. Na obra *Signos* [1960] (1991), Maurice Merleau-Ponty, ao tratar de questões relacionadas à configuração e ao uso da linguagem verbal, diz que

a obra consumada não é portanto aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomençar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintar, a partir do proferido e acessível. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 52-53)

Neste sentido, a linha confeccionada para este texto acredita na necessidade da recordação como estética e também como método para a pesquisa, para a história e para a crítica da arte, mais especificamente, da literatura. Por isso, pensa-se nos silêncios entre palavras como categorias de recordação: o que se pretende recordar? Até qual ponto da história a recordação pode e deve alcançar? O que se pode resgatar nos materiais do imaginário acerca de uma figuração de uma pessoa que seja tão real quanto essas linhas aqui propostas? Quanto essas recordações devem também calar ou gritar, (inter)rompendo os chamados silêncios? Se toda a história é também uma ficção criadora, seria o silêncio um ponto de respiração e de fôlego ou apenas uma forma de manter no cativeiro as ficções que não interessam para quem narra?

Narrar os vestígios de recordações compradas, buscadas e também imaginadas não parece sequer justo, sobretudo ao tratar de uma apresentação em primeira mão para a imagem também imaginada de quem possa vir a ler essas páginas. Contudo, não falar, deixar de criar essa narrativa, ainda que brevemente, de origens e de reconhecimento que Trevisan tem alcançado ao longo do tempo seria como contribuir para um silêncio que não é significativo. Façamos, por isso, do som das palavras (na cabeça de quem as lê) um marco de história, de carinho e de admiração. Quem escreve estende um convite para a consumação da obra, nos termos de Merleau-Ponty, ao pensarmos que por tratar de “obra” tratamos, essencialmente, de vidas, de hipóteses e de possibilidades.

Começamos do começo. Armindo Trevisan nasceu em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, em 6 de setembro de 1933. Em 1943, ele ingressou no Seminário Menor dos Padres Palotinos, onde ficou até 1949. No ano seguinte, entrou para o Noviciado da Sociedade dos Padres Palotinos, no distrito de Ijuí. Após ter iniciado seus estudos nesse período, ele concluiu, em 1954, o Curso de Filosofia na Escola Superior de Estudos Filosóficos e Sociais de Santa Maria. Quatro anos depois, terminou o Curso de Teologia no Colégio Máximo Palotino, na mesma cidade. Doutor em Filosofia pela Universidade de Fribourg, Suíça, com a tese *Ensaio sobre o problema da criação em Bergson* (1963), foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, por duas vezes. Após, viajou para Paris, onde realizou um curso de aperfeiçoamento no Institut Catholique. Trevisan retornou para o Brasil em 1964, ano do golpe militar. Ele atuou como professor de História da Arte e Estética na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no período de 1973 a 1986, onde também lecionou no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, até 1999. Durante essa trajetória, faz-se preciso destacar que ele não deixou de escrever e de publicar poesia.

Teólogo, crítico de artes, poeta e ensaísta, autor de mais de trinta livros, Trevisan tem seus poemas e ensaios traduzidos em diversas línguas, dentre elas, alemão, italiano, espanhol e inglês. Como bem destaca José Paulo Eckert em ensaio para obra dedicada a Armindo Trevisan organizada pelo Instituto Estadual do Livro (IEL) do Rio Grande do Sul, em 1986, dentre as variadas facetas da criação do autor, apresentam-se diversidades temáticas, como em livros a respeito da obra do pintor Aldo Locatelli, em *O mago das cores* (1998), no qual é organizador e autor; sobre a presença da arte abstrata com *A dança do sozinho: uma análise da Arte abstrata* (1988), sobre a escultura no estado em *Escultores contemporâneos do Rio Grande do Sul* (1983) e *A escultura dos Sete Povos* (1978); sobre a temática cristã com *A Sombra luminosa: ensaios de estética cristã* (1995) e *O rosto de Cristo: a formação do*

imaginário e da arte cristã (2003), e em obra a respeito da sensibilidade estética: *Como apreciar a arte - do saber ao sabor: uma síntese possível* (1990).

Seu reconhecimento pode ser percebido nos diversos prêmios e nas nomeações que tem recebido, dentre os quais: Prêmio Nacional de Poesia Gonçalves Dias, União Brasileira de Escritores, por *A surpresa de ser*, cuja Comissão Julgadora foi integrada por Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Cassiano Ricardo, em 1964; Prêmio Nacional de Brasília, por Poesia Inédita, pela obra *O abajur de Píndaro*, em 1972; Prêmio APLUB (Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil) de Literatura pela obra *A dança do fogo*, em 1997; Patrono da Feira do Livro de Porto Alegre, em 2001; e Prêmio Fato Literário, RBS, com o patrocínio do Banrisul, ao fato, personalidade ou instituição que mais contribuiu para as letras gaúchas no período, em 2004.

A presença de Armindo Trevisan em jornais e revistas regionais e nacionais pode ser observada sob dois vieses: por um lado, Trevisan assina textos reflexivos sobre poesia, fazer poético e artes plásticas, ou poemas que, de modo geral, são publicados em suas obras; por outro, algumas obras (ou o conjunto de suas obras editadas até o momento da publicação jornalística) aparecem como objeto de estudo ou divulgação em artigos e críticas literárias. Embora o foco do presente estudo não seja uma completa revisão histórica da crítica, faz-se importante elucidar pelo menos alguns exemplos sobre os dois casos mencionados, com a finalidade de demonstrar que sua produção artística não passou despercebida. Esse levantamento não é exaustivo e, assim, salienta-se a realização de um recorte necessário na pesquisa com o objetivo de apresentar apenas um panorama geral.

Sobre o primeiro caso, temos, em 20 de dezembro de 1969, no Caderno de Sábado, suplemento cultural do jornal *Correio do Povo*, no Rio Grande do Sul, na página 5, a publicação do poema “O novo Natal”. Nele, o sujeito poético provoca uma reflexão sobre o nascimento de Jesus como um tempo deslocado da realidade concreta da vida, uma espécie de tempo fora do tempo, no qual o silêncio e o sossego imperam. Esse tempo elaborado é a presença infinita de um instante espiritualizador e transformador. O nascimento é demonstrado como uma ação repetível, isto é, um renascimento constante como um ato de fé e de renovação da esperança pela humanidade:

[...]
 Haverá um momento
 de supremo sossego
 para o coração pensar
 o seu próprio caminho.
 [...]

(TREVISAN, 1969, p. 5)

Em 24 de janeiro de 1970, ainda no Caderno de Sábado, na página 11, Trevisan publica o poema “O poeta assassinado”. Faz-se interessante destacar que, neste texto, o tema central é o poeta e não o poema. Aqui, o eu-lírico ergue uma voz convocatória que dialoga com o leitor diretamente, colocando-se como agente de semelhança em um processo de integração do eu a um “nós” que atua. Clama-se pelo assassinato do poeta antes que ele possa fugir. O principal poeta-alvo do poema é Mário Quintana:

[...]
 Matá-lo à força, porque não se retirará
 da vida a não ser impelido
 para fora dela, por um outro jacto de vida.
 [...]
 (TREVISAN, 1970, p. 11)

O eu-lírico utiliza os verbos na primeira pessoa do plural como forma de unir-se ao leitor, de forma irônica, à necessidade de matar Mário Quintana porque seus poemas lembram dos remorsos e das loucuras de que o ser humano é capaz. Assim, a tentativa de assassinato é, em última instância, dos sentimentos ruins que são recordados pelo fazer poético. Sentimentos estes que tornam e mantêm o humano em cada um e cada uma. A linguagem beira o ácido sarcástico, uma versão da poética de Trevisan observada, mais comumente, em sua poesia-discurso.

Também em 1970, no Caderno de Sábado, mas na edição de 18 de abril, Trevisan publicou, na página 5, uma série intitulada “Nove poemas” que são “As nove esperanças” (que aparece em *A imploração do nada*). O método é repetido de forma semelhante em 4 de julho, quando o poeta publica a série “Tríptico do corpo”, a qual apresenta três poemas: “I. Meu corpo”, “II. Teu corpo” e “III. Nosso corpo”. É óbvia a temática desenvolvida aqui, portanto, damos ênfase ao fato de que esse tríptico apresentado funciona como uma espécie de crescente do primeiro ao terceiro poema, o que implica pensar que, segundo a percepção dos sujeitos poéticos, parte-se de uma ideia individualista e fechada em si próprio, passa-se pela consciência do outro como agente significativo e influente na vida do “eu”, até atingir o estágio idealizado em um “nós” que passa a compartilhar das experiências. Essa série isolada de três poemas oferece material o bastante para propor um estudo aprofundado sobre a poética da corporeidade, tão cara a Trevisan (assim como a outra série mencionada, sobre as nove esperanças, que também merece um olhar lateral).

Em 2 de outubro de 1971, no Caderno de Sábado do jornal *Correio do Povo*, ocorreu a publicação do “Pequeno diálogo interrompido com Jacques Monod” (bioquímico francês, que ganhou o Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina em 1965, compartilhando-o com François Jacob e André Lwoff "por suas descobertas sobre o controle genético da síntese de enzimas e vírus").

Em 8 de janeiro de 1972, Trevisan publicou, também no Caderno de Sábado, na página 5, o texto “A criação”. Neste texto, é interessante destacar que o autor aborda a criação dos corpos humanos por parte de Deus, que os coloca entre o tempo e o espaço. O pequeno texto apresenta, com uma espécie de prosa poética, em 11 linhas, o sentimento de não-pertencimento do ser humano devido a sua expulsão do paraíso. Dessa forma, a beleza do corpo (e da interioridade do mesmo) é posta em dúvida pela consciência da autoridade magnânima de Deus. De forma analógica, este texto serve como uma semente que será cultivada ao longo de toda a obra poética de Trevisan: a do corpo como instrumento identitário, sobretudo quando relacionado ao plano divino. No mesmo ano, na edição de 29 de janeiro do Caderno de Sábado, Trevisan publicou o poema “Funilaria no ar (X)”.

Em 10 de novembro de 1973, no Caderno de Sábado do jornal *Correio do Povo*, acontece a publicação do poema “O telefone”, que integra a obra *Corpo a Corpo*, lançada em Lisboa, Portugal, no mesmo ano. Já na publicação de 29 de dezembro do mesmo ano, também no Caderno de Sábado, é publicado o texto intitulado “Elogio da palavra”, discurso que Trevisan fez como paraninfo do Centro de Estudos Básicos da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). No discurso, Trevisan fala que se trata de um período antidiscursivo, no qual as pessoas descreem do poder da palavra, e, por isso, falam sem pensar e sem sentir (qualquer semelhança com os discursos públicos existentes no Brasil após o ano de 2018 é mera coincidência). Desse pensamento, surge a inspiração para o título do presente capítulo e, a partir disso, questiona-se: o que escondem, sequestram ou resguardam os silêncios entre as palavras? Na sequência do discurso, o autor ainda diz que:

[O homem] para ser consciente, para respirar por dentro, necessita - como para respirar por fora - de ar. O ar de dentro é a palavra. Uma coisa que se aspira e expira. Por isso, à hora da morte, guardam-se as últimas palavras. Ao terminar de respirar, o homem entrega seu espírito. Deixa de falar porque deixou de respirar. (TREVISAN, 1973, p. 1)

Depois, Trevisan cita Bergson, seu “mestre” ao qual dedicou os estudos em sua tese de filosofia, e Charles Darwin, ao falar sobre o desejo deste de ter lido, diariamente, poesia. De forma geral, o texto-discurso proferido pelo autor versa sobre dignidade, inteligência emocional e sobre a natureza dialética do ser humano.

Para fechar os exemplos trazidos do Caderno de Sábado, temos o texto “Por que escrever poesia?”, de Trevisan, publicado em 21 de janeiro de 1978. Por ocasião do lançamento de sua obra *Em pele e osso*, da Editora Movimento, em parceria com o Instituto Estadual do Livro, o autor publicou essa reflexão sobre o fazer poético. Textos como este são publicados, posteriormente, nas edições *Reflexões sobre a poesia*, de 1993, e *A poesia: uma iniciação à leitura poética*, de 2001.

Textos assinados por Trevisan não são encontrados exclusivamente em jornais e revistas do Rio Grande do Sul. A seguir, apresentam-se alguns exemplos de publicações do autor em materiais de outros estados brasileiros.

Na edição de 9 de novembro de 1978 do jornal *Correio do Sul*, em Minas Gerais, Armindo Trevisan tem um poema publicado na página 3. Trata-se do texto “Poema do amor sozinho”, selecionado para a coluna Página literária.

Em 19 de julho de 1981, Trevisan publicou um texto no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, falando sobre poesia e, mais especificamente, sobre sua participação na comissão julgadora do Prêmio Cruz e Sousa. Na ocasião, ao falar dos mais de 2.300 originais enviados para o concurso, Trevisan apresenta algumas perspectivas sobre a poesia brasileira naquele momento. Ao fazer um balanço do material recebido, o autor aponta para as notáveis influências de grandes mestres da literatura nacional: Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e Carlos Nejar. Trevisan ainda destaca:

apareceram, igualmente, formas ultrapassadas, remanescentes do Parnasianismo, Simbolismo, e outras correntes históricas. Mas é preciso dizer que grande parte dos candidatos estavam conscientes de uma realidade: poesia não se faz apenas com sentimentos e ideia; ela requer conhecimento do ofício. (TREVISAN, 1981, s/p)

Ainda neste balanço realizado, o autor destaca a predominância de uma poesia existencialista voltada para questões “afetivas e efetivas”, isto é, da ordem do social e do religioso em detrimento a uma poesia formalista que, segundo ele, parece ser uma tendência ultrapassada. Ao questionar se, baseado no concurso, poderia dizer se a poesia brasileira ia bem ou mal, ele responde: ambos. Bem, devido à notável influência dos mestres da poesia, que molda à contemporaneidade da elaboração lírica. E, “vai mal, parcialmente, na medida em que bom número de candidatos ainda confunde expressão poética com expressão emocional, negligenciando a mediação da linguagem”. (TREVISAN, 1981, s/p)

No dia 11 de maio de 1986, Trevisan publicou outro texto, também no jornal *O Estado de São Paulo*, na coluna “Cultura”, intitulado “Poesia e responsabilidade”. Nele, ao aproximar

o poeta do músico, o autor diz que o papel de ambos é prestar um serviço social. A reflexão do texto parte das múltiplas influências exteriores, de ordem política e social, que impregnam os pensamentos, os conhecimentos e os modos de comunicação de tal forma que não se exhibe mais originalidade ou expressão de si. Conforme Trevisan, neste sentido,

não cabe ao poeta, a não ser indiretamente, induzir a sociedade a um ato de contrição. Isto terá de ser feito por meios políticos e religiosos. Ao poeta cabe, mais modestamente, a tarefa de acentuar o desejo de semelhante redenção, sua angústia em relação a ela, associando-se, para isso, às energias revolucionárias. Na maioria das vezes, a emoção faz os poetas perderem a cabeça; mas, em se tratando de política, perder a cabeça é simplesmente perder. (TREVISAN, 1986, s/p)

O trecho transcrito, presente no texto mencionado, serve como perfeito exemplo para ilustrar a preocupação do poeta com os movimentos sociais e, mais do que isso, a relação inerente do fazer poético com as manifestações (ou restrições) da sociedade. Não é à toa que Trevisan considera o papel social do poeta o de constituir uma objeção e uma resposta. Objeção, na medida em que, através da língua, o poeta produz espanto e contradição, interpelando as injustiças com um senso de dever que é, primordialmente, humano; Resposta, pois cabe ao poeta salvaguardar as utopias. E, ainda mais: as promessas. Embora palavras sejam apenas palavras, segundo o próprio autor, é com elas que se constroem e destroem sociedades. O silêncio que habita a poesia é também uma forma de falar, de ler e de gritar: uma forma que se adapta ao tempo ao qual é circunscrita.

No mesmo ano e no mesmo jornal, Trevisan publicou o artigo “Leitura de poesia”, na edição de 19 de julho. No texto, de forma irônica, o autor aborda a dificuldade de o crítico lidar com um livro de poesia. Segundo Trevisan, “se não existe mais crítica de poesia, verdadeiramente aguda, é porque não se pode ler poesia em qualquer lugar, nem com a alma em qualquer estado, sobretudo em estado de sítio”. (TREVISAN, 1986, p. 12). Dando ênfase ao plano sonoro como principal constituinte do “corpo” que é o poema, o autor destaca a importância de ler em voz baixa e de esta ação ser incentivada desde os primeiros anos escolares. A correspondência das ideias, no entanto, não é tudo. Por serem corpos verbais, mas também metafóricos, os poemas atingem percepções mais profundas, como a memória e as fantasias. O exercício que se atém ao som, à pontuação, à forma gráfica, ao gesto e aos movimentos das palavras em um poema são demasiadamente complexos e, por isso, pouco realizados de maneira cativante.

Para o jornal *O Estado de São Paulo*, Trevisan também publicou alguns textos ao longo do ano de 1987: na edição de 13 de junho, publica-se o texto “Rigor e poesia: a escultura de Brancusi”. De acordo com o poeta, “Brancusi confia na nudez da palavra”

(TREVISAN, 1987, p. 8); O autor publica também “Como apreciar a arte”, em 20 de junho de 1987, texto de página inteira do jornal no qual o autor discorre sobre diferentes manifestações artísticas, como a literatura e a escultura; Ele escreve ainda o texto “Mito e artes plásticas”, publicado na edição de 1º de agosto de 1987, nas páginas 8 e 9 do mesmo jornal. Neste texto, a partir de autores como Mircea Eliade, Paul Tillich e Ernst Cassirer, o autor discute as origens e os significados do termo mito, sobretudo associados à manifestação do divino. Assim, estabelece-se uma conexão com as artes plásticas através, primeiramente, da noção de rito e, posteriormente, à linguagem emotiva.

Em 1995, contribuindo para a *Revista Poesia Sempre*, do Rio de Janeiro, Armino Trevisan publicou, em homenagem a Mário Quintana (que faleceu no ano anterior), o texto “Um pós-escrito”. O texto apresenta uma perspectiva pessoal a respeito da imagem de Quintana como pessoa pública e amigo. Nele, Trevisan diz que Quintana realizou a poesia proposta por Baudelaire: “a da infância reencontrada”.

Na edição fac-similada de *Nicolau*, do Paraná, encontra-se o texto “Um aprendiz de feiticeiro”, na página 42 da edição de 1996. No texto, o autor fala sobre a obsessiva busca por originalidade por parte dos poetas contemporâneos. Para Trevisan, é preciso ter em mente que deve haver um equilíbrio: visto que é a língua que carrega todos os poemas, a ambição pelo novo deve estar alinhada ao legado da tradição. Isso, sem esquecer que toda a língua é um produto do social. À ocasião, divulgando os vencedores do Concurso de Poesia Helena Kolody (do qual faz parte da comissão julgadora, ao lado de Carlos Nejar e Marta Morais da Costa), Trevisan fala sobre Caibar Pereira Magalhães Junior, apresentando-o como um poeta original, essencialmente realista, dono de uma poesia forte e lúcida. (TREVISAN, 1996, s/p).

Já para a *Revista Ciência e Cultura*, de São Paulo, Armino Trevisan escreve o texto “Fantasia em sol menor (Introdução aos Poemas da Nudez)”, publicado no volume 50, correspondente ao segundo trimestre do ano de 1998. A pergunta que motiva o texto é: o que pode dizer um poeta a cientistas? Apontando para a semelhança de que ambos pretendem “desvendar” algo (relacionando o verbo à palavra nudez e, por conseguinte, à sua obra *A surpresa de ser*), o autor apresenta o sujeito poeta como alguém que busca compor, em vez de decompor. Para este, os resultados empíricos não são tudo. Indiretamente e por meio de imprecisões, o poeta apresenta a imaginação e dá voz a imagens, sons e, em última instância, ao espírito. (TREVISAN, 1998, p. 209).

Para encerrar essa série de exemplos de textos autorais presentes em jornais e revistas, retornamos ao Rio Grande do Sul, desta vez no jornal *O Pioneiro*, em 2000. Na edição de 18 de abril, na cidade de Caxias do Sul, Trevisan comenta a respeito da recém-lançada antologia

Mapa de viagem, de José Clemente Pozenato. No texto, Trevisan recorda, a respeito de Pozenato, que desde a estreia deste, a recepção crítica tem sido boa, com exemplos de Guilhermino Cesar, Donaldo Schüller, Rita Terezinha Schmidt e Eduardo Dall’Alba tendo realizado estudos a respeito de sua obra no decorrer do tempo. Trevisan destaca, assim, como traços marcantes na poética de Pozenato: a italianidade da sua inspiração, a crítica à burguesia urbana e o rigor formal da construção de seus poemas.

Sobre a segunda perspectiva adotada, isto é, a de textos sobre o material artístico e intelectual de Trevisan, começamos com o informativo a respeito da entrega do prêmio de 300 mil cruzeiros pela vitória do Prêmio Gonçalves Dias ao “padre Armino Trevisan”, publicado no jornal *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, em 6 de novembro de 1964. Essa notícia é encontrada em diversos jornais do Brasil da época, tais como: jornal *Diário Carioca*, do Rio de Janeiro, edição de 5 de novembro de 1964; jornal *Diário da Manhã*, de Pernambuco, edição de 14 de junho de 1965 e na página 16 do jornal *Realidade*, de São Paulo, em 1967 (sem data específica), além de outros.

No mesmo ano de 1964, foi publicado pelo jornal *Careta*, do Rio de Janeiro, um texto escrito por Ivone Moreira de Miranda com uma reportagem feita com Trevisan. Nele, apresenta-se uma breve biografia do poeta. O texto é elaborado por meio de um jogo de palavras com provocações. A entrevistadora lança uma palavra e o autor responde com outra, por meio de associação. O chamado “bate e volta”. Dentre as diversas nuances, chama a atenção quando questionado “seu sonho de paraíso”, ao que ele responde: a lucidez em Deus. Conforme será observado ao longo deste estudo, o tema da lucidez é muito caro à produção poética de Trevisan - termo que ele não abandona no decorrer de mais de cinco décadas de poesia.

Na edição de 5 de novembro de 1972 do jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, Trevisan recebe, na página 2, menção em um pequeno texto intitulado “Poeta metalírico”. Nele, destaca-se o lançamento da obra *A imploração do nada* como sequência à *A surpresa de ser*, que fora premiada pela União Brasileira de Escritores. Destaca-se o compromisso da união entre o metafísico e o lírico, denotando a preocupação pelo ser como uma das principais marcas do poeta.

No artigo intitulado “Armino Trevisan: um poeta da corporeidade”, publicado no dia 20 de outubro de 1973, no Caderno de Sábado do *Correio do Povo*, Ary Nicodemos Trentin aborda as, até então, duas obras publicadas pelo poeta: *A surpresa de ser* e *A imploração do nada*. Ao mencionar que fora publicada, em Portugal, a coletânea *Dois poetas novos do Brasil* (obra que traz uma série de poemas de Armino Trevisan e de Carlos Nejar), Trentin destaca a

descoberta da corporeidade como elemento promissor na poética do autor, que começa a se instaurar dentro do escopo do que viria a ser seu vasto conjunto artístico.

A maturidade epistemológica do corpo como ferramenta e matéria para a poesia de Trevisan é notada, conforme Trentin, desde a estreia do poeta, com *A surpresa de ser*, obra articulada teoricamente pela concepção de Metalirismo, indagada pelo próprio poeta. O corpo, embora funcione em sua materialidade no mundo, age também - e, talvez, mais especialmente, na dimensão espiritual. De acordo com Trentin, é na segunda obra do poeta, contudo, que o encontro entre “tu” e “eu” exerce uma conexão mais profunda. Conforme Trentin, “a corporeidade era, então, mais do que tudo, um horizonte referencial. Trevisan não faz aí uma exploração sistemática e filosófica de tema do outro. Faz uma aproximação através da intuição e do Metalirismo dessa realidade, para ele, a mais essencial do homem”. (TRENTIN, 1973, p. 6)

Trentin diz ainda que Trevisan, em seus poemas, apresenta o corpo como uma forma de descobrir a verdadeira identidade do outro, em vez de um mero método de coisificação dos seres. Dessa forma, a descoberta da corporeidade em sua poética diz respeito a um todo sensorial, um processo mimético que perpassa pelo erótico, mas que clama pelo encontro espiritual das referências identitárias dos sujeitos poéticos.

Em artigo publicado no Caderno de Sábado do *Correio do Povo*, em 16 de março de 1974, a obra *Funilaria no ar* é examinada em conjunto com a obra *As impurezas do branco*, de Carlos Drummond de Andrade. Esse exame é feito por Antonio Hohlfeldt em texto intitulado “A poesia das impurezas”, presente na página 10 da edição mencionada. Neste artigo, Hohlfeldt avalia que a obra de Drummond deve vir a funcionar como uma espécie de resumo para todas as rotas poéticas que o autor assumiu até o momento, chamando sua poesia de “imensamente humana e sua obra de infinitamente importante”. No tocante à obra de Trevisan, Hohlfeldt destaca ser este um novo ciclo na poesia do autor: o da poesia social. Trata-se de “um conjunto de poemas essencialmente voltados para o homem brasileiro, para a realidade brasileira de hoje, integrada numa realidade maior, que é a da América Latina. Como intenção, não há o que se discutir com o poeta”. (HOHLFELDT, 1974, p. 10).

Hohlfeldt indaga-se, contudo, sobre a inspiração e o processo temático escolhido por Trevisan como método para a produção de seus poemas que, segundo ele, apresentam um certo gosto de panfletismo¹. Questiona-se a propaganda de ideias que utiliza a poesia como

¹ Expressão não raras vezes associada a poetas como Leminski, Maiakóvski, Antero de Quental e outros. Embora aplicado por diferentes razões para cada poeta, o adjetivo não costuma ser empregado de forma elogiosa. Pelo

veículo. Vale destacar este pensamento, presente em 1974, mas que reverbera até os dias de 2022, a respeito do grau aceitável de “engajamento” da poesia, tanto em sua estrutura quanto em sua temática, como perspectivas qualitativas de sua arte. Adianta-se que essa discussão será devidamente apresentada no capítulo 6 do presente trabalho, portanto, não se pretende aqui adiantar as ideias e as perguntas que movem o assunto, mas, apenas realizar provocações que, quem escreve, acredita que desacomodará quem lê, em uma réplica de quase 50 anos depois: por que o social explicitado na poesia é considerado um panfletismo? Seria a preocupação social menos poética ou menos bela? Considerar isso um problema não delega à poesia e ao poeta um papel fundamentalmente de espectador da vida? Talvez já tenha passado do momento de considerar que o “fora” e o “dentro” do discurso literário não pode ser isolado e, assim, aceitar que todo o material artístico foi, é e sempre será engajado política e socialmente, assim como todo o ser humano que está por trás dele.

No texto “O surpreendente retorno de Trevisan”, publicado em 25 de maio de 1974, no Caderno de Sábado do *Correio do Povo*, Antonio Hohlfeldt aborda a obra *Corpo a corpo*. Segundo Hohlfeldt, até então, “trata-se, sem dúvida alguma, do melhor livro de Armindo Trevisan”. (HOHLFELDT, 1974, p. 13). Destaca-se a frase de Hohlfeldt, que escolhe analisar o poema “Chamo-lhe mulher” com o objetivo de demonstrar o amadurecimento temático e epistêmico sobre a elaboração subjetiva e visceral da mulher como uma força concreta na poética de Trevisan. Segundo o autor, a figura da mulher assume um novo espaço na poética investigada, superando a presença primeira que ela exercia nas obras anteriores de Trevisan para, agora, ser uma força criadora e envolvente da qual são gerados novos sentidos. Para ele, “é inegável que o tema do feminino é forte e definitivo, e que aí se encontram, ao menos até o momento, seus melhores atos criativos” (HOHLFELDT, 1974, p. 13).

Sob esta perspectiva, pode-se dizer que o tema da corporeidade, anteriormente levantado por Trentin é reafirmado com a ótica apresentada por Hohlfeldt. Este, em seu texto, 1 ano após o de Trentin, pode analisar uma obra a mais, o que lhe permite identificar a figura da mulher e do feminino como peça-chave para a mecânica transcendental que o corpo exerce na poética de Trevisan. Assim, nota-se o progresso, ao longo do tempo, com novas publicações do poeta, a respeito da dualidade alma *versus* corpo que, em última análise, não se configura, de fato, como uma adversidade, mas sim como a conjunção de elementos filosoficamente separados que, na poesia, encontram um eixo dialético. A proximidade entre o

contrário, diz-se que a tal poesia panfletária é limitadora, escrita sob o calor do momento e até “menor” que outras expressões poéticas.

espírito e o corpo, conforme fora observada, traz um signo constantemente mutável no universo poemático de Trevisan: o do encontro com o outro e também consigo próprio.

Em 1975, no jornal *Movimento: cena brasileira: subúrbio carioca*, do Rio de Janeiro, Antonio Carlos de Brito fez uma matéria intitulada “Sopa de letrinhas: a poesia marginal é uma meta ou uma discriminação?”. Nela, ao tratar da obra *Há margem* (coletânea de contos, poemas e cartas de doze autores de Porto Alegre), menciona-se o poema “Sopa de letrinha”, de Eduardo San Martin, no qual, além de criticar a política editorial do Instituto Estadual do Livro, alguns poetas, denominados os “Metalíricos do ser”, são ironizados. São eles: Carlos Nejar, Heitor Saldanha e Armindo Trevisan.

O *Correio de Notícias*, do Paraná, traz, na edição de 20 de março de 1979 um texto no qual Trevisan é mencionado ao lado de Barbosa Lessa e Fogaça (além de Moacyr Scliar, Antônio Hohlfeldt, Danilo Ucha, Glênio Peres, Tânia Faillace, Roger Mendelski, Olívio Dutra e Antônio Carlos Resende) como participante do 1º Ciclo de Debates promovido pela Cooperativa dos Escritores Gaúchos a ser realizado no Plenarinho da Assembleia Legislativa.

Em 1980, Trevisan é novamente citado no jornal *O Pioneiro*, de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul. Desta vez, na edição de 16 de agosto, na página 43, o autor aparece na coluna “Livros”. Trata-se da obra *O rumor do sangue*, que ganha destaque. No texto, diz que a obra é sobre a infância e que os poemas que a compõem são “lentamente amadurecidos”. Ainda de acordo com a publicação, o livro não é fácil e é repleto de metáforas polivalentes, dedicando especial espaço às crianças em meio a um “Brasil multinacionalizado”.

No mesmo ano, Trevisan é mencionado, ao lado de Adonias Filho, Fausto Cunha, Ferreira Gullar e Marcos Konder, como membro da Comissão julgadora do Prêmio Cruz e Sousa, pelo jornal *Boi de Mamão*, de Santa Catarina (sem data específica). O texto apresenta uma brevíssima biografia intelectual de cada autor da Comissão. O mesmo tipo de menção acontece no mesmo ano no jornal *Correio Braziliense*, do Distrito Federal.

O mesmo *Correio Braziliense*, em edição de 21 de agosto de 1982, em Brasília, menciona Armindo Trevisan ao lado de Caetano Veloso por ambos terem escrito prefácio para a obra *Em torno de uma arte, uma estética: reflexões sobre a obra do escultor Orlando Luiz*, de Fernando Bastos. Matéria semelhante é publicada na edição de 23 de agosto do mesmo ano: desta vez, Caetano Veloso e Trevisan escreveram prefácio para a obra *Transparências e espelhos do outro lado da lua*, do poeta e músico Anand Rao.

Em publicação do terceiro bimestre de 1984, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPRAN) e a Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória) informou a nomeação do Conselho Editorial do Instituto Nacional do Livro (INL). Entre os membros

escritores e respectivos suplentes aparecem: Lygia Fagundes Telles e Nelly Novaes Coelho; Marcus Moraes Accioly e Terezinha Cassassanta; Josué Montello e Armindo Trevisan; e Domingos Carvalho da Silva e Marly de Oliveira.

Em 21 de março de 1987, no jornal *O Estado de São Paulo*, é publicado o texto “A poesia como ato de busca”, de Nelly Novaes Coelho. Nele, o autor discorre sobre a necessidade do surgimento de uma nova poesia metafísica que sintetiza as antigas ordens e os valores sagrados. Nesta esteira, ele cita as seguintes obras e autores: *Rosa de sal*, de Egberto Penido, *Sobre tua grande face*, de Hilda Hilst, *Os reinos e as vestes*, de Waldir Ayala e *Antologia poética*, de Armindo Trevisan. Elas são selecionadas porque, segundo o autor, “lançadas quase ao mesmo tempo (fins de 86) [...] por diferentes veredas e diferentes ritmos, buscam o mesmo fim”. (COELHO, 1987, p. 8)

Já na edição de 7 de abril de 1987 do *Correio Braziliense*, Armindo Trevisan é utilizado como referencial crítico para análise de obra do escultor Xico Stockinger, em matéria intitulada “Domando a matéria”, por Severino Francisco, da Editoria de Cultura. Por sua vez, na edição de 29 de março de 1988 do mesmo jornal, Armindo Trevisan é citado ao lado de Affonso Romano de Sant’Anna, Ferreira Gullar, Deonísio da Silva e Oswaldo França Júnior por, costumeiramente, integrar a Comissão julgadora do Concurso Nacional de Poesia Sobre o Vinho, promovido pela Universidade de Caxias do Sul.

Outra vez em Caxias do Sul, mas, desta vez, no jornal *Folha de Caxias*, na edição de 1º de julho de 1989, na página 5, Trevisan é mencionado por ter proferido uma palestra sobre a Religiosidade de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos no Clube Juvenil da cidade. O evento foi promovido pelo Departamento Cultural do Clube e do Navi.

Na edição de 27 de outubro de 1990, no jornal *O Estado de São Paulo*, foi publicado, na página 10, o texto intitulado “Caminhos da arte abstrata”, por Cristina Costa. Nele, a autora aborda a obra *A dança do sozinho*, de Trevisan, dizendo que ela é simples, breve e que faz uma profunda reflexão sobre a arte abstrata. De acordo com o texto, o autor guia o leitor por meio de uma linguagem figurativa que percorre perguntas e respostas até chegar em conclusões, enfatizando a percepção de ser no Renascimento as primeiras percepções de posturas “abstratas” assumidas na arte.

Como apreciar a arte recebe resenha pelo jornal *O Estado de São Paulo* na edição de 23 de março de 1991. Cristina Costa, outra vez, escreve sobre um lançamento de Trevisan, enfatizando que a emoção estética apresentada na obra editada pela Mercado Aberto pode ser apreendida tanto por estudiosos da arte quanto por leitores leigos.

Desta vez no caderno Cultura, do jornal *Caxias Notícias*, edição de 6 de outubro de 1999, Armindo Trevisan é mencionado, com direito à fotografia, em matéria intitulada “Poesia ocupa imaginário da Serra”, que aborda o 7º Congresso Brasileiro de Poesia e o Encontro Latino-Americano de Casas de Poetas, que aconteceu na cidade de Bento Gonçalves (RS). O evento contou com a presença de representantes de diversos estados brasileiros, além do Uruguai, de Cuba, da Espanha e do Canadá. Entre os poetas mencionados, além de Trevisan, estão: Maria Carpi, Francisco Rodrigues Aleman, Aitana Alberti, Arnaldo Campos, Rossyr Berny e Sérgio Napp.

Já no jornal *Gazeta de Caxias*, também em 1999, na edição do dia 2 de julho, Armindo Trevisan é mencionado por ter participado de uma tarde de autógrafos de seu novo livro *Orações para o novo milênio*, no Clube Juvenil da cidade. Por sua vez, na edição de 4 a 10 de setembro de 2004, a edição do jornal *Gazeta de Caxias* traz a notícia da abertura da 20ª Feira do Livro, na Praça Dante, de Caxias do Sul, que tem como título “Quem te viu, quem te lê”, tendo como Patrono Armindo Trevisan. Desta vez em 2005, na edição de 16 a 22 de julho, apresenta-se um excerto de crítica escrita por Trevisan a respeito da obra de Érico Santos, cujos trabalhos foram expostos na Galeria Arte Quadros. Na edição de 26 de setembro a 2 de outubro de 2009, Trevisan é mencionado como um dos autores que participaram da 25ª Feira do Livro de Caxias do Sul.

O jornal *Folha do Sul*, em sua edição de 10 de julho de 2000, publica o texto “Uma semana de confraria italiana”, no qual noticia uma palestra de Armindo Trevisan sobre “A influência francesa na obra de um poeta gaúcho”, além do lançamento de sua obra *A poesia: uma iniciação à leitura poética*, com sessão de autógrafos.

Em 2006, o jornal *O Município*, de Santa Catarina, publica um pequeno texto intitulado “Trinta em transe”, nome de um projeto composto por Beto Deschamps que une autores inéditos a autores estabelecidos, como Martha Medeiros, Altair Martins e Armindo Trevisan. O projeto diz respeito à composição de um CD com poemas lidos pelos próprios autores.

Em 2018, o IEL do Rio Grande do Sul organizou uma edição digital de sua série “Escritores gaúchos” na qual traz um conjunto de pequenos ensaios e comentários de escritores-leitores de Trevisan, além de registros fotográficos que contribuem com a memória cultural do estado e do país. Dentre os depoimentos, faz-se relevante destacar alguns apontamentos levantados por esses leitores que homenageiam e reconhecem os feitos artísticos de Trevisan. José Eduardo Degrazia, no texto intitulado *As três fases da poesia de Armindo Trevisan*, salienta:

sempre fiel a uma temática existencial e cristã – onde o anseio da salvação está embasado não em ideias voláteis, mas na realidade dos corpos e da carne. Uma poesia que nunca traiu este desejo de carregar consigo a humanidade das coisas simples e do dia a dia para o transcendente. (2018, p. 9)

Ao realizar um brevíssimo balanço da produção de Trevisan ao longo das décadas de 60 e 70, Degrazia destaca o autor como célebre elaborador de imagens poéticas e de reflexões que transcendem um pretexto cristão, salientando um ponto que outros leitores também chamarão a atenção: a sensibilidade artística do autor. Afinal, segundo Degrazia,

é, pois, Armindo Trevisan um dos grandes poetas criadores da contemporaneidade brasileira. Sua obra variada e renovada não ficou presa ao determinado pela Geração de 60, mas a transcendeu, colocando em sua poesia o existencialismo religioso, a sensibilidade metafísica, a carnalidade amorosa e o engajamento social. (2018, p. 12)

Alexandre Brito, por sua vez, no texto *O badalo que caiu de um sino*, conecta os polos da palavra e do sagrado para Trevisan - que, em última instância, jamais se encontram divorciados, uma vez que o labor da palavra é a forma de atingir o poético na vida. Brito elabora seu texto apontando características na poética e na sensibilidade do autor:

Armindo Trevisan e sua devoção pela palavra. Armindo Trevisan e o poema tomado como escritura sagrada. Há sim uma religiosidade imanente na poesia de Armindo Trevisan, mas digo de uma religiosidade que vem de credo algum. Um “religare” que nos toma e transporta às profundezas da linguagem. Uma religiosidade sem margens, onde os signos podem ser escritos. E que funda o sentido, para além do que pode ser dito... “como o badalo que caiu de um sino”. (2018, p. 18)

Não muito distante de Brito está Ricardo Silvestrin que, no texto chamado de *A surpresa de ser de Armindo Trevisan*, não olha apenas para a primeira obra lançada do autor, como o título pode sugerir, mas sim para o fazer imagético de sua criação que se faz entre extremos do sagrado e do profano:

a singularidade da sua construção de imagens, aliada a um dizer surpreendente, destoa tanto da poesia puramente imagética quanto de um verso mais coloquial. A visão ao mesmo tempo religiosa, filosófica e erótica do mundo também o coloca num caminho próprio. (2018, p. 19)

E para retomar o já citado José Paulo Eckert, em seu texto *Armindo Trevisan - militante do sensível*, a sensibilidade do poeta é percebida como uma característica que ultrapassa o fazer artístico, sendo algo inato do sujeito que se revela, por instâncias e nuances, um perceptor das artes que compõem o mundo. Nas palavras de Eckert, então, para além do grande número “de escritos produzidos até então por Armindo Trevisan, e que ainda carecem de uma análise de fôlego, está este encantador caminho militante, devocional e incondicional, do prazer estético e artístico”. (2018, p. 22)

Em sua primeira versão, impressa, publicada em 1986, a série *Autores Gaúchos* do IEL dedicada a Armindo Trevisan possui um estudo assinado por Jayme Paviani intitulado *A presença de Deus, da mulher e do social na poesia de Armindo Trevisan*. O autor não deixa de elogiar a estética elaborada por Trevisan como uma forma de expressão coesa, que dá um novo respiro à poesia sul-rio-grandense:

os poemas de Armindo Trevisan, escritos com “inspiração” e trabalho, têm origem e estilo próprio determinado pelos padrões mais altos da tradição ocidental. Ultrapassam as formulações conceituais. Exigem capacidade de percepção e reflexão. O leitor precisa prestar atenção à técnica com que é construído o poema, à linguagem e à constante descoberta do Outro, mediada pela corporeidade e pela dimensão ético-religiosa. (1986, p. 16)

Como a construção das histórias da literatura ocorre de modo a levar em conta subjetividades, preferências pessoais e outras instâncias pouco apreensíveis ou explícitas, é comum que a ausência de escritoras e escritores seja notada. Ainda que não se pretenda tentar argumentar sobre como e por que acontece ou justificar os motivos que podem levar à não-presença de dado artista nesses volumes que registram obras, períodos e escritoras e escritores, acredita-se ser de relevância para a pesquisa obras de referência nas quais Armindo Trevisan é uma ausência, tais como *A literatura no Brasil (Modernismo)*, dirigido por Afrânio Coutinho e *Como e por que ler a poesia do século XX*, de Ítalo Moriconi.

Por outro lado, faz-se importante dedicar o olhar também às histórias da literatura do Rio Grande do Sul no século XX para se observar em que medida Trevisan se faz presente ou ausente. Esses registros destacam a influência e o impacto dos artistas, embora deva ser levado em consideração o fato de que por se tratar de um texto enciclopédico, isto é, uma seleção de nomes a ingressarem nessa história promovida por alguém, há sempre fatores de subjetividades e individualidades que permeiam a escrita. Em outras palavras, a qualidade de dado artista não é o único critério para seu marco ou apagamento em histórias da literatura. Quem as escreve elege os seus próprios motivos e escolhe o elenco para estrelar sua peça.

Dito isso, Donaldo Schüller, em sua obra *A poesia no Rio Grande do Sul* (1987), insere Trevisan no capítulo intitulado “Poesia do corpo e da vida” ao lado de nomes como Walmir Ayala, Manoel Sarmiento Barata, José Paulo Bisol, Lara de Lemos, Maria Dinorah Luz do Prado, Celso Pedro Luft, Lya Luft, Heloísa Jahn, Carlos Saldanha Legendre, Rossyr Berny, Athanásio Orth, Antônio Carlos Osório, Luiz de Miranda, Flávio R. Kothe, Nei Duclós, Miriam Gomes de Freitas e Gastão Torres. A respeito de Trevisan, Schüller o compara, primeiramente, a Mario Quintana dizendo que “o que nos anos 40 era normal para Mario Quintana tornou-se em fins dos anos 60 problemático na poesia de Trevisan” ao se referir a

um “conflito no mundo desumanizado e desdivinizado no qual o sujeito retorna ao corpo na força da sexualidade e da afetividade.” (SCHÜLER, 1987, p. 321).

Schüler ainda diz que “Trevisan realiza, em certo sentido, movimento inverso; da poesia existencial, lírica, para a poesia social. Sente que se tornou ilegítimo celebrar o corpo sem considerar a angústia que afligia o operariado brasileiro.” (SCHÜLER, 1987, p. 322). Esse posicionamento é questionável, sobretudo na leitura que se fará da trajetória da poesia de Trevisan ao longo deste estudo. Compreende-se que, em 2020, momento do início da escrita desse texto, é possível ler a obra de Trevisan com outro olhar e, assim, salvaguardando as diferenças do tempo e das subjetividades de cada indivíduo, salienta-se a crença de que esse movimento do lírico para o social não acontece de maneira estanque, uma vez que em momento algum os temas abordados naquele primeiro período desaparecem. Pelo contrário, além de permanecerem vivos durante sua produção “social”, os assuntos retornam com intensidade renovada em obras subsequentes a essa “fase”. Esta ideia ficará mais clara ao longo dos próximos capítulos do presente trabalho, nos quais os conceitos de poesia na trajetória do autor serão analisados.

Ao seguir o apanhado de vestígios da história literária, é interessante destacar como na obra *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje* (1998), de Luís Augusto Fischer, Armindo Trevisan é apenas mencionado em comparação a José Eduardo Degrazia, sem receber páginas que se dediquem a explorar seus poemas. Diferentemente, contudo, ocorre na obra *Antologia da literatura Rio-Grandense contemporânea* (1979), de seleção, exercícios e comentários realizados por Antônio Hohlfeldt, na qual ele faz uma breve síntese analítica de algumas obras de Trevisan e encerra com um balanço sobre a qualidade estética geral do autor:

com um vocabulário marcado essencialmente pela filosofia existencialista cristã e por um profundo conhecimento cultural e artístico, a poesia de Armindo Trevisan desenvolve uma perspectiva rara em nossa literatura, pois instaura, na figura da Mulher, a possibilidade da redenção, da ordem e da mais profunda afirmação do humano, desenvolvendo, como mais recentemente o fez Moacyr Félix um erotismo absolutamente saudável, que reafirma a vida em contraposição a Tánatos, contudo, decorre sem sentimentalismos, superficialidades ou alienação ao problema real que envolve a própria condição humana. (HOHLFELDT, 1979, p. 104)

Encaixado no capítulo dedicado à poesia contemporânea, em 1980, diz-se, na obra *A literatura no Rio Grande do Sul*, de Regina Zilberman, que Armindo Trevisan “orienta seus versos para uma temática menos individualista e mais filosófica, adere à estética moderna, mas não chega a aderir à vanguarda concretista que marcou por algum tempo a produção literária de autores do centro e do norte do país” (ZILBERMAN, 1980, p. 126).

Assim como Hohlfeldt, Zilberman salienta o caráter não sentimentalista que dá espaço para a consciência reflexiva dos sujeitos poéticos em Trevisan. Ao lado dos críticos já mencionados, a autora também nota o aspecto religioso como grande força simbólica nos poemas de Trevisan, apontando o “depuramento e a espiritualização” presentes em seus versos. Outro importante ponto levantado por Zilberman diz respeito à expressão poética do autor através da construção de seus sujeitos poéticos que, não raras vezes, renunciam da personalidade e da explicitação de um “si mesmo” que se poderia confundir com a própria voz do autor que a produz, embora ela coexista na forma como as intromissões se concretizam. A esse respeito, a autora comenta sobre os dois pólos suscitados através desse acontecimento:

o voltar-se ao mundo e ao presente, buscando sua essência e desvelando as distorções da sociedade que afastam o indivíduo da verdade e de si mesmo; e o retorno à entidade do poeta, através da reflexão sobre seu papel em tais circunstâncias, encarregado que é do sacerdócio criador. (ZILBERMAN, 1980, p. 131)

Já na obra *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*, de 1985, também de Zilberman, é dito que “desde a obra de estreia, *A surpresa de ser*, ele combina uma temática intimista com a preocupação em pensar a natureza do homem e seus caminhos existenciais.” (ZILBERMAN, 1985, p. 121). Há ainda uma terceira menção a Trevisan por parte de Zilberman, dessa vez na obra por ela organizada em parceria com Luiz Antonio de Assis Brasil e Maria Eunice Moreira na obra *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul* (1999), na qual o autor aparece em um verbete próprio. O breve balanço da obra do poeta é realizado por Ana Maria Lisboa de Mello, que diz:

Na construção poética, deixa transparecer a sólida formação intelectual adquirida na sua trajetória de professor, pesquisador e leitor que transita por várias áreas. Sua poesia está impregnada de perquirições de ordem metafísica, matizadas por uma visão cristã do mundo que perpassa todas as possibilidades existenciais. A partir dessa premissa, o tema do amor, inclusive a relação erótica, transfigura-se em uma comunhão profunda com outro ser, e os temas sociais revelam o comprometimento ético e a solidariedade do poeta com todos os homens. (ASSIS BRASIL; MOREIRA; ZILBERMAN, 1999, p. 29)

No tópico intitulado “Os novíssimos e o jogo das gerações: de 1960 a 1980”, que compõe o capítulo “1964-2003: dos anos do golpe ao início do século XXI”, Luciana Stegagno-Picchio menciona brevemente Trevisan ao dizer que ele “sabe condensar sua sabedoria de professor de estética em quadras de cantante musicalidade e de dura consciência revolucionária.” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 660). De forma semelhante, Alexei Bueno, na obra *Uma história da poesia brasileira* (2007), ao elencar um grupo de artistas nascidos no Brasil na década de 1930, tais como Olga Savary, José Jeronimo Rivera, Fernando Mendes Viana, Luís Carlos Guimarães e Anderson Braga Horta, menciona Trevisan

como “notável poeta lírico e elegíaco.” (BUENO, 2007, p. 384). Cita-se também Massaud Moisés que, na obra, *História da literatura brasileira: Modernismo*, acrescenta o nome de Trevisan à vertente que ele classifica como “par a par com uma poesia de acentos religiosos ou sociais, com notas de dionisíaca plasticidade ou paganizante pretensão”. (MOISÉS, 1989, p. 531)

A título de enriquecer o levantamento realizado, menciona-se que em *História concisa da literatura brasileira* [1970] (2015, 44ª edição), Alfredo Bosi apenas cita o nome de Trevisan em uma lista de poetas contemporâneos (como Ivan Junqueira, Walmir Ayala, Adélia Prado e outros) na parte final da obra, no tópico intitulado “Poesia ainda”. Deve-se considerar, evidentemente, que a primeira edição da obra de Bosi foi publicada em 1970 e, à ocasião da data, apenas a obra *A surpresa de ser*, de Trevisan, havia sido publicada. Assim, a citação de seu nome, tendo apenas a obra de estreia publicada, na história da literatura de Bosi, já é um feito notável.

Destaca-se, por fim, outras citações da crítica à obra de Trevisan que aqui não serão plenamente transcritas, mas que são válidas como fontes para futuras pesquisas: o artigo “A surpresa de ser - o que não se é”, de Wilson Chagas, presente na revista *Letras de Hoje* de 2015; a dissertação “A pintura verbal de Armindo Trevisan”, de Renato Dias de Mello, de 2005; e o artigo “Artes visuais na crítica literária de Armindo Trevisan”, de Eduardo Jablonski, Luiz Marcelo Pereira e Adriela Brito, de 2021.

Por reconhecer a deficiência e a limitação dos esforços em tentar (re)construir os vestígios que formam as correntes do tempo às quais procuramos sempre nos prender, esta trajetória, de maneira desavergonhada, parte para a autocrítica de sua condição inacabada e indigna. Aquela, por acreditar que, assim como a história em suas maiúsculas e minúsculas, os acontecimentos relacionados à poesia produzem diferentes sentidos e percepções nos sujeitos que a) a ignoram por completo, b) chegam por ela a serem tocados, mas vivem um estágio de dúvida e desconcerto semelhante àquele provocado pela possibilidade de se crer em uma força divina ou c) cedem aos seus caprichos mais utópicos e tentam assimilar em sua vida cotidiana, como se fosse possível apreender um pouco da mágica nos bolsos das calças que vestem para performar sua vida puramente ingênua e tingida de humanidade. A indignidade não se faz preciso explicar. A ela é dedicado tudo o que já foi escrito e tudo o que ainda será. E mais: é-lhe dedicada todo o silêncio do mundo e todo o vazio pelo qual essas linhas (travestidas de versos ou de frases?) passarão. Olha-se, por isso, para o que o mestre Paul Valéry disse na sua conferência da aula inaugural do curso de poética no Collège de France em 10 de dezembro de 1937, publicado como folheto em 1938 e, aqui examinado na

edição de 2011 de organização de João Alexandre Barbosa presente na obra *Variedades [1924-1945]* (2011) sob o capítulo “Primeira aula do curso de poética”:

Sabemos [...] que o verdadeiro sentido de tal escolha ou de tal esforço de um criador está frequentemente *fora* da própria criação e resulta de uma preocupação mais ou menos consciente do efeito que será produzido e de suas consequências para o produtor. Assim, durante o trabalho, o espírito vai e volta incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através dessa sensação particular do julgamento de terceiros. E então, em nossas reflexões sobre uma obra, podemos tomar uma ou outra dessas duas atitudes que se excluem. Se pretendemos proceder com o máximo rigor admitido por tal matéria, devemos nos obrigar a separar com muito cuidado nossa procura da geração de uma obra de nosso estudo sobre a produção de seu valor, ou seja, dos efeitos que podem ser originados aqui ou ali, nesta ou naquela cabeça, nesta ou naquela época. (VALÉRY, 2011, p. 199)

Assim, por insistir nesse exercício utópico de se movimentar entre foras e dentro, entre mesmos e outros, passa-se a pensar o fenômeno poético como uma exegese própria do *ser humano* e, por isso, toda tentativa de conceituar a poesia - e seu desenvolvimento ao longo do tempo - é, concomitantemente, uma busca por compreender mais de si mesmo e do outro. Essa aventura se torna uma necessidade à medida que perceber a poesia é como inflar um balão com o oxigênio do próprio pulmão: um esforço lúdico, mas que abrilhanta a vida.

A poesia estabelece diversas conexões com o mundo: além de ser produto fruto de uma linguagem verbal, é sua elaboração essencialmente humana o vetor responsável por estabelecer os vínculos entre o campo dos enunciados e o da realização da experiência poética. A respeito disso, é preciso esclarecer alguns pontos: a linguagem da poesia tem duas fontes. Por um lado, tem seu berço no campo paradigmático da língua - passando a existir em concretude no eixo sintagmático, na composição do discurso por parte do falante/poeta. Por outro, ela existe de forma ulterior ao processo discursivo, enquanto fenômeno artístico de manifestação de subjetividades e que transpassa a expressão das palavras. Isto é, a poesia existe, independente, como força expressiva e composicional dos sentimentos e pensamentos humanos. Nela, resguarda-se o potencial do sentir. Por isso, sentir algo é traduzir uma força poética mesmo sem ser poeta. Ou seríamos, então, todas e todos poetas enquanto sentimos de forma inconsequentemente humana o mundo? Pensemos de acordo com Armindo Trevisan, na obra *Reflexões sobre a poesia* (1993):

Qual, em última análise, a responsabilidade do poeta? a de constituir, dentro da sociedade, uma objeção e uma resposta. Uma objeção em época de flagrantes (ou veladas) injustiças, quando a luta pela vida rasteja tanto que não sobeja ao homem espaço psíquico para sua liberdade. Nessas circunstâncias incumbe ao poeta aguçar nas pessoas, mediante aquilo que se depositou na língua, o sentido da contradição, da interpelação, do espanto. Por meio desse trauma apercebe-se o homem de sua queda. Uma resposta, igualmente: cabe ao poeta salvaguardar, ao nível da sensibilidade, as utopias. E as promessas também. (TREVISAN, 1993, p. 30)

Não somos capazes de expressar tudo o que sentimos. A linguagem está sempre aquém dos sentimentos, devido à complexidade e a singularidade destes. Assim, só o que se torna possível é demonstrar, através da linguagem corporal e verbal, uma parcela dos sentimentos que habita um momento da vida. Em outras palavras, os sentimentos são muito maiores, profundos e articulados do que nossas formas de expressão poderiam exhibir. Esse é um fator prévio a ser considerado na concepção do sentir enquanto verbo de ação internalizada. Mas seria o sentir realmente uma ação que se reflete e se circunscreve apenas no interior dos indivíduos? Pode-se escolher o que sente e quando sente? Sentir depende de uma orientação natural? Se essas perguntas parecem partir para um plano filosófico existencialista, atrevemo-nos a experimentar algumas possibilidades de respostas: sentir não se pode reduzir à esfera individual interna, uma vez que a ação e estado de sentir refletem em toda a vida do sujeito de forma exterior levando-o a tomadas de decisões e de percepções sobre o mundo e as pessoas. Se não se pode escolher exatamente o que e como sentir, pois somos mecanismos da natureza que filtram as vidas de todos os seres à nossa volta, pode-se intuir a plausibilidade de tendências a sentir o mundo de dadas maneiras. Isso pode vir a acontecer não porque simplesmente possuímos uma orientação natural a sentir de dada maneira (o que não parece totalmente refutável, pois não se escolhe quem desejar ou amar), mas porque nos pré-condicionamos a pensar o sentimento seguindo uma dada lógica. Sob essa ótica, sentimento e razão não se afastam como polos opostos de uma tradição popular. Segundo Trevisan,

por se relacionar com a parte emocional do homem, a poesia tem a ver com seus sonhos. Nenhum sonho é inocente. Todo sonho anuncia alguma coisa, refere-se a determinada necessidade vital, insatisfeita na vigília, ou desejando ser satisfeita em vigília. Portanto a poesia é utópica, não se relacionando propriamente com o tempo e o espaço da vigília, mas com o tempo e o espaço da vida, que são maiores. (TREVISAN, 1993, p. 32)

Visto sob essas lentes, o verbo sentir alinha-se culturalmente ao de pensar. Sentir o pensamento e pensar o sentimento são, sem dúvida, movimentos muito diferentes e que possuem premissas também distintas. Assim, através de um julgamento precipitado acredita-se que o ponto importante para essa discussão seja o segundo: como organizamos em uma estrutura racional e lógica os sentimentos? Embora seja evidente, salienta-se que essa problematização não pressupõe conceitos e estudos da neurologia, da psicanálise ou da antropologia. Como o material científico tratado aqui situa-se no campo da linguagem verbal, partimos para uma abordagem de tal natureza, priorizando as reflexões de cunho literário-poético (poético compreendido como adjetivo caracterizador da poesia). Por tais

motivos, a estruturação do enunciado sentimental situa-se em uma zona da racionalidade humana que se submete aos próprios segredos da carne e do espírito: pensar o sentimento é evocar os caminhos obscuros e mascarados do cotidiano. Trata-se de lidar racionalmente com o que não é dito, o que é embaraçoso, complicado, culposos, vergonhoso, desejante. Pensar o sentir é olhar-se desnudo no espelho da alma. É ter a vontade de expressar o que não se expressa comumente – ainda que apenas para si próprio. Essa vontade não parece tão natural quanto o movimento do sentimento. Sentir é uma luta consigo mesmo que se faz necessária: uma admissão dos erros, do absurdo e do degradante. Não é à toa que não queremos sentir muito do que sentimos. Por isso, também, expressamos apenas uma ínfima parcela do que se sente. Revelamos de nós apenas o suficiente para preencher as dúvidas obrigatórias do contato social.

E como esses problemas se apresentam e se relacionam com a poesia? O poema é o principal acontecimento poético. Nele se realizam as experiências da alma, do corpo e da linguagem (verbal, em última instância). A consumação do ato de sentir é expressada no poema. Assim, o que se constitui nos versos, nas estrofes, nos cantos e nos horizontes de cada palavra proferida são revelações racionais de modos de sentir. A poesia realiza essa exibição egóica permeada por falhas e segredos. Um sujeito adjetivado em sua poeticidade tira a roupa e nos mostra o que não mostra nem para si próprio. Faz isso porque o que resguarda não é um corpo desnudo, mas uma essência pérfida e insólita. Ler um poema é, por esses motivos, compactuar com os crimes do sentir de outrem. Nesse vestígio de momento cronológico no qual existe um poema, no instante, que sempre se altera, no movimento do ponteiro do relógio, enquanto se pensa gradativamente mais no ato de respirar e cada vez menos em como agir, é que a poesia se faz e se expressa, fazendo o leitor esquecer como inspira e expira o ar e fica nervoso e preocupado com a possibilidade de esse esquecimento ser eterno. Esse tempo que não pode ser honestamente medido é o tempo do sentir, o tempo que o leitor tem para terminar de escrever o poema que depende da sua própria organização de mundo para ser completado. Ler um poema é, portanto, entrar em sintonia com o modo de sentir do outro. Em sua obra ensaística *A poesia: uma iniciação à leitura poética* (2000), Trevisan diz que

a lucidez, que acompanha a poesia, pode ser considerada uma sorte de intuição. É mais uma luz que faz ver do que uma luz para se ver. Torna-se razoável afirmar: a poesia alicerça-se numa experiência psíquica inesgotável. Ao materializar-se no poema, circunscreve-se, estimulando o leitor a reencontrar-lhe a inspiração original. (TREVISAN, 2000, p. 261)

Assim, antes de se tornar discurso, a poesia realiza transformações e revelações no campo da experiência humana. Não se pode perceber o fazer poético como um ato

estritamente linguístico. Se a origem da poesia pode ser desbravada em adjetivos, é no lírico que se encontra uma de suas principais raízes: o cantar poético foi, ao longo dos séculos - e continua a ser - uma forma de reunir as pessoas, narrar e transmitir emoções que passam seus ensinamentos a gerações futuras. Mas o que se ensina quando se realiza poesia? Essa é uma questão evocada constantemente no campo dos estudos da linguagem, seja por leigos ou mesmo por estudiosos que dedicam suas carreiras à reflexão e à formulação de explicações em defesa da arte. Corre-se o risco de parecer demasiadamente simplista ao formular essa hipótese, mas acredita-se que a poesia ensine a promover uma forma de expressar e interpretar os sentimentos da humanidade. E ainda que para alguns esse gesto possa parecer vago ou mesmo inútil - como vem ocorrendo ao longo dos últimos anos, pelo menos no caso brasileiro, onde a arte e as expressões culturais têm sido sufocadas, ignoradas e tachadas como desperdício de tempo e dinheiro -, a maneira como o ser humano lida com suas próprias emoções e pensamentos sobre os sentimentos influencia diretamente no modo como o mundo progride em termos sociais, culturais e econômicos.

Ferramenta em eterno processo de melhoria, o indivíduo tem mascarado suas expressões sentimentais de maneira a construir uma imagem de si que revele o suficiente (ou apenas o que se considera fundamental) para o outro. É através desse desenvolvimento egoísta, fútil e arrogante que o sujeito moderno tem entregue uma máscara de performance no meio social, uma parcela de extrema importância para a elaboração de sua identidade que, em última instância, é mentirosa. Não se pretende aqui evocar os estudiosos da sociedade, tanto das mentes quanto dos corpos, para ponderar e refletir acerca do papel da(s) identidade(s) no ser humano contemporâneo, mas acredita-se que a consciência do mascaramento das expressões dos sentimentos seja essencial para o acompanhamento da proposta a ser formulada no tocante às expressões poéticas.

Por ser, conforme mencionado anteriormente, resultado do manejo de um indivíduo, a expressão poética passa a ser referida aqui como fenômeno poético. A poesia é compreendida como um fenômeno por alguns fatores: primeiro, por anteceder a explícita forma verbo-estrutural em páginas de livros; segundo, ao passo que ela exerce um movimento dinâmico na maneira como se (re)elabora na mentalidade, no social e no íntimo de cada sujeito; terceiro, por promover um desconcerto que passa do individual para o outro, através do ato de leitura. Esses três pontos apresentam conceitos férteis o bastante para a realização da reflexão acerca dos primeiros passos desse trabalho.

A poesia não nasce no livro achado em algumas estantes, tampouco no caderno de rascunhos das pessoas poetas. O fazer poético mostra-se como um fenômeno que necessita de

dois caminhos cruzados: por um lado, há o anúncio subjetivo, um fenômeno interior que surge como a erupção de um mundo novo, um acontecimento violento que perturba, destrói e reconstrói o poeta por dentro. Esse anúncio é como uma espécie de revelação da poesia em sua forma deliberadamente coletiva, como se uma chuva que atinge a uma grande parcela de desavisados ou teimosos e teimosas que saíram sem guarda-chuva promovesse pingos singulares no momento que toca cada pele. Trata-se da mesma chuva, mas a forma como ela molha cada corpo é como se faz o fenômeno poético. Não é raro que se trate esse momento como algo chamado de inspiração. Observa-se essa ideia sob a ótica de Trevisan:

Que é a “inspiração”? etimologicamente: um vento que sopra para dentro. Com isso significam os estudiosos da origem subjetiva da arte que toda a emoção artística principia por um desequilíbrio emocional, por uma espécie de “descida do espírito”. De que natureza é esta descida? talvez um sonho que se faz consciência. Em todo o caso, não existe poesia sem esse toque íntimo, ou então, sem esse salto de peixe. Também não existe poesia sem a cessação do salto. A poesia parece surgir no ponto de intersecção da consciência e inconsciência. (TREVISAN, 1993, p. 11)

Ousa-se ir além e não se deter nesse soprar para dentro da mesma forma. Elaborase, antes, um momento de iluminação - afinal, o que mais pode ser a poesia senão luz? Todo ser, à sua forma e ao seu tempo é iluminado pela poesia. Por isso, a crença do efeito coletivo da *experienciação* poética. Passa-se, por conseguinte, ao segundo momento do fenômeno: a objetivação do inconcreto. A esse segundo ato, pensa-se o fenômeno poético por um viés estritamente individualista. Adentra-se, assim, nos campos da possibilidade e da plausibilidade. Torna-se possível expressar a iluminação do fenômeno poético através da verbalidade nas páginas e telas que o artista dispõe. Entretanto, o que é plausível se formaliza apenas conforme a capacidade de organizar discursivamente a linguagem com a nova roupagem semântica da poesia. Isso significa dizer que a linguagem verbal funciona como um meio acessível pelo poeta para a realização da externalização do fenômeno poético, que pode ou não vir a se confirmar. Aqui, faz-se preciso destacar um ponto: embora apresentados em uma sequência, os dois atos do fenômeno poético não ocorrem de maneira sucessiva no tempo. Acredita-se que a iluminação e a expressão ocorram em tempos distintos, sim, mas que colidam na hora do sentir e do enunciar pelo ser poeta. Visto que a questão do tempo para a poesia é de suma importância para a compreensão de sua expressão, dedicar-se-á o devido espaço para a reflexão acerca de suas implicações no capítulo quatro deste estudo. Por enquanto, o que se faz importante notar é o caráter volátil e renovado(r) do tempo no fazer poético, que não segue a lógica cronológica como a juíza de sua experiência.

Voltemos a atenção ao caráter chamado de individualista dessa etapa do fenômeno poético. Ao se pesquisar o significado atribuído à expressão individualista, pode-se encontrar

o de “afirmação da individualidade pela independência de ações e pensamentos” ou ainda “aquele ou aquilo que se expressa por meio do egoísmo” (INDIVIDUALISTA, s.v., 2021). As duas formulações interessam à reflexão proposta. Embora seja parte da realização do fenômeno poético um compartilhamento coletivo da iluminação dos sentimentos e dos modos de sentir, é através da singularização de sua percepção que a poesia se revela, conforme mencionado anteriormente. Trevisan questiona: “Que faz o poeta se não adensar o silêncio?” ao que ele mesmo responde: “Um poema é uma ou várias palavras rodeadas de silêncio por todos os lados. O silêncio não subsiste por si mesmo. É como a palavra: um espaço dentro do qual a significação circula. O silêncio é o lado invisível da palavra.” (TREVISAN, 1993, p. 24)

A independência, portanto, da expressão do sentir é um dos principais pontos a serem concebidos enquanto se interpreta uma obra de arte dessa natureza. Bem como o silêncio *significa* na expressão da poesia, o sentir torna-se principal verbo para ler não apenas o poético textual, mas todo o ato do fazer da poesia. Ainda que sua explicitação ocorra pelo meio verbal (material a ser tratado nesse estudo), e a língua seja uma matéria orgânica compartilhada por um grupo social, seu emprego é o que a torna simbolicamente pessoal e individual. O arcabouço das possibilidades do fazer poético que uma língua abriga é infinito. Seu tesouro está, por isso, na seleção, exclusão e apuração das possibilidades sob a expressão de um enunciado plausível. É no reconhecimento e na apresentação dessas escolhas que o poeta nos introduz ao seu mundo iluminado.

Destaca-se, sob outro viés, que não é apenas o sujeito que transforma a linguagem através da revelação poética. É, também, a própria poesia que modifica o indivíduo e, com isso, o mundo. Pensar-se-á essa relação através da imagética dos elementos naturais, pagando tributo a Bachelard², mas não se detendo em suas considerações: a água é o berço da vida e da morte, signo que constitui no imaginário popular e nos mitos humanos a figuração do nascimento e da extinção das criaturas, elemento que representa a pureza e a renovação, ela transforma também a si mesma. A água da chuva que cai sob a forma de gotas é a mesma que constitui os rios, lagos e mares que mata a sede dos seres vivos e propicia a continuidade da vida. É à água atribuído o valor medicinal e terapêutico. Conforme disse Heráclito, no entanto, nenhum rio é o mesmo, embora seja, ao mesmo tempo, a mesma água em todas as águas do mundo. A relação entre os fluxos aparentemente quietos e estáticos e as correntezas

² Ver mais em: *A psicanálise do fogo, O ar e os sonhos, A água e os sonhos, A terra e os devaneios da vontade e demais ensaios e textos do autor.*

visivelmente dinâmicas metaforiza as relações do sujeito com a realização poética: o que aparenta estar solenemente inabalável é atingido, interiormente, por uma força que o transforma para sempre, pondo-o em novo movimento. Símbolo de mistérios nunca completamente decifráveis, a água poética canaliza uma força historicamente feminina: associada, conforme dito anteriormente, ao nascimento, a água é o principal nutriente materno, uma potência instável, mas constante. Na realização poética, os versos são encharcados por um ritmo irrefreável através de relações semânticas de causa e efeito, feminilidades em todas as suas presenças e performatividades, e um dominó de consequências por ele acarretadas.

O fenômeno do fogo na poesia propicia, em contraponto à água, a consumação de si por si. As chamas poéticas elaboram um conjunto textual inflamado. Assim como a poesia pressupõe camadas de egocentrismo ao extinguir a distância entre o sujeito e o objeto poético, o fogo incita a intensidade de uma flâmula simbólica, um descontrole calculado. De acordo com dicionários de simbologias, o fogo também é comumente associado ao surgimento da vida - como Hefestos, deus do fogo da mitologia grega ou Vulcano na mitologia romana, responsável pela forja. Por outro lado, diversas narrativas míticas dão conta do fogo como sinal de fim dos tempos, seja através de um grande incêndio que destrói tudo para que seja possível um novo nascimento global, seja por meio de uma chuva de meteoros incandescentes que aniquila a vida atual para propiciar um recomeço. Na fenomenologia poética, o fogo funciona como uma das principais manifestações da iluminação: seu brilho, no entanto, é capaz de ofuscar a percepção do eu-poético. Para a evocação do enunciado da poesia, haveria espaço para vaidades? Se a poesia é um extremo desvelamento das formas tradicionais para a concepção de um novo conteúdo-estrutura que inaugura um mundo, o fazer poético parece necessitar de uma espécie de tendência megalomaniaca. Ao se voltar o olhar para o fogo poético sob outra perspectiva, há o surgimento dos conceitos de belo. O senso estético ligado às chamas dos versos possibilita a ampliação da discussão filosófica e conceitual da arte. O que constitui possibilidades de beleza é o tempo. O fazer-se em determinado tempo pré-estabelece formas de olhar para o mundo e também maneiras de o sentir. O ato de mergulhar nos próprios sentimentos - e de bisbilhotar os sentimentos do mundo, evocando Drummond - nunca é o mesmo. Cada época salvaguarda em seus parâmetros novas noções de sentir e rejeitar. E, assim, de queimar-se na poesia. Sobre o verbo rejeitar, acredita-se que o movimento de repelimento do sentimento poético seja de importância tão grande quanto o de aceitá-lo. Nada, afinal de contas, pode ser elaborado por uma visão unicamente acolhedora.

A volatilidade das maneiras de sentir e expressar os sentimentos pode ser encapsulada pelo elemento do ar. Matéria indispensável para a preservação da vida, o ar está estritamente vinculado aos outros elementos em relações ora destrutivas ora provocativas. Sua soma ao elemento do fogo pode significar o descontrole das maneiras de sentir, uma explosão de percepções que não passam despercebidas. Ao se aproximar da água, novos fenômenos parecem surgir, como os redemoinhos e os tornados dos mares que, em última instância, mostram-se como anomalias imprevisíveis da natureza. Mas é seu aprazimento quando concordado com a terra que resulta na projeção das florestas produtoras de oxigênio para o mundo. Sob esse viés, o ar parece um elemento flexível e propenso à imprevisibilidade. No tocante aos versos poéticos, o ar se revela como produtor de uma sintaxe não convencional, partida e com pausas promovidas por pontos, travessões, vírgulas e sinais gráficos. Não é raro, por isso, encontrar em seus versos uma única palavra que paira solitária na imensidão do céu poético. Segundo a mitologia grega, Éolos, o deus dos ventos, é representado por quatro forças maiores que expressam as direções cardinais (Bóreas, do Norte; Zéfiro do Oeste; Noto, o vento Sul e Euro, o vento Leste). Os ventos são filhos do Céu (Urano) e da Terra (Gaia), o que implica, em termos do fazer e do sentir poético, sua condição de intermediário entre sentimentos e ações. Nem tão baixo que possa tocar o solo, nem tão alto que atinja o sol. Essa condição de observador das alturas coloca o ar como um elemento capaz de sentir e expressar nuances maiores, uma vez que lhe é possível realizar viagens transcontinentais sem muito esforço. Ao conhecer o mundo em suas voltas, os sentimentos tornam-se difusos e exagerados.

Responsável por elucidar a atmosfera da racionalização do processo fenomenológico, a terra abre novos horizontes no processo interpretativo do fazer poético. Pode-se pensá-la como os passos do surgimento da vida natural: o enraizamento é o principal elemento que conecta as ações humanas à projeção da arte. Impregnar o solo com suas raízes significa relacionar-se em nível pessoal e coletivo a um espaço, um laço profundamente sentimental que costuma ser mascarado com a objetividade da necessidade de sobrevivência. Mas como viver sem sentir? As raízes extraem os nutrientes necessários para a manutenção da vida e, dessa forma, provocam a sensação de pertencimento.

Assim é o fenômeno poético, que absorve as manifestações da sociedade para constituir enunciados capazes de manter as identidades em movimento sob uma ótica particular. Faz-se preciso, pois, dar mais ênfase a essa questão: o fenômeno poético capta maneiras de manifestar identidades - no plural, pois não é possível, a essa altura, determinar os comportamentos e anseios humanos sob um viés singular. Todas e todos constituem-se de

pluralidades. Assim, ao enunciar a poesia, o eu-poético evoca as histórias de todas e todos que a leem e até mesmo daquelas e daqueles que nunca a conhecerão. O que se faz notável para esse ponto da discussão é o fator determinante da noção de territorialidade na poesia ao se perceber a terra como um dos símbolos-base para a elaboração do fazer e do sentir poéticos. O que significa pertencer a um espaço? Essa única questão tem evocado inúmeras outras ao longo dos milênios do pensamento humano. Geralmente, volta-se para desdobramentos dessa questão que implicam negativas da mesma: o que é não pertencer? Como não se sentir um intruso? Ainda que esse estudo esteja muito longe de tentar responder a essas questões, acredita-se que de forma extremamente contingente e tangencial é possível colaborar em algo à reflexão: por meio do fazer e do sentir poético pensa-se ser plausível reconhecer-se como sujeito pertencente a um grupo. Esse grupo pode ser imenso, como uma nação que compartilha do mesmo código linguístico. Pode, também, ser ínfimo, um (re)conhecimento entre a pessoa que lê e a pessoa que enuncia a lírica. Quem, nessa equação, produz o fazer poético? Uma resposta óbvia e conservadora apontaria para o sujeito poeta como o produtor da poesia, e o sujeito leitor como o receptor da mesma. Porém, os processos de realização do fazer poético não podem ser simplificados dessa maneira. É preciso dar alguns passos para trás antes de continuar a jornada.

O próximo caminho leva em consideração que, ao se compreender o fenômeno artístico da poesia como a manifestação de enunciados produzidos por um código linguístico, é preciso refletir acerca de seu papel comunicativo. Se toda poesia é código de linguagem, ela pressupõe a realização de um “eu” discursivo que endereça sua mensagem (no caso, o texto poético) a um receptor que a decodifica e dela extrai os significados intencionados pelo eu. Esse simples posicionamento, contudo, implica algumas problemáticas: quem é o eu que produz um enunciado poético? Esse “eu” produz racionalmente para um outro específico? É possível determinar as intenções de uma realização poética? Como decodificar um enunciado artístico que, em sua essência, indica a capacidade de plurissignificação? O fenômeno poético pode ser apreendido? Ainda que, alerta-se, essas questões não venham a ser respondidas em sua plenitude, é a partir delas que esse trabalho visa a provocar a forma como se percebe a poesia. Sob a ótica apresentada, o fenômeno poético incide sobre a necessidade e capacidade de comunicação. O outro é elemento indispensável para o campo da realização poética porque é com a concretização de um ciclo de experiências que a poesia recebe o sopro da vida. Não basta ao indivíduo poético manifestar sua iluminação para que a poesia tenha seu nascimento.

Faz-se preciso, por conseguinte, pensar acerca do papel do leitor no contato da realização poética. Na décima primeira Conferência Anual da Liga Nacional do Livro,

pronunciada em 1953 e publicada para a LNL pela Cambridge University Press, T. S. Elliot destaca o que ele chama de “as três vozes da poesia”. Segundo o autor,

a primeira voz é a voz do poeta falando para si mesmo – ou sozinho. A segunda é a voz do poeta dirigindo-se a um auditório, quer seja este grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar um personagem teatral que fala em verso; quando diz, não o que diria falando por si mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites do personagem imaginado que se dirige a outro personagem imaginado. (ELLIOT, 1972, p. 129)

A partir dessas percepções de Elliot, provoquemos uma quarta voz como sendo a do leitor. A poesia, conforme defendido anteriormente, não se realiza em plenitude sem a chegada de um leitor que a experiencia em um novo tempo através de seus modos de sentir. Sob essa ótica, cabe a esse ser preencher o enunciado da poesia com sua própria voz idealizada, um movimento que resulta no preenchimento das lacunas do fenômeno poético: se a poesia não apresenta plenas respostas em seus poemas, ela evidencia a racionalização dos processos subjetivos dos sentimentos humanos, o que só pode ser apreendido pelo contato com outro sujeito que se dispõe a decodificar esses modos de sentir em tradução às suas próprias experiências. A quarta voz a qual Elliot não evoca tende a ser a do outro, que existe apenas virtualmente e na esfera das possibilidades.

Ainda de acordo com Elliot, essas diferenças apontam para duas problemáticas: por um lado, tem-se a questão da comunicabilidade da poesia lírica (embora o próprio autor questione, adiante no mesmo texto, o adjetivo “lírico” para se referir à poesia); por outro, levanta-se a ideia de graus de dramatização da construção dos sujeitos que falam. Não é raro que leigos compreendam um texto poético como um discurso completamente autoral, no qual o “eu” existente nos versos diz respeito diretamente à voz da autora ou do autor que os escreveu. Já os mais familiarizados com a literatura e com a leitura de poesia tendem a cair em outro erro: o de pensar que, por se tratar de um texto no qual sujeito e objeto não se distanciam, ocorre um processo de alienação da realidade. Assim, o texto lírico permearia um campo obscuro da literatura: um texto de si voltado apenas para si mesmo, sem conexões com o que o cerca. Ora, pensar isso da poesia seria o mesmo que procurar na vida personagens existentes apenas em romances. Ainda que sejam figuras históricas romanceadas, não haveria a menor relação entre uma figura ficcional e o ser de carne e osso, pois aquele é fruto do discurso e só existe como tal nas páginas nas quais ele está escrito e inscrito. A segunda questão suscitada por Elliot parece ainda mais interessante: entende-se que o poeta estivesse falando das nuances entre Drama e Lírica, mas vamos mais longe: diferentes níveis de dramatização do eu não poderiam incorrer no surgimento de diferentes tipos de sujeitos

poéticos? O que por ele foi chamado de dramatização poderia ser adaptado e acrescentado à intenção e ao desejo do discurso?

Segundo Käte Hamburger, no capítulo intitulado “O gênero lírico”, presente na obra *A lógica da criação literária* (1975), o sujeito poético presente em um poema é originado sob a manifestação de um sujeito-de-enunciação linguístico. Ainda de acordo com a autora, “não é o tipo de enunciado nem a modalidade da sentença que determina a intensidade da subjetividade ou objetividade, mas a *atitude* do sujeito-de-enunciação.” (grifo nosso, 1975, p. 169). Ao enfatizar a atitude como um requisito para a expressão do sujeito poético, a autora suscita algumas reflexões: por um lado, as possíveis nuances entre os modos subjetivo e objetivo da linguagem poética são colocados à prova, visto que a relação entre sujeito e objeto em um texto poético difere daquela estabelecida na prosa, por exemplo. Assim, tratar do texto lírico como um discurso puramente subjetivo pode ser questionado; por outro, ao considerar o “desejo de manifestação” do fenômeno lírico como característica do sujeito poético, torna-se possível investigar as diversas posturas que este pode adotar em conformidade ao seu discurso desejado.

Concernente a Hamburger, pode-se pensar em Iuri Lotman, na obra *A estrutura do texto artístico* (1978), ao pensar nos elementos e nos níveis paradigmáticos de um texto artístico, ao dizer que “*estar em verso, estar em prosa*, não é somente a expressão material de uma construção estrutural de um texto, mas também a *função do texto* definida para todo um tipo de cultura, função que raramente pode ser extraída da sua parte graficamente fixada.” (LOTMAN, 1978, p. 182). Chama a atenção o verbo destacado pelo próprio autor: *estar*. A transitoriedade e o prolongamento do estado/ação da poesia podem ser percebidos por sua função pré-concebida no momento da idealização de sua atitude enunciativa. Trata-se, então, da linguagem poética sob o estatuto da conformidade, isto é, ela se torna objeto de uso em dado momento de acordo com seu próprio desejo de fazer-se enunciado poético.

Hamburger também destaca a importância contextual do discurso lírico, alegando que ao incluir um poema em um livro de poesias, há a indicação de que o autor o define como um texto pertencente ao gênero lírico. Assim, ao transpormos este pensamento para o texto poético caberia pensar: ao posicionar-se de determinada maneira em um discurso poético não estaria também o eu-lírico determinando seu local de fala? Afinal, de acordo com Hamburger, “dado o fato de que o lírico se situa no sistema de enunciação da linguagem, a sua forma peculiar é transferível a toda asserção.” (1975, p. 173). E ela vai além: “tendo-se um sujeito-de-enunciação lírico, não é necessário que a forma em que o sujeito “se exprime” corresponda às exigências estéticas de uma formação lírica artística.” (1975, p. 173). Daí

pode-se refletir acerca do papel de adaptação do discurso lírico deslocando-se de um estágio estilístico que corresponde a um “movimento” artístico e passando a uma esfera particularizada em sua própria enunciação, como o estabelecimento de critérios estéticos.

No campo do estudo do discurso da prosa, há diversos trabalhos ao longo dos séculos que tratam das diferentes construções do chamado narrador: sua manifestação em primeira ou terceira pessoa, o grau e a intensidade de intromissão no texto e nas vozes das personagens, questões de gênero e discurso político, bem como a organização geral da narrativa, dentre outros temas. Ao se pensar nos estudos da poesia lírica, no entanto, em grande parte, o eu-lírico é tratado como uma construção universal: uma voz poética masculina que discursa a partir de si mesma. Não estaria a relação entre sujeito e objeto discutida na lírica defasando um olhar atento às múltiplas possibilidades de manifestação deste sujeito-objeto-poético no fenômeno lírico? Não existiriam, conforme a necessidade e o desejo, variadas formas e apresentações do discurso deste *eu* que se faz lírico? E ainda: estas variações poderiam acarretar em diferentes perspectivas e construções discursivas dentro do espectro de uma lírica autoral?

Os movimentos que a poesia realiza são os movimentos de seu tempo e espaço. Ao tratarmos da era Moderna, as características do indivíduo se modificam, trazendo um novo panorama à tona: o egoísmo, a insuficiência, a perda da fé, o objetivismo, o egocentrismo e outras características influenciam também a constituição de novos sujeitos poéticos. Ao recuperar Ortega y Gasset, em *A desumanização da arte*, Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978) ressalta o signo da desumanização como uma das reviravoltas dessa lírica (europeia, no caso, mas que serve para o pensamento ocidental, via de regra). De acordo com Friedrich,

sob a palavra-chave desumanização, podem-se descrever muitas singularidades da lírica contemporânea. Seu sujeito é uma entoação anônima, sem atributos, na qual os elementos fortes e abertos do sentir cederam lugar a um vibrar oculto e que, quando ameaça abrandar-se demais, se enrijece e se distancia graças ao emprego de acréscimos como que limitadores. (FRIEDRICH, 1978, p. 170)

A partir disso, novas questões podem surgir: ao se levar em consideração a força da expressão de enunciação, a intensidade de sua dramatização e a possibilidade do esvaziamento do humano, de que formas poder-se-iam constituir os eu-líricos na poesia moderna e contemporânea? A expressão sobre si necessita buscar uma nova compreensão do que é ser “eu”? Ao se levar em conta que o sujeito constitui-se de múltiplos “eus”, não parece natural que ao longo das obras diferentes modalidades de expressão destes “eus” surjam e/ou

assumam a frente do discurso? E ainda: cada poesia parece elaborar em si não apenas seu próprio conceito, mas também sua forma e sua intenção de fazer-se poesia.

Ao se pensar nestas e outras questões, chega-se à ideia levantada neste trabalho: um estudo que estabeleça a percepção de diferentes formas de manifestações de eu-líricos e formas poéticas, que dizem respeito a questões estéticas e conceituais vinculadas ao período e ao espaço nos quais são compostas. Dessa forma, ao adotar como *corpus* de estudo o conjunto das obras em poesia lírica publicadas por Armindo Trevisan, este trabalho tem por hipótese a existência de três expressões de fazeres poéticos em seus fenômenos textuais: poesia como *percurso*; poesia como *experiência* e poesia como *discurso*.

Cabe ressaltar que se pretende levar em consideração dois pontos: primeiro, estas três formas podem aparecer em uma mesma obra; segundo a hipótese elaborada, o que aconteceria seria a predominância de uma sobre as outras em cada obra; depois, entende-se que em um conjunto de obras, esta tipologia estética e lírica não seja aplicada de forma linear: um tipo de expressão pode aparecer na primeira obra publicada pelo autor e voltar a aparecer apenas na quinta ou sexta obra, dando espaço para que outro tipo se manifeste por um tempo, e assim por diante. Com isso, entende-se que os tipos elencados, por serem fenômenos enunciativos, respondem a preocupações temporais específicas, e, assim como o ser humano, são organismos vivos que se transformam e se adaptam no decurso do tempo.

Ao elaborar uma trajetória da poesia de Armindo Trevisan, este trabalho propõe um convite e uma intimação: pensar e escrever sobre poesia é, já, um exercício hermenêutico e filosófico necessário, mas é, acima de tudo, uma atividade prazerosa. Assim, é imprescindível que o tesão pelos versos e pelas estrofes se alimentem dos desejos de quem escreve e também de quem lê, pois só assim a poesia se concretiza na comunicação entre inspiração, criação e presságio. Cabe a quem lê completar os sentidos no momento em que dispõe sua alma a encontrar entre-versos as sugestões da vida.

Por se tratar de uma extensa obra, que continua em desenvolvimento, este estudo almeja, de maneira conscientemente megalomaníaca, passear por cinco décadas da produção de Armindo Trevisan. Embora a ordem apresentada siga o tempo cronológico, visto que se pretende examinar o conjunto poético do autor no decurso do tempo, em forma de trajetória, percebe-se que cada “etapa” ficcionalmente promovida no decurso desta pesquisa compartilha de características linguísticas, temáticas e conceituais, que serão devidamente explicadas e questionadas em cada capítulo. Estabelece-se, assim, a divisão: o quarto capítulo visa a dar conta da primeira década de produção do autor (1967-1977), com as obras *A surpresa de ser* (1967), *A imploração do nada* (1971), *Funilaria no ar* (1973), *Corpo a corpo* (1973), *O*

abajur de Píndaro (1975) e *Em pele e osso* (1977), percebendo sua poesia como *percurso*; o quinto capítulo intenta olhar mais duas décadas de sua poesia (1978-1997), com as obras *O ferreiro harmonioso* (1978), *O rumor do sangue* (1979), *A mesa do silêncio* (1982), *O moinho de Deus* (1985), *A dança do fogo* (1995) e *Os olhos da noite* (1997), dessa vez entendendo sua lírica do ponto de vista teórico como *experiência*; e, por fim, o sexto capítulo submete-se à sequência das próximas duas décadas (2001-2017), contendo as obras *A serpente na grama* (2001), *O sonho nas mãos* (2004), *Adeus às andorinhas* (2008), *Adega imaginária* (2013) e *O pó das sandálias* (2017), compreendendo sua poesia como *discurso*. No sétimo e último ato desse estudo, algumas questões que atravessam as cinco décadas de poesia do autor serão analisadas com um olhar diagonal, isto é, os temas serão deslocados de suas posições anteriores para serem tratados sob a comparação de nuances específicas. Fica, assim, decretada a tentativa de criar, a partir do que está no mundo, nas vozes e nas poesias um mapeamento da lírica de Trevisan.

4 OS PRIMEIROS DEZ ANOS...: A POESIA-PERCURSO DE TREVISAN

O estudo da poesia que tem sido proposto ao longo deste trabalho, que ganha ênfase a partir deste capítulo, e que tem sequência nos dois capítulos subseqüentes, percebe o poema como um fenômeno. Ao assumir essa premissa, interessa refletir acerca das mediações entre o sujeito poético e a objetificação de sua percepção como uma imanência do gesto, isto é: a relação entre o “eu” e a noção de que o que é “dado” à consciência retorna para o ponto inicial do sujeito de enunciação. Isso se dá porque pensar a respeito da produção enunciativa na poesia lírica diz respeito, também, à concepção da distância apaziguada entre quem fala e o que é dito. Se não é possível deslocar a consciência para um ponto externo da identidade, deve-se explorar as possíveis significações que a linguagem (neste caso, verbal) apresenta como mecanismos de expressão do eu. Segundo Merleau-Ponty, na obra *Signos*,

dizer não é colocar uma palavra sob cada pensamento: se o fizéssemos, nunca nada seria dito, não teríamos a impressão de viver na linguagem e ficaríamos no silêncio, porque o signo se apagaria logo diante de um sentido que seria o seu, e o pensamento nunca encontraria senão pensamentos: aquele que ele quer exprimir e aquele que formaria de uma linguagem inteiramente explícita. Pelo contrário, por vezes temos a impressão de que um pensamento foi dito - não substituído por índices verbais, mas incorporado nas palavras e tornado disponível nelas - e por fim há um poder das palavras, porque, trabalhando umas contra as outras são perseguidas a distância pelo pensamento como as marés pela lua, e nesse tumulto evocam o seu sentido muito mais imperiosamente do que se cada uma delas restituísse somente uma significação enfraquecida da qual seria o índice indiferente e predestinado. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 44-45)

O embate entre significados operado pela utilização das palavras provoca a sensação de que os enunciados poemáticos estão ali apenas para “espelhar” uma inspiração interior do eu-lírico (ou pior, do sujeito poeta), como se os versos fossem frases projetadas cronologicamente para uma mensagem comunicativa direta. É preciso renunciar ao desejo de objetivar os discursos linguísticos, sobretudo ao tratar do verbo utilizado para fazer arte. Quem escreve projeta sentidos por meios menos óbvios do que a direção reta e em frente, afinal, o pensamento é circular, reflexivo e viaja por espaços e tempos que não colaboram

com a sequencialidade que a coerência cotidiana necessita. A organização dos fenômenos poéticos segue suas próprias regras dentro de um universo rígido de comportamentos observados. Ainda que existam características definidoras dos gêneros literários e, por conseguinte, de o que configura um discurso poemático, cada universo-poema joga criando suas regras a partir de desdobramentos da disposição anímica e inconsciente que as vozes e os silêncios possibilitam. Neste sentido, surge o questionamento: é o autor quem cria o texto ou o texto que cria o autor? Segundo Blanchot,

a linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial. A negação está ligada à linguagem. No ponto de partida, eu não falo para dizer algo; é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. Essa fórmula explica por que o ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para nada dizer [...]. A linguagem percebe que deve seu sentido, não ao que existe, mas ao seu recuo diante da existência, e sofre a tentação de se limitar a esse recuo, de querer alcançar a negação nela própria e de fazer do nada tudo. Se só falamos das coisas para dizer por que não são nada, pois bem, nada dizer - eis a única esperança de dizer tudo delas. (BLANCHOT, 2011a, p. 333)

A esperança da compreensão de si mesmo é o que motiva essa poesia-percurso: a projeção de uma intenção é discorrida por versos que desnudam o desejo do divino. No entanto, a condição humana é um obstáculo e, ao mesmo tempo, material fértil para a elaboração lírica de sujeitos poéticos que convivem com a finitude, com a sede pela glória divina e como servos de uma força moral e ética que guia até mesmo os seus devaneios. Assim, as obras que se apresentam permitem a observação de trajetórias que desenham a si próprias porque anseiam por movimento de um ponto inicial a um ponto ideal. Se este é alcançado ou não, em trocas de palavras e de vontades, resta a observação do sujeito-objeto que examina o mundo como quem descreve seus próprios limites.

Ao passo que aquele que compõe essas frases e aquelas e aqueles que as leem estão prestes a viver seus percursos, concomitantemente, deve-se assinar um acordo mental de cumplicidade. Não é que isso seja exatamente necessário, mas parece tão mais bonito viver ilusoriamente em companhia... Feito esse trato - e a continuidade da leitura é a confirmação do mesmo - é chegada a hora de cometer uma atrocidade à natureza viva do percurso: estipular a ele um prazo inicial e final. Sem ser necessário colocar quem escreve e quem lê atrás das grades e prometer-lhes uma punição rigorosa, compreendamos: trata-se de uma performance ficcionalizada de apreender um percurso, uma atividade didática que visa a experimentar as hipóteses e permitir que os erros brotem por entre seus versos. É como capturar bolhas de sabão em pleno ar e guardá-las no peito. Antes que elas estourem, apresentamos as obras que compõem este capítulo a ser percorrido. São elas: *A surpresa de*

ser (1967), *A imploração do nada* (1971), *Funilaria no ar* (1973), *Corpo a corpo* (1973), *O abajur de Píndaro* (1975) e *Em pele e osso* (1977).

4.1 A SURPRESA DE SER (1967)

Obra de estreia de Armindo Trevisan, *A surpresa de ser*, publicada em 1967, realiza uma síntese que antecipa todos os grandes temas pelos quais a poética do autor percorrerá no decorrer das décadas, sobretudo ao longo dos primeiros dez anos. A obra projeta uma visão ampla sobre o mundo e os seres que nele habitam de forma a dar vida e imaginação para os sentidos e para as ações, desde suas minúcias até as grandes realizações simbólicas. Correndo o risco de soar óbvio, o principal foco desta obra é a essência humana, em todas as suas virtudes e defeitos, o que permeia os horizontes e os limites do *ser*. Observado desde o título, o elemento do inesperado circunscreve os versos que preenchem as páginas de sua poesia, desde o questionamento dos efeitos do fazer poético até às formas como os indivíduos se relacionam entre si.

Com apresentação de Rubem Braga, a edição de 1967 da editora José Álvaro abre suas páginas com uma dedicatória a Clarice Lispector, Erico Veríssimo e Murilo Mendes, três grandes pilares da literatura brasileira e, sobretudo, referências na formação de Trevisan. Chamada pelo próprio autor de “Metalírica”, por relacionar a experiência metafísica com o fazer da lírica, *A surpresa de ser* se faz grandiosa do início ao fim. A busca pela transcendência através da corporeidade, questão observada diversas vezes ao longo de suas obras, está presente aqui em poemas como “Orgulho”, no qual os versos constituem um sentimento que possui carne. Neste e em outros poemas que integram a obra, o corpo e sua nudez se apresentam como um estágio temporário, pois metaforizam a transição entre o terreno e o divino.

Ao direcionar o olhar para os elementos do sagrado, Trevisan estabelece os primeiros parâmetros da influência de Deus em sua Metalírica: o relacionamento dos corpos com um sentimento de pertencimento a uma força maior, um tipo de obediência a uma esperança que se concretiza no otimismo da vida, configura o que se pode compreender como o processo de comunhão. Assim como no ritual cristão, a comunidade se une em torno da mesma fé, um compartilhamento que se faz entre os versos, mas também entre a voz do eu-lírico e de quem a lê, tornando-se cúmplice dos votos e desejos desse Bem almejado. De acordo com Antônio Hohlfeldt,

marcado pela experiência religiosa, *A surpresa de ser* era um livro eminentemente lírico e filosófico, em que o poeta traduzia, como indica o título do volume, a indagação e a descoberta da vida. Conceitos como verdade e pecado marcavam os primeiros versos do poeta que, ao longo de toda a carreira, abriu um verdadeiro leque de preocupações, de fundo eminentemente humanista, enfocando temas os mais variados, desde elegias em torno das ações revolucionárias do poeta guatemalteco e também sacerdote, Ernesto Cardenal, até o suicídio da atriz Marilyn Monroe. (HOHLFELDT, 1979, p. 103)

Conforme destaca Hohlfeldt, uma perspectiva humanista se ergue em cada estrofe de cada poema da obra, por isso o elemento de alteridade pode ser averiguado com frequência em seus poemas. Existe uma evidente preocupação de como conciliar o fenômeno da poesia com a realização do sujeito como parte integrante do mundo e, conseqüentemente, dos mesmos direitos. No poema “As coisas”, o que se revela é a tendência de buscar um “mundo unificado”, pelo qual os sentimentos promovem um acolhimento como o ponto de partida para as interações sociais. Aliás, a respeito do título desse poema, é preciso discorrer algumas linhas. Ao longo de toda a obra, a expressão “a coisa” é utilizada para se referir a uma presença, que também se faz força, de algo inominável e inapreensível: pode-se compreender essa coisa como o próprio Deus que se manifesta nas entrelinhas na vida dos sujeitos, ou ainda indagar se esta coisa não é a poesia que é evocada nos movimentos diários e nos gestos afetuosos de quem se dispõe a por a alma à disposição do mundo. Seja qual for o caminho adotado para a interpretação, o que não pode ser nomeado, o que pode ser observado na metafísica lírica de Trevisan há um claro caminho de descaracterização do ego: de acordo com Zilberman, “em *A surpresa de ser* não há uma concentração do escritor na própria personalidade: o eu renuncia a personalizar-se.” (ZILBERMAN, 1980, p. 127). Essa despersonalização indica uma tendência a coletivizar-se, isto é, a incluir outras vozes e outras formas de *ser si mesmo*, o que engloba a manifestação de outrem.

Ao voltar à questão do inominável, a coisa divinizada que protagoniza ou, no mínimo, ronda diversos poemas da obra, encontram-se outros sinônimos semânticos que surgem no texto, como o desconhecido e a Graça. Ora, embora não se almeje aqui insistir nas potencialidades significativas para a emergência destes elementos que se camuflam como indeterminações, mas que, na verdade, representam sentimentos e objetivos bem específicos, faz-se necessário ainda alimentar a teoria: embora a expressão “desconhecido” possa ser compreendida como pura evocação do que não se sabe (assim como “a coisa”), deve-se atentar para o artigo definido singular que o acompanha, pois ele faz toda a diferença no exercício hermenêutico: não se trata de “um” desconhecido, mas de “o” desconhecido, o que pode indicar certa familiaridade com o elemento inexato, tornando-o, minimamente, singular. Trata-se, sobretudo, de um gesto de fé, elemento que aproxima todas as possíveis

interpretações da palavra Graça. A Graça pode ser percebida como um dom divino para a salvação. Assim, a surpresa que se revela a cada instante na obra é o inesperado dom da vida e do ser em coletividade.

Observemos, a seguir, no poema “A palpitação” como o elemento esperança, signo próximo do elemento “Graça”, semanticamente, é ressignificado:

A palpitação

Essa esperança
que em mim rebenta
pode conter
o que de balde

Tento conter
na finitude
que me floresce
dentro do peito

Onde não sou
senão a flor
do imenso anelo
que se contorce

Por se espraçar
fora do mar,
que embora parco
é sempre o mar,

Em vão buscando
essa esperança
me superar
fora de mim,

Qual jato ruivo
que constitui
o chafariz
do qual jorrou,

Essa esperança
que é tudo enfim
que em mim é humano
mas se conserva

Renhidamente
além do humano,
onde? Não sei,
talvez em si,

Nessa existência
que é quase nada
mas que por isso
é mais autônoma.

Não tentarei

minha esperança
em termos claros
por numa ceia,

Ou provocá-la
em noite fria
de muito vento
e assombro mudo;

Mas guardarei
para o momento
em que de nada
me servirão

Todas as mãos
e mais as bocas
sempre solícitas
mas atrasadas

Em relação
à minha viagem,
um pouco só
dessa ternura

Mestiça e boa.
que só ternura
quem sabe fora
se lhe faltara

A desconfiança
serena e mínima
que a torna humana
até tangível.

Eu guardarei,
repito, o afago
dessa esperança
que quase sou,

Para afinal
morrer apenas
o necessário
para morrer,

Sem me negar
como homem, irmãos,
porque não posso
ter sobre mim

Uma esperança
tão poderosa
que já não seja
sorriso e medo.

Eu guardarei
Minha esperança
Para ser homem
Até o limite

Já desumano
e todavia
inda possível
de ser da carne

A tentativa
mais audaciosa
de defender-ser
fora do Mundo.

(TREVISAN, 1967, p. 31-34³)

O poema transcrito apresenta uma estrutura instigante: formado por vinte e três estrofes de quatro versos, o texto apresenta uma sintaxe progressiva na qual cada estrofe gera um encadeamento com a próxima como uma espécie de texto-correnteza que não cessa até o seu fim. Um dos principais elementos que contribui para essa interpretação é o plano sintático com a utilização mínima de recursos de pontuação, visto que o sentido de cada estrofe não está fechado por um ponto final. A primeira vírgula do poema aparece somente na quarta estrofe para introduzir uma explicação do signo “mar” utilizado em um de seus versos. Além de os versos produzirem uma conexão e uma dependência de sentido uns com os outros – e, por conseguinte, entre as estrofes –, faz-se importante destacar que eles são compostos de uma a três palavras apenas. Esse estreitamento dos versos contribui com duas hipóteses de interpretação:

Ao seguir os rastros do plano semântico evocado no poema, tem-se a ideia de um fluxo marítimo que, ao atravessar as ideias do eu-lírico, atravessa também os versos do poema causando uma queda contínua de água e, por isso, de palavras. Esse registro é perceptível ao longo de várias estrofes do poema: trata-se de uma esperança que “rebenta” no eu-lírico e, nela, o desejo de superar-se e completar-se na finitude do que é ser humano. Esse mar que rebenta, que jorra e que escorre pelos versos do poema, que é o próprio corpo do sujeito lírico, não visa à destruição, mas a seu oposto. Essa força marítima, tal qual a esperança, busca um espaço de contemplação de si mesmo. Salienta-se o uso de substantivos abstratos como “viagem”, “anelo”, ternura”, “existência” e, especialmente, “esperança”. Esta é ecoada em seis estrofes ao longo do poema vinculando as ações humanas em seu senso mais coletivo a um processo de humanização que precisa passar por um senso mais individual. O derramamento dessa água-mar é o trajeto de purificação necessário para que o eu-lírico perceba-se como criatura desejante, errática e esperançosa. A esperança, no plano poemático,

³ Todos os poemas transcritos e mencionados desta obra ao longo deste tópico estão presentes na mesma edição, de 1967, e, portanto, será assinalada apenas a página no momento da referência para evitar a repetição.

é a da extensão da existência: um desejo e um medo que se confundem nas turbulências (aqui marítimas) do ser humano e, por isso, os versos são contidos: resguardam a desconfiança, embora esperançosa, da transcendência.

A segunda hipótese interpretativa não funciona como oposição à primeira, mas segue um caminho um pouco distinto. Como o título do poema sugere, a palpitação é uma alteração do ritmo cardíaco e ela passa a sensação de que o coração deixou de dar uma batida. A partir desse ponto, pode-se entender todo o poema como a elaboração de uma metáfora: a esperança vive em pequenos e inesperados momentos, como entre as batidas do coração. Essa ideia é alimentada pelos elementos que o sujeito poético explicita e também apenas sugere ao longo de seus versos: a esperança que nele surge tenta esconder, em vão, a consciência da finitude humana. O esconderijo dessa consciência de fraqueza é transportado para seu exterior, colocada no mundo como forma de não apenas protegê-la, mas também esconder de si mesmo. O eu-lírico entende que sua existência é uma força autônoma, mas que ainda assim vale o esforço de ser mantida a salvo, pois nela coexistem “todas as mãos / e mais as bocas” que carregam a ternura da coletividade. A esperança, ou ainda, o desejo de manter a salvo a esperança do ser humano mantém em si a inocência e a sabedoria de que toda criatura é um ente social. E isso implica o surgimento de uma rede de relações entre os indivíduos que são capazes de resistir à morte – pois os sujeitos se encarregam de salvaguardar a memória da vida uns dos outros. Essa sensação é abertamente revelada pelo sujeito poético ao dizer que ele guardará “o afago da esperança” para que, assim, morra “apenas o necessário para morrer” sem que se perca completamente a vida que, em última análise, já não pertence somente a si mesmo.

Note-se como as duas hipóteses suscitadas não apenas não se repelem como, em certa medida, complementam-se: por um lado, há a perspectiva de uma visão de mundo mais simbólica, na qual a força da natureza representa o desejo de força do ser humano. Neste sentido, a percepção de fraqueza e de fragilidade da vida é sobrepujada pela vontade de persistir ao projetar a vida como uma possibilidade de transcendência. Neste caso, o mar, símbolo de nascimento e purificação, é utilizado como guia para compreender não apenas a estrutura do poema, mas também a forma de elaboração do discurso poético do eu-lírico; por outro lado, percebe-se a metaforização de um processo físico corporal que está relacionado ao batimento cardíaco: a palpitação. Sob esta ótica, o desejo presente no poema vincula-se tanto ao emocional do indivíduo (o coração simboliza, nesse caso, a ideia juvenil de paixão), indicando uma espécie de utopia de resistência da vida, quanto ao corporal ao compreender e aceitar a finitude de sua existência no plano terrestre. Em ambos os casos, há a esperança de

estender os sentidos da vida por meio da compreensão de que *o outro*, enquanto agente social, está encarregado também de elaborar sentidos para a existência do eu; e, também, ao aceitar que a vida humana é constantemente ressignificada e seus motivos de ser não estão nunca finalizados.

A importância de outro como parte crucial das relações sentidas e imaginadas pode também ser observada no poema a seguir. No entanto, o outro aqui não se estende de maneira explícita a um sujeito, mas a um sentimento, como se estar grato a algo significasse, em última medida, estar grato a todas e a todos, porque ser um indivíduo é ser o resultado de influências coletivas. Vejamos como funciona no poema “Gratidão”:

Gratidão

Eu morrerei,
mas tão à parte
de mim que nunca
o saberá

O alegre Mundo,
no qual subsisto
em comunhão
onipresente.

Eu morrerei
me desculpando
diante dele
de ser diverso

(Como me dói
só de pensar-me
ausente dele,
em outro Mundo!)

Mas se puder
morrer tão rápido
que o Mundo apenas,
vendo o meu Corpo

Diante de si
quieto e ancorado,
julgue que eu mesmo
esteja ali,

Então, Espírito
ou o que for,
me achegarei
dele, sorrindo,

E o beijarei
com tanto ardor
que, eternamente,
lhe ficará,

Na face imensa,
o meu sinal
de criatura
agradecida.

(p. 79-80)

O poema “Gratidão” expressa uma mensagem do eu-lírico a respeito do equilíbrio entre vida e morte. De acordo com a expressão lírica do poema, o sujeito poético coloca-se a serviço da vida reconhecendo em si a pequenez de uma existência que compartilha com inúmeras outras a força e a vivacidade de um existir. Na primeira estrofe do poema, o sujeito poético expresso explicitamente pelo pronome pessoal “eu” concretiza o primeiro verso com um importante verbo no futuro do presente: *morrerei*. A ciência da finitude da vida, vista por outro ângulo no poema anterior, é, dessa vez, contemplada sob a perspectiva de um indivíduo devoto ao seu momento de viver. A devoção por existir é preenchida de significados e compreendida como uma espécie de bênção. Por isso, a morte não soa como um castigo, mas como um local inevitavelmente alcançado para o qual o sujeito poético tem se preparado.

Ao introduzir a conjunção adversativa “mas” no segundo verso da primeira estrofe, o sujeito poético revela toda a objeção referente ao ato consciente de morrer – porque, sim, no discurso lírico, o sujeito poético percebe a morte como um estado, mas antes como um movimento, um gesto. Dessa forma, a morte ocorrerá de maneira que o Mundo não seja notificado, pois o indivíduo poético preocupa-se com o bem-estar da vida no geral. Ao declarar este ponto de vista, entende-se a conexão entre as existências. Nenhum ser é individualmente e isolado. Ele se faz no coletivo, no senso de pertencimento a um plural quase inexpressível, apenas sensível a quem se faz vivo. Por este motivo, o eu-lírico compreende sua vida como uma “subsistência”, que está permanentemente em “comunhão”. A palavra *comunhão* indica a noção que o sujeito poético tem do desejo de realização coletiva, a sintonia entre sentimentos, modos de agir, sentir e pensar. *Comungar* é uma ação corporal compartilhada. De acordo com a crença cristã, a *comunhão* é o sacramento da Eucaristia: a renovação de Jesus Cristo. O sofrimento do eu-lírico em desfazer-se do Mundo, ou melhor, de o Mundo perder a sua presença vai ao encontro do senso da *comunhão*: trata-se da sensação de pertencimento a uma comunidade. Perder uma vida, por conseguinte, é perder uma parte do todo.

A ideia de sofrimento apresentada ao longo do poema não está relacionada com a morte enquanto perda de si. A dor não é individual e autocentrada. Ela é, antes, uma dor por deixar de ser parte de algo maior. Por outro lado, a morte, no poema, é representada pelo

silêncio quando o eu-lírico reflete: “Mas se puder / morrer tão rápido / que o Mundo apenas, / vendo o meu corpo / diante de si / quieto e ancorado, / julgue que eu mesmo / esteja ali [...]. A falta de vida é analogamente referenciada como a falta de voz, de som ou mesmo de música. Além disso, o adjetivo “ancorado” indica a falta de mobilidade – em última instância, a perda da dinamicidade da vida.

Através dos elementos elencados, pode-se compreender o poema como uma espécie de última oração: o sofrimento não é posto como uma dor a ser carregada, a morte não é compreendida como punição e os sentimentos que permeiam a expressão poética são de nostalgia e compaixão. A morte passa a ser compreendida como o silenciamento de um instrumento musical na orquestra: uma pequena falta que será notada e sentida pelo conjunto. Outrossim, fica evidente o fervoroso amor que há pela vida: embora aceite a condição de *deixar de ser*, o eu-lírico mostra-se agradecido e feliz, pronto para beijar o Espírito (que toma conta da vida e da morte) “com tanto ardor / que, eternamente, / Lhe ficará, / na face imensa, / o meu sinal / de criatura / agradecida”.

Outro ponto a ser destacado no poema é a utilização das iniciais maiúsculas para se referir a Mundo e Espírito, como uma mesma divindade que rege a existência. Por meio de uma ótica otimista, o poema “Gratidão” exerce a função de uma prece sob a forma de uma carta aberta a todas e a todos: um desejo de realização que alcance o maior número de criaturas possível, afinal a alegria só existe porque ela é compartilhada. Assim, pode-se relacionar a ideia de Vida a Deus, uma vez que o próprio sujeito poético joga com a palavra “comunhão” e refere-se a si próprio como uma criatura, frente aquele que, entende-se, seja o criador.

Conforme apresentado anteriormente, o elemento do sagrado encontra-se tanto de forma explícita como implícita no decorrer dos versos dos poemas que compõem a obra de Trevisan. Assumindo diferentes aspectos e motivações dentro do cenário lírico, a sensação de paranormalidade - isto é, a crença e a fé que se espelham e se projetam em visões de sentimentos e acontecimentos necessários que virão a acontecer - permeia o imaginário de quem lê. No poema que dá sequência a este estudo, há uma espécie de instinto que motiva o eu-lírico a se relacionar de maneira distinta consigo mesmo e com o outro.

Prenúncio

Fujo das grandes urbes,
dos edificios repletos
de gerânios e de sustos,

de corpos sem amor.
Tenho medo dos corpos.

Dos corpos das matronas,
dos corpinhos das crianças,
dos corpúsculos dos homens
em amor estendidos,
dos corpanzís cheirosos

Das ausentes e santas...
Tenho medo dos corpos
das próprias coisas livres,
dos corpos que não crescem,
sem tradição e forma.

Fujo do corporal
que me quer engolir.
Já vislumbro o momento
em que minha própria alma
não quererá o meu corpo.

(p. 87)

Prenúncio é o indício de um acontecimento e, assim como o significado do termo, o poema revela o preâmbulo de um porvir. No poema, o eu-lírico vive um momento de reflexão que paira sobre um momento que ainda não existe, mas que surge como possibilidade. Essa indicação da conjunção concessiva (ainda) aponta para um plano semântico no qual a plausibilidade é utilizada como justificativa para as explicações e planejamentos do sujeito poético. O poema elabora um discurso acerca de um sujeito que está prestes a ceder do próprio corpo como forma de manifestação da ordem interior em busca de uma ordem exterior.

A primeira estrofe do poema transcrito é elucidativa do cosmos poemático constituído pelo eu-lírico: sua voz (eu) encontra-se elipsada pelo verbo em primeira pessoa no presente do singular “fujo”. O pronome que está oculto revela, de partida, a tendência de o sujeito revelar-se ao longo do poema, como um processo de descoberta da própria identidade e da necessidade da entrega como gesto simbólico em busca de si mesmo. Assim como o pronome aponta para essas duas circunstâncias, o verbo “fugir” pode funcionar de maneira intransitiva, sem necessitar de complementação, ou de maneira transitiva indireta com o complemento de um objeto indireto. Este é o caso do poema: o sujeito poético elenca os objetos dos quais foge. A esse tema interessa notar a trajetória por ele proposta: grandes urbes, edifícios com flores e sustos e corpos sem amor. O primeiro elemento, as grandes urbes, indica uma necessidade de buscar por tranquilidade longe do movimento intenso das metrópoles. O ritmo e o barulho da cidade são elementos que podem provocar a falta de sintonia do eu-lírico com o momento de

contemplanção; a partir dos edifícios, que complementa a ideia das urbes, surgem dois polos temáticos: os gerânios, flores que simbolizam fraternidade e receptividade, geralmente utilizadas em casamentos e outras celebrações, e os sustos que remetem ao medo e à tensão. Com estas características, pode-se pensar os lares dessas cidades estruturados sobre o (des)equilíbrio de duas forças contrastantes: o afago e o medo.

O sujeito do poema revela fugir de corpos sem amor, mas enfatiza, por fim, que teme corpos de modo geral. A palavra “corpo” será usada de diferentes formas, como variações de diminutivos e aumentativos (“corpinhos”, “corpúsculos”, “corpanzís”). O temor das diferentes manifestações de corpos diz respeito à variedade de seres. Os corpos que antes eram “sem amor” passam a expor o amor como uma possibilidade. A fuga ao corpo revela-se, em suma, como uma fuga da liberdade de ser, uma fuga às incertezas, pois as incontáveis formas de expressar o corpo associam-se às inúmeras identidades que um mesmo indivíduo pode ter. Mas é preciso cuidado com esta informação: o sujeito poético não teme a diferença como forma de repreender a natureza humana. Trata-se de temer o extremo apego à forma em detrimento da essência. A fuga ao corporal é uma fuga ao materialismo e uma tendência à busca pela quintessência que ressignifique os modos de estar vivo. O corpo quer o “engolir” e a alma, ora ou outra, tenderá também a fugir do próprio receptáculo, porque para alcançar um estágio elevado é preciso abandonar o que faz de uma existência algo mundano.

O prenúncio, estabelecido desde o título do poema, qualifica o corpo como um estágio capsular da vida: como a lagarta que vira casulo para realizar a metamorfose, o corpo é este estágio intermediário da essência da vida: é um modo de tentar atingir seu ápice, ao passo que é um rito de passagem, e a percepção de que a vida não se trata apenas desse corpo que é vestido, é a informação que somente a alma consegue decodificar.

Alguns pontos merecem, ainda, destaque em relação à obra. No poema “A sentinela”, por exemplo, revela-se a importância de se guardar o nome como forma de identificação do que e quem somos, sobretudo sob o prisma de um olhar exterior. Pensa-se, por isso, em Valéry, ao dizer que *a obra do espírito só existe como ato*. Fora desse ato, segundo o autor, o que permanece é apenas “um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito. Transportem a estátua que vocês admiram para o país de um povo suficientemente diferente do nosso: ela não passa de uma pedra insignificante.” (VALÉRY, 2011, p. 201-202). Assim, pode-se indagar a respeito da preocupação da identidade individual no processo de elaboração do sentimento de coletividade já observado no decorrer da obra. Desse modo, questiona-se: como é possível realizar o ritual de unicidade em torno da fé sem que se deixe de ser também em individualidade? O que leva à contrapartida: é realmente essencial lutar

pela ilusão de características que nos tornem únicas e únicos? Sabe-se que essas questões têm motivado discussões filosóficas sobre o que é *ser* e o que é o *sujeito*, desde a Antiguidade, por isso, nem se almeja respondê-las ou, tampouco, ir além nas outras perguntas que se desencadeiam a partir destas. O objetivo dessa reflexão está atrelado à ideia exibida na abertura deste capítulo: organizar o pensamento e elaborar uma vista panorâmica da convencional primeira fase da poesia de Armindo Trevisan entendendo-a como uma poesia-percurso. Dessa forma, ao se pensar nas problemáticas de identidade e de fé evocadas ao longo de sua primeira obra pode-se começar a pavimentar a jornada aqui proposta: a poesia-percurso de Trevisan tem seu início com a busca pelo Outro, de maneira que o *eu* seja um auxiliar para a verdadeira realização social que é a comunhão dos sentimentos. Através de um imaginário estritamente cristão, os sujeitos poéticos da obra alegorizam a necessidade da união ao mostrar que a essência humana pende para a necessidade de se relacionar e crescer em conjunto.

De acordo com o Donaldo Schüller, o que se observa com preponderância em *A surpresa de ser*, é “a busca do eterno no aqui e agora, no corpóreo, no presente, na matéria.” (SCHÜLER, 1987, p. 324). Este eterno, sob o viés aqui apresentado, está no outro. A mensagem da poesia-percurso de Trevisan, além de bonita e otimista, abre margem para pensar em diversos segmentos da literatura: ainda que a necessidade de ser si mesmo esteja presente – e defendida veementemente, como no poema “Desembarque” –, é em poemas como “O silêncio”, que o desígnio de seus eu-líricos se consolidam: compreendendo que a não-voz, a partir de corpos sólidos de carne, também realiza movimentos em busca do divino. Se todo percurso é um caminho a ser trilhado para se alcançar algo, nesta primeira etapa é possível dizer que o que é buscado é a consagração do humano através da realização da comunidade, um estado abstrato no qual os indivíduos compartilham de vitórias, derrotas, saúde, doenças, Bem e Mal em união, e esse caminho precisa passar pelo *outro*.

4.2 A IMPLORAÇÃO DO NADA (1971)

Em *A imploração do nada* (1971), Trevisan dá continuidade à temática da transcendência física através da experiência corporal. Nesta obra, no entanto, são abertas duas especificidades acerca da expressão corpórea: por um lado, o corpo do sujeito poético se mostra como frágil e condenado, permeado por uma fraqueza inata que se articula entre as diferentes vozes e percepções de consciências sociais evocadas ao longo da obra; por outro, o corpo da mulher ou o corpo feminino está diretamente associado à divinização, isto é,

funciona como uma espécie de chave que abre os portões para o misterioso, para o belo e para o iluminado. A partir dessa perspectiva, pode-se definir *A imploração do nada* como uma obra que exalta a vida – em todas as suas nuances e momentos – sem deixar de considerar a inevitabilidade da morte. Sobre esta, faz-se necessário um adendo: na obra, a morte representa um símbolo de travessia em sua poesia-percurso. Diferentemente do que é considerado por muitas pessoas como o término da vida, a morte, na obra de Trevisan, catalisa as experiências da vida sob uma máscara de estágio a ser superado, como todos os outros tempos da vida humana.

Por tais motivos, o tempo é impreciso. Os versos se estendem por organismos flexíveis de versos que compõem uma música narrativa – ela narra as possíveis fases do viver do eu-lírico. Publicada em 1971, pela Galaad, a obra chamada pelo próprio autor de *Metalírica II* (na sequência da *Metalírica I*, de *A surpresa de ser*) possui uma divisão interna em quatro partes: a primeira, intitulada “Os utensílios e o rito” trata de um único poema composto por oito partes nomeado “Esperanças”. Nele, são evocadas nove esperanças que compõem um mundo inaugural na poesia de Trevisan, projetando, isoladamente, a primeira parte para esta segunda etapa de sua poesia como percurso, criando um diálogo com Deus e consigo próprio sobre a experiência do *nada* como método de alcançar o sublime; a segunda parte, chamada de “Um desejo à espera de si”, aponta a visão de quem lê para o campo do amor: os poemas, que se aproximam de canções, exaltam o belo na vida em todas as suas peripécias, constatando que não se pode valorar a beleza de acreditar na grandeza das coisas; o terceiro tópico, intitulado “O milímetro vencido”, aprofunda a questão corporal, dando ênfase para as relações entre os indivíduos como forma de obtenção do passe para alcançar o inominável (lembrando, ainda, *A surpresa de ser*). De acordo com Antônio Hohlfeldt, na obra, o que o eu-lírico faz é desenvolver “o tema que se tornará constância na poesia de Trevisan: a corporificação. Para Trevisan, as ideias não estão perdidas em algum céu qualquer, os conceitos não são resgatados mediante indagações abstratas” (HOHLFELDT, 1979, p. 103); a última divisão da obra, “Os dons possíveis”, abriga apenas quatro poemas, que transitam entre o acolhimento da cultura pop em uma homenagem a Marilyn Monroe até a personificação das relações sociais em “Ao irmão”, que propõe uma mensagem tocante de fraternidade.

É natural que alguns temas suscitados em sua primeira obra reapareçam aqui, seja de maneira a ampliá-los ou mesmo a questioná-los. Um caso a ser mencionado é observado no poema “Ulisses”, no qual o senso aventureiro surge, assim como em *A surpresa de ser*, reforçando a ideia de sua primeira fase poética direcionar-se à tendência de compreender o fazer lírico como a performance em um percurso. O movimento, neste sentido, é muito caro à

ideia de poesia-percurso. Este percurso é realizado na vida, mas, sobretudo, em seus poemas que, afinal de contas, são fruto da criação humana e, por isso, respingam (e, por vezes, chovem torrencialmente) influenciados pelas ações que ocorrem antes de encontrar as páginas brancas onde habitarão. Segundo Paul Valéry em sua “Primeira aula do curso de poética”, anteriormente mencionada,

um poema sobre o papel nada mais é do que uma escrita submetida a tudo o que se pode fazer de uma escrita. Mas, entre todas as suas possibilidades, existe uma, e uma apenas, que coloca finalmente esse texto nas condições em que ele adquirirá força e forma de ação. Um poema é um discurso que existe e que provoca uma ligação contínua entre a *voz que existe* e a *voz que vem e que deve vir*. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. (VALÉRY, 2011, p. 202)

Sob esta ótica, faz-se interessante mencionar o poema “O menino possível”, no qual fica evidente o valor das transformações da vida ao longo do tempo e suas relações com o material da memória. Mais de uma vez Trevisan definiu poesia como “lucidez enternecida”, sem deixar de mencionar o caráter lúdico do exercício poético que, muitas vezes, é ignorado ou perdido. No poema citado, o eu-lírico se relaciona com seus “eus” anteriores, de forma que uma lucidez recheada de carinho seja evocada nos versos que, por si, confraternizam com a cumplicidade de se reconhecer criança, adulto e idoso, isto é, na eternidade que a poesia lírica possibilita. Assim, a ideia de diferentes corpos (que, em última análise, são um único ser, que se transforma no decorrer do tempo) passeando pelo tempo da recordação reforça a noção de percurso aqui explicitada. Por isso, o tempo é matéria crucial para a trama de sua obra: sem apegar-se de maneira letárgica a um passado rememorado, o sujeito poético desfila, de mãos dadas, com todas as suas plausíveis versões sem deixar de compreender que cabe ao mundo e à vida guiar-lhe sem caminhar sofregamente.

Vejamos como o sujeito poético se revela um apaixonado pelas pulsões da vida, sem deixar de questionar, por outros parâmetros, os sentimentos de si e do outro a partir do poema “A fonte”:

A fonte

É preciso amar a vida, amar
no lodo o seu fulgor secreto,

o fulgor que tem a sua imensa sala
quando o ruído do longínquo sobe

até ao coração que se debruça para
o fio de erva que balança a água,

ou o bico do flamingo avermelhado

apunhalando um dia de sol a pino.

É preciso que a própria mão recuse
a insolência dos prazeres turbulentos,

e aceite a misteriosa apalpação
da pedra sobre a qual a lua reclina

a cabeça nos bosques excluídos.
Ah! O próprio amor, se quiser restar,

é constringido à viagem para o absurdo,
para o barril das pólvoras suaves

onde os corpos são tangidos por dentro
naquelas fibras em que o êxtase carnal

não reduz a não ser ligado à asa
do que não está na Mão do homem, hoje.

É preciso amar a vida, amá-la,
desejá-la sem tréguas diferente,

buscá-la onde ela não existe, ou
apenas começou a dar um salto

para a pequena plenitude que, em vão,
tentará enriquecer com os detritos

de seu vácuo de origem. Oh, a vida
é uma coisa imensamente restituída,

e todo o seu calor, e toda a sua vertigem
de encanto reside no seu mover-se

contínuo entre o que ela oferece aos seus
e o que, sabiamente, lhes esconde,

justamente por não possuir em si a flecha
que anda na direção do seu alvo,

ignorando que este nasceu para não ser
atingido. É preciso amar a vida, até

quando nela o coração se sente oprimido
e tudo nele são fumos de morte,

porque um simples favo de mel, uma posta
de peixe, uma côdea azul de pão,

um reflexo miraculoso de vinho novo,
abalam o agonizante que entrevê

pela janela a soberba frivolidade
de haver vivido, de haver vivido à toa,

o suficiente para uma alma desaparecer
 com um misto de vexame e gratidão,

 e levar a sua inquietude, talvez mansa,
 até ao umbral de extinção, quando a face

 do homem se dobra sobre si mesma, à guisa
 de uma fonte que esqueceu todos os caminhos.

(TREVISAN, 1971, p. 27-29⁴)

A primeira estrofe não possui um sujeito explícito, tornando os versos como conselhos a serem seguidos acerca da vida. Ao abrir o primeiro verso desta estrofe, tem-se a informação de que é necessário amar a vida. Esta racionalização do sentimento tem sido uma constante no modo como os eu-líricos têm se comportado em relação à existência, desde *A surpresa de ser*. Como forma de complementar esse conselho sobre amar a vida, há ainda “amar / no lodo o seu fulgor secreto”, o que revela uma percepção de que mesmo nos momentos mais difíceis e assombrados é preciso manter a esperança e a vontade de sobrepujar a dor. Essa interpretação é concebida a partir dos elementos lodo, o acúmulo de terra com materiais orgânicos em decomposição, que representa a degeneração e as dificuldades da vida, e fulgor, a luz intensa e imediata que um corpo é capaz de projetar, como sendo a fé e o desejo de melhoria. Faz-se ainda importante destacar o fator *natural* presente nesses versos: os elementos lodo e fulgor remetem a um processo biológico de amar, quase como se o ato do amor integrasse a natureza humana, uma vez que a decomposição do material e a luz secreta no poema são produtos orgânicos.

A luz do fulgor, veremos na segunda estrofe, constrói um espaço físico graças à colaboração do som – o ruído para ser mais específico. Destaca-se o uso do artigo definido masculino singular para tratar de ruído, como a identificação da especificidade dele. Não se trata de qualquer ruído, mas o som que vem de longe, das profundezas, visto que ele “sobe / até ao coração que se debruça”. A relação naturalista percebida nos primeiros versos passa a se intensificar, com novos sentidos humanos sendo acionados. O som do ruído, no entanto, não diz respeito exclusivamente à audição: o ritmo do ruído atinge diretamente o coração, porque a música do universo – para usar de uma expressão de Octavio Paz – é que rege todos os seres poemáticos. Não é à toa, por isso, que a luz e o som sejam os responsáveis por guiar o sujeito poético nesse processo de percepções do poema.

⁴ Todos os poemas referenciados desta obra ao longo deste tópico estão presentes na mesma edição, de 1971, e, por isso, será assinalada apenas a página.

Após alcançar o coração do eu-lírico, o ruído que, junto da luz foi capaz de projetar “sua imensa sala”, passa a atingir os outros seres da natureza: balança a água e toca o bico do flamingo criando uma conexão entre os elementos que compõem a vida, que dançam sob o mesmo ritmo no poema. O ambiente agora não é mais de lodo, mas sob um “sol a pino”. O sujeito poético emerge da escuridão do nada, ao amar a vida, para chegar à luminosidade da existência. Para que essa jornada seja possível, porém, é preciso que os prazeres fúteis sejam rechaçados e que os sonhos sejam seguidos meticulosamente. Os verdadeiros prazeres, os que surgem de pequenas explosões de sentimentos no dia a dia, são os que guiam o eu-lírico através dos sonhos tornando desejo em realidade concreta. Ao menos, ao se compreender a realidade no poema compreende-se a plausibilidade do amor utópico, quando “os corpos são tangidos por dentro” e o “êxtase carnal” não pune e condena pelo pecado, mas dá o empurrão necessário para que voos maiores sejam alçados. Dessa forma, “a fonte” presente no título funciona não apenas como a origem da vida, conforme foi mencionado o processo da guinada da escuridão para a luz na vida de um indivíduo, mas também como um anti-Ícaro, que não perde suas asas pela ganância, mas sim que encontra a forma de transcender os desejos humanos através do amor nas criaturas.

Para que o calor não se torne um novo sol descontrolado nas emoções na exegese poética, o eu-lírico compreende que a vida é um processo dinâmico, uma viagem sem paradas. Assim, para amar incondicionalmente todas as formas de se viver é preciso amar os mistérios do que é ser humano, os limites intransponíveis da morte e até mesmo a frivolidade dos pequenos gestos que, isolados, parecem não importar, mas juntos compõem cada verso de um poema. O ato de amar, nesse sentido, nunca é em demasia, porque mesmo seu exagero é o suficiente para que a permanência do sujeito se faça entre a morte e a vida. E como um ciclo que se encerra onde começou, “a face do homem se dobra sobre si mesma” em seu ápice mais apavorante e recompensador, onde “esqueceu todos os caminhos” e está pronto para recomeçar. Ao seguir este prisma interpretativo, o poema elabora uma percepção mística da vida e uma crença de renovação constante que pode ser aproximada das narrativas mitológicas do surgimento do ser humano: o caos e o cosmos na mitologia grega, o ciclo de reencarnações da religião budista e ainda os mistérios do renascimento pela comunhão cristã. O que há de comum em todas as possibilidades elencadas é o caráter transcendental da vida através da ação de amar sem julgamentos e de atingir a liberdade sobre si mesmo, ao vencer a escuridão que habita sua própria sombra.

Por se preocupar em ocupar os espaços de seu próprio percurso, o sujeito poético de Trevisan torna-se um questionador: essa característica de um indivíduo influenciado pelo

iluminismo, no qual os sentimentos são racionalizados de maneira a explicitá-los em sua observância do mundo pode ser analisada no poema que dá continuidade a este estudo:

Persona

Pergunto-me o que serei.

A forma estranha que há
de tomar esta outra forma
que me constitui agora,
dentro do espaço e do tempo.

Prisioneiro de uma rede
de fantasia e solidez.

Pergunto-me como o corpo
submetido à dimensão
poderá ser corpo ainda
quando a própria dimensão
se esvair em agilidade,
e meus amigos tiverem
que me mirar em silêncio
vendo-me defronte deles
como se eles fossem os ausentes.

Pergunto-me se minha face
que ficou atrás de mim
pode ser a minha face
contra a qual esbarraram
borboletas e polens ásperos.

Pergunto-me também se existe
entre aquilo que de mim
ficou à espera dos vivos
e eu (que andarei liberto,
mesmo que vire raiz)
um nexo, ou quem sabe um sexo,
capaz de unir-nos às coisas.

(O mundo é vasto e sem heras,
mas é preciso galgá-lo,
como um gato que resiste
à cobra que o amedronta).

Que dizem as sentinelas?

O físico desinteressa-se
pelo meu amor atônito,
pela fêmea cujo dente
me mordeu a pele e a alma.

O químico diz-me, sério,
que o azoto é privação
de vida, mas que a alimenta.

O filósofo, por princípio,

desconfia de qualquer
acrobacia antilógica.

Ah, existiam os profetas,
os ascetas, os faquires,
os místicos em suas colunas
no deserto entre tâmaras.

Quem guardará, hoje, a chave
do enigma?
Chegou um tempo
de tamanha grandeza
que será preciso ter alma
para dois corpos, a fim de
se crer apenas num deles.

Chegou um tempo em que amar
será a última possibilidade
de a criatura descobrir
aquilo que nos corpos não é
corpo, nem corpo com alma,
mas simples consciência
de não ser consciência de.

Até que (Deus) lhe reinvente
uma biologia intrépida,
na qual a ex-consciência
possa trazer suas nuvens,
chafarizes, beijos, músculos,
para que o corpo poderoso

que o homem possuirá
leve até à extremidade
a sua capacidade
de ser tudo o que já foi,
inclusive sexo e tempo,
sem porém ser constringido
a existir do mesmo jeito.

Pergunto-me o que serei?

Serei sempre, exclusivo,
o que eu for capaz de amar
quando em mim o corpo for
tão puro e selvagem que
nele a minha consciência
ame até um outro corpo
com vontade de o ser também
naquilo que nele não
for amor para mim, mas pura
solidão de outra coisa.

(p. 41-44)

O poema transcrito realiza um intenso movimento entre a dimensão física e uma de outra natureza, transcendental, a respeito das formas de performatividade do *eu*, seja em relações de alteridade, ou em um diálogo íntimo que promove desvelamentos das maneiras de

ser. O título “Persona” indica diversas possibilidades de se antecipar o conteúdo do poema: o termo persona pode ser utilizado como substituto para personalidade, o que de partida apontaria para uma linha semântica de temperamentos e nuances de atitudes do indivíduo; por outro lado, na literatura, a expressão persona pode ser usada como sinônimo de personagem, o que indica, no campo da ficção, a construção de um sujeito através do discurso; há, ainda, a possibilidade de se perceber o título por um viés psicanalítico – que não se pretende tomar no decurso dessa análise.

A primeira estrofe do poema é extremamente representativa da atitude poética adotada pelo eu-lírico: formada por um único verso no qual o eu gramatical está oculto pela conjugação verbal, mas revelado pela colocação pronominal da ênclise “me”, ela abre o campo de visão do leitor ao passo que impulsiona as múltiplas maneiras de se observar e percorrer o caminho do poema, conforme antecipadamente descrito: “pergunto-me o que serei”. Essa frase construída no primeiro verso do poema indicia a dúvida que o sujeito poemático percorrerá ao longo do seu discurso, levantando hipóteses, provocando reflexões temporais e realizando provocações que, em última instância, correspondem à ânsia de muitos indivíduos ao longo da vida: o que ser? Essa expressão, facilmente hamletiana, é o preâmbulo de todas as próximas estrofes que, de alguma forma, tentam responder ou fundamentar esta dúvida.

A partir da segunda estrofe do poema, a corporeidade surge como uma manifestação possível de ser: a forma, o corpo, é compreendida como uma embalagem que ocupa um tempo e um espaço e, por isso, é contaminada pelos vestígios de suas vivências exteriores. No entanto, o sujeito poético logo percebe que não se pode atribuir ao físico a determinação de sua essência. O advérbio temporal “agora” presente no terceiro verso dessa estrofe ilustra a percepção da fugacidade da experiência corpórea. Além disso, ao chegar à terceira estrofe do poema, a condição física de criatura mortal mostra-se mais como uma punição do que como salvação. A rede de fantasia e solidez responsável por “aprisionar” o eu-lírico pode ser compreendida como as duas esferas que preenchem a vida dos indivíduos: uma, a concreta, representada pela solidez, diz respeito à experiência empírica do mundo através do corpóreo; a outra, subjetiva, representada pela fantasia aponta para o campo das possibilidades de ser, que nem sempre se concretizam por diversas razões individuais. Vale destacar, a partir destas percepções, o caráter antitético presente no poema: dois elementos que funcionam como polos opostos de significação e influência na vida.

Na quarta estrofe do poema, observa-se a utilização de anáfora de parte do verso da primeira estrofe (“pergunto-me”), de forma a ecoar o questionamento fundamental presente

no discurso do eu-lírico. Dessa vez, contudo, a expressão não é contida por um ponto final: aqui, a relação material é posta à prova do tempo. Compreende-se o caráter de esvaziamento pelo tempo, como o ciclo do nascimento, maturação e morte. Nesse sentido, a destruição do corpo, ou seja, a destituição da forma do sujeito é pensada por um exercício de alteridade: o eu poético conjectura sobre o impacto de seu silêncio (compreendido como seu apagamento, isto é, a morte de seu ser) na vida do outro, levando em consideração o afeto da amizade. A experiência é retratada como ele vendo a si próprio encarando seus amigos como se estes fossem os ausentes. Entende-se esse trecho como uma metáfora do tempo, na qual as pessoas passam umas pelas vidas das outras até tornarem-se recordações presentes ou serem esquecidas. O processo de compreensão da finitude é fundamental para o diálogo entre os modos como manifestar o(s) seu(s) eu(s) e a experiência de um “real” da vida.

O ato de perguntar-se aparecerá novamente nas próximas estrofes para evocar novas camadas no percurso de autoidentificação: o eu do presente e eu do passado são pessoas diferentes ou são a mesma pessoa sob condições distintas? É possível compreender aquilo (ou aquele) que fui através disso (ou deste) que pretendo ser agora? Além de questionamentos, o sujeito poético faz algumas afirmações por meio de analogias: ao pensar nas aventuras que a vida propicia, ele se vê como um gato que resiste ao medo de um iminente ataque de cobra. Compreende-se a necessidade de resiliência para a efetivação das expressões de si: vencer o medo e permanecer fiel ao desejo de ser – mesmo que este ser seja dinâmico e mutável.

Em contrapartida à percepção inicial de dois mundos rivalizados na compreensão do sujeito do poema, este apresenta três personagens para representar três diferentes maneiras de se perceber e sentir o mundo: o físico, para expressar a sexualidade através do toque carnal com uma parceira do sexo feminino; o químico, ao realizar um jogo de palavras acerca da necessidade do nitrogênio para a sobrevivência, apontando que ele, ao mesmo tempo, priva o viver, ou seja, a binaridade do signo é recuperada para mostrar que não se pode pender completamente para uma única justificativa; e, por fim, o filosófico, para dar vazão à racionalidade como forma de manifestação de ser. O eu-lírico evoca ainda diferentes figuras (profetas, ascetas, faquires) para simbolizar o místico e humanizá-lo: todos, por mais espiritualizados que sejam, performatizam seus modos de ser “eu(s)”. Através da provocação nos versos “chegou um tempo / de tamanha grandeza / que será preciso ter alma / para dois corpos, a fim de / se crer apenas num deles” é possível identificar a ideia de multiplicidade do eu de maneira orgânica e complexa: não se trata apenas de um humor diário, mas uma essência, uma alma que dê conta de dois corpos (ou mais) para que se possa escolher qual deles vestir ao longo da vida. Conforme Dufrenne, em *O poético* [1963] (1969), o objeto

estético é esse objeto fabricado no qual “o artifício não imita a natureza, mas produz a natureza. E a natureza que esta necessidade atesta é crescimento e transparência, emulação e ao mesmo tempo manifestação de uma essência singular” (DUFRENNE, 1969, p. 50).

Busca-se a consciência de não ser consciência. Algo que vai além do corpo e da alma, mas uma essência de plausibilidades: o rompimento com o decreto definitivo de uma identidade estática e evolutiva. Para isso, de acordo com o eu-lírico, é preciso ressaltar o amor - o amor pela mudança, o amor pela reinvenção. Sob a tutela de uma intenção de amor que transforme e una, o eu-lírico da poesia-percurso de Trevisan assume uma faceta quase mártir, buscando sentir no mundo o sentimento de outrem. Por almejar grandes progressos pessoais e coletivos, o corpo se torna a própria manifestação do fenômeno divinizado, conforme apresentado no poema “Preparação para a primeira comunhão da carne”:

Preparação para a primeira comunhão da carne

Quando ressorges
de ti, sem corpo,
e, não obstante,
tão corporal

Vens para mim
com outro corpo
que guarda apenas
do antigo a alma;

Quando tua alma
nem mais é a tua
(que em outro corpo
me seduziu);

Quando me indago
se és tu que pulsas
no mesmo seio
que desconheço;

Quando consigo
tornar-me indigno
de ti, e quero-te
só imortal:

O Amor rebenta
de minha carne
e até minha alma
perde o seu sexo.

(p. 79)

O poema transcrito elabora uma reflexão sobre um momento que antecede algo maior, um evento altamente simbólico e significativo para o seu participante. No caso em questão, o

eu-lírico mergulha no imaginário da crença religiosa cristã para construir um discurso poético que trata de ressurreição e, por conseguinte, ressignificação. A primeira comunhão da carne, termo referenciado no título do poema, indica a celebração religiosa cristã na qual os participantes recebem, pela primeira vez, o “Corpo” e o “Sangue” de Jesus Cristo, representados pelo pão e pelo vinho. Um dos sete sacramentos da Igreja Católica, a Eucaristia (expressão utilizada para se referir à comunhão) remonta ao sacrifício de Jesus Cristo na Cruz, um gesto de amor e de devoção por todas as pessoas.

Para construir a estrutura do texto poético, o sujeito lírico elabora uma espécie de anáfora em suas estrofes – que, neste caso, funciona como um refrão – utilizando o advérbio temporal “quando”. O uso dessa palavra sugere a espera por um momento no qual algo significativo acontecerá, visto que a marcação temporal vem complementada na forma de orações distintas em cada caso. Além disso, esse traço de tempo refere-se a duas pessoas pronominais: um tu, que oculta a presença de Deus; e um eu, que diz respeito ao sujeito de enunciação poético.

A primeira estrofe é elucidativa para a constituição do imaginário religioso cristão: o verbo de flexão da segunda pessoa do singular no presente do indicativo (“ressurgir”) mascara o “renascimento” de Jesus Cristo, segundo a Bíblia. No entanto, o ressurgimento referido tem uma potência mais simbólica do que concreta: o renascimento, a partir Dele, não obriga a utilização de um corpo, isto é, do fenômeno mundano explícito. Esse retorno de Si funciona como uma mensagem para o eu-lírico, uma iluminação ao seu espírito, um diálogo estabelecido consigo próprio graças à presença divina. O corpo não corporal é a personificação da alma em forma de força simbólica que impacta os crentes. Nesse sentido, faz-se preciso acreditar e ter fé para que o poder do Outro aja sobre si.

Os momentos suscitados nas cinco primeiras estrofes do poema funcionam como citações de ocasiões nas quais o sujeito poético encontra-se em dúvida, frustração ou abatimento. Quando a dúvida da fé surge, quando o desconhecido se torna obscuro pela incapacidade de entrega do indivíduo, quando a racionalização se mostra mais necessária do que o sentimento inexplicável são alguns dos momentos nos quais o eu-lírico afasta-se de si mesmo e de Deus. Mas esse afastamento revela-se necessário, pois é através dele que um novo percurso é traçado e o eu do poema acaba, em seu novo trajeto, por chegar ainda mais perto Dele. Conforme a última estrofe do poema, a culminância é o amor que “rebenta” de sua própria carne e até a alma perde o seu sexo. O desenraizamento da fundamentação do sujeito pelo corpo sugere o fenômeno de elevação espiritual: assim como a Eucaristia aproxima o crente a Deus através do contato com o sacrifício da humanidade Dele, o eu-lírico também

desvela novos sentidos para sua própria vida ao reencontrar em si próprio a esperança e a fé, que lhe abrem novos caminhos para viver.

O discurso poético elaborado ao longo do poema diz respeito, assim, a um estágio de confissão do eu-lírico: assim como a Eucaristia pressupõe a confissão dos pecados do indivíduo ao sacerdote, o poema trata da preparação para esse encontro de Si com a Divindade. O sujeito poético não está, por isso, realizando o ritual de celebração ao longo de seu discurso, mas realizando a reflexão acerca de si e do mundo que se revela, em última instância, como o momento de confissão. O leitor, dessa forma, assume o papel de sacerdote que ouve as suas súplicas, mas sem assumir a condição de julgador ou conselheiro apenas o acolhe no gesto que mais aproxima a comunhão de seu significado.

As verdadeiras conexões humanas são compreendidas, de acordo com os poemas de *A imploração do nada*, através das relações sinceras que possibilitam a projeção de um local situacional para a evocação do amor. Pode parecer confuso ou até mesmo clichê para quem lê, podendo cair na tentação de achar quem escreve absolutamente guiado pela paixão pessoal pela poesia sobre a qual escreve. E, sem a presença de possíveis advogados acadêmicos que poderiam indicar o contrário, quem lê assume também uma parcela de responsabilidade nessa questão. Afinal, acredita-se que é preciso cair de amores pelo objeto que se tem em mãos e pelo qual são dedicados anos de afinidade. Se o tempo é nosso inimigo na instância das ações mundanas, imploremos, juntas e juntos, por um presente estendido da poesia, que é o tempo no qual palavra e silêncio não são inimigos perversos, mas comungam da mesma fé. O som que as palavras projetam – as palavras que fazem poesia, mas que fazem também o dia a dia de quem lê – é o mesmo som do universo em seu nascimento: enquanto o útero galáctico expelle filhas e filhos que incendeiam o espaço de luzes e vida, também o sujeito expelle seu primeiro som ao ser parido. Mesmo que este primeiro som pareça nada mais do que um choro inaugural, é ali que a consciência humana encontra a base para amar, pensar e questionar: enquanto as palavras são guardadas em um bebê (ou salvaguardadas), todos os mistérios da criação se renovam na fé da vida. De modo muito semelhante, tudo o que nunca foi dito (e nem será) resguarda a potência de criar mundos impossíveis. Tudo ocorre por meio da palavra: o que há, o que não há e o que poderia vir a ser. Enquanto essas palavras formam uma sequência para quem escreve, tantas outras são apagadas ou nunca postas na folha. Por isso, ao aproveitar este momento para fazer quem lê pensar em tudo o que nunca escreveu ou disse, nem escreverá ou falará, mantenhamos o silêncio da cumplicidade de quem concorda ou discorda com um apenas um gesto que se faz de olhos que correm pelas linhas. Apenas um gesto e a vida toda valeu a pena. Para isso, convida-se para que esse tempo seja eternizado

antes de que seus olhos caiam no próximo parágrafo. Apenas deixe de ler, respire e sejamos um só.

Por incorrer entre momentos que nem sempre se firmam, a poesia de Trevisan, nesta obra, abre margens intangíveis para conexões humanas: se nem todos os sentimentos precisam ser verbalizados (algum alguma vez precisaram?), faz-se necessário apenas salientar o toque sutil do poeta na constituição das imagens dos poemas. Quem escreve não crê em um autor defunto ou na elaboração fantasmagórica de versos. Quem escreve sente, pelas linhas, um toque extremamente humano e vivo de quem compõe versos como quem canta pela primeira vez a melhor música já composta. Dito isso, Trevisan parece encontrar uma música singular em sua obra, uma música que se destaca na produção nacional, uma união entre o conhecimento erudito e a popularidade dos sentimentos mais simples. A harmonia da sintaxe dos versos condiz com as imagens que se renovam e surpreendem, desde “músculos que carregam a solidão” até os “ventos que relegam aos peixes seus impulsos de nadar”.

Algumas questões merecem um afetuoso olhar: dois elementos aparecem constantemente nos poemas da obra e são apresentados através de uma relação antitética: por um lado, há a preocupação nos e dos sujeitos poéticos de ter a alma nutrida, isto é, de alimentar o espírito de forma a estender sua existência, afinal, conforme proposto ao longo do tópico, a busca pela transcendência é o que motiva os sujeitos. Sobre este aspecto, o poema “Septenário do amor” trata de maneira clara a importância de dedicar à alma os sabores (mesmo que agrídoces) da vida; por outro lado, o corpo, apresentado diversas vezes sobre o substantivo “carne” mostra-se frágil e até impotente diante das adversidades que o percurso da vida impõe. Isto se dá porque se entende que a profundidade dos sentimentos e das sensações são os verdadeiros frutos que matam a fome de quem escreve e de quem lê. Não é à toa que o maior alimento da vida, sob essa visão, é o amor. Compreende-se que os sujeitos poéticos de Trevisan, nesta obra, estão envolvidos com seu projeto de retomar a ludicidade e a lucidez que entenece e é enternecida. Sendo assim, a imploração sugerida no título da obra diz respeito a uma súplica real de que o nada se torne novamente tudo e de que cada percurso se reforme por cada nova palavra: porque é nas entrelinhas, nos gestos calados e até mesmo no encontro dos corpos que o tudo é divinizado e se faz presente.

4.3 FUNILARIA NO AR (1973)

Lançado em 1973 pela editora Movimento, *Funilaria no ar* trata de “um conjunto de poemas voltados para a realidade social brasileira e latino-americana” (MELO, apud ASSIS

BRASIL; MOREIRA; ZILBERMAN, 1999, p. 28). Primeira obra poética de Trevisan a voltar o olhar de maneira mais analítica para os problemas da sociedade (sobretudo questões do Brasil), este livro possui nuances que o classificam como precursor de um novo fazer poético na carreira do autor. Possuindo “ecos de Drummond”, segundo Donaldo Schüller, a abstração da influência de uma poesia regida pelos elementos do ar (pensando na ostentação de elementos transcendentais e com motivos de fé) presentes em *A surpresa de ser* e em *A imploração do nada* dão espaço a um fazer lírico comandado pelo fogo combativo (seguindo as diretrizes analógicas aos elementos levantadas em capítulo prévio). O que antes se apresentava com uma perspectiva otimista e intimista, aqui se realiza de maneira crua e objetiva. Por isso, as imagens elaboradas constantemente apoiam um visual concreto da cidade e suas maquinarias. De acordo com Donaldo Schüller,

O funileiro é operário como operário é o poeta. *Funilaria no ar* é a fábrica do poeta, não menos necessária do que as da terra, porque sem aquela estas trituram o homem nas engrenagens. O poeta propõe uma aliança entre o funileiro do ar e os outros operários para um projeto humano comum. (SCHÜLER, 1987, p. 322)

Assim, partindo do título e passando por todos os poemas que compõem o volume, a poesia é concebida como um fazer trabalhoso, um processo em parte mecânico que coloca o poeta como funcionário do povo. As ideias metapoéticas, por conseguinte, surgem em diversos momentos da obra, como em “Poema-granadino II⁵”. A poesia não é revestida do romantismo de uma inspiração divina, mas notada como fruto de um labor com objetivos evidentes: reivindicar direitos pelas classes mais oprimidas socialmente. Quem lê pode vir a pensar que a poesia aqui presente se desvirtua de maneira radical dos primeiros passos de sua poesia-percurso, mas este engano deve ser logo esclarecido: ainda que os temas que necessitam de ações externas do sujeito ganhem maior importância, em *Funilaria no ar* o teor lírico da constituição de metáforas renovadas e provocativas é ressignificado. Quem lê não deixa de se encantar por versos que tocam não apenas na ferida, mas fazem de seu sangue um líquido translúcido que festeja a dor sob a forma de versos de grande qualidade. O estilo arrojado de estrofes que corrompem a sintaxe normativa e o vocabulário rico permanecem, mas dão palco para o protagonismo do assunto.

A fome é um dos principais temas presentes nos poemas que se apresentam. Ela é apresentada em relação a um forte sentimento nacionalista: o que é ser brasileiro? Por que ser brasileiro? Como ser brasileiro sendo um sujeito que se importa com os demais? Em que

⁵ É difícil não associar essa série de poemas com o título “granadino” presente na obra com Federico García Lorca, um poeta assumidamente adorado por Trevisan.

momento da história o sofrimento foi banalizado e a fome aceita? Os privilégios sociais de alguns – que se refletem no desprivilegio e na miséria de tantos outros – são relatados de maneira contundente como no poema “Funilaria no ar I”, no qual o sujeito poético fala sobre a ação de “morder a pele que não enxergo / da minha pátria”. É possível perceber a vinculação entre corpo e nação como uma espécie de sintonia do indivíduo com o coletivo. Se a memória e a atenção de quem lê não falhar agora, esta sentença o levará aos livros anteriores, quando as noções de singular e plural também se apresentam de maneira urgente, revelando que quem compõe os versos pensa na vida como fruto de união.

Nas primeiras obras de Trevisan, o amor aparece como caminho inevitável: é nele que se encontra a força do ser humano, pois é preciso desenvolver a capacidade de amar no outro o que se repudia, por vezes, em si próprio. Aqui, o amor é desesperançoso e ordinário. Para que ele se torne uma possibilidade novamente, é preciso unir forças para enfrentar as adversidades que a vida impõe. Lançado em uma época obscura da história do Brasil, não por acaso, *Funilaria no ar* se apresenta de forma violenta: mas se trata de uma violência do símbolo que se molda e que salvaguarda a vitória por vir. Mais do que um pedido, que poderia colocar o eu-lírico em posição de fraqueza, nesta obra, o que há é uma convocação para a formação de um novo coletivo que se importe com a desgraça, que se importe com o sofrimento, que se importe com quem sangra e padece em ruelas, pelo asfalto e nos braços de quem lhes ama.

No “Poema-granadino XII”, o sujeito lírico fala sobre “ir com a poesia, a pé” e passar por “caminhos de embaraços”. Neste e em outros casos do livro, a poesia e o fazer poético se tornam unidade com o indivíduo. “Ser homem na poesia”, diz um eu-lírico. E este é o melhor momento para relembrar que sua poesia, mesmo que moldada à ocasião e dispondo de uma nova aparelhagem que permite discutir temas abertamente, ainda busca caminhos e por eles passar com quem lê. A poesia-percurso de Trevisan só se concretiza na união. Se a poesia se faz com labor, como sugere o poema “Aluga-se um poeta”, é preciso também de quem lê o trabalho para se fazer pertencente à sociedade e ao desejo de mudá-la. Notemos como o sujeito percebe a si e ao mundo no poema a seguir:

Funilaria no ar (VI)

Hoje dei de protestar,
de exigir
salário para os sapos.

Dei de protestar,
sabidamente,

de protestar
em logaritimos.

Quero protestar,
pelo cigarro
que ficou aceso
dentro do casaco.
Pelo samba
que o relações-públicas
do Banco misturou
ao coito.

Dei de protestar,
até amanhã, quando
me levantar,
e tomar um comprimido
para dormir.

Aliás, soube
que o protesto
está na cabeça.
seria tão bom
que o protesto fosse embora,
começasse a repontar,
buço
no queixo de um rapaz.

E todos, de fuzis
invisíveis na mão,
pela primeira vez soubéssemos
que é bom não ter mãos
senão para o que vem da cabeça.

(TREVISAN, 1973, p. 19-20⁶)

O poema transcrito possui título numerado relacionado ao título da obra: *Funilaria no ar*. Este sendo o sexto texto autointitulado compõe uma corrente de reflexões de mesmo teor semântico-crítico: assuntos a respeito de (des)igualdades sociais, problemas políticos e questões socioeconômicas. Pode-se observar que os sujeitos líricos presentes nessa obra abrem uma nova esfera de percepções líricas no conjunto de obras de Trevisan. A lírica combatente de injustiças sociais engajada na problematização das adversidades da pobreza e das relações de poder.

A primeira estrofe do poema apresenta uma percepção sobre si mesmo: o eu que começou a protestar. Essa informação, não obstante, é evidenciada com o uso do advérbio temporal “hoje”, o que revela uma modificação em relação a um passado possível. Se ontem o indivíduo estava habituado ao estado das ações do mundo, hoje ele protesta. O verbo utilizado

⁶ Assim como nas obras anteriores, todos os poemas referentes a esta obra desenvolvidos ao longo deste tópico estão presentes na edição de 1973.

– protestar – possui uma carga semântica de revolta e reivindicação, o que indica uma mudança comportamental do indivíduo que, conforme será observado adiante, conecta-se a um senso de coletividade. O próximo verbo a ser destacado é ‘exigir’, presente no segundo verso da mesma estrofe. Aliado ao verbo protestar, exigir amplia a carga significativa do discurso lírico apontando para uma busca por direitos legítimos por parte do protestante. No terceiro verso da estrofe revela-se a exigência de “salários para os sapos”. O salário como pagamento por trabalho formal realizado na relação entre empregador e empregado somado ao substantivo “sapos” mostra o caminho iluminado pelo poema: lembrando “os sapos” de Manuel Bandeira, o sujeito social é compreendido como o animal adaptativo de aparência pegajosa. O auto rebaixamento da imagem mostra a ironia da crítica que apresenta o sujeito como uma criatura inferiorizada – estabelece-se, assim, a analogia aos problemas socioeconômicos elucidados anteriormente.

Na segunda estrofe, o sujeito poético revela-se como um protestante, uma voz que reforça o coro dos sapos em prol de seus direitos. O protesto não é desordenado ou infundado. Pelo contrário, mostra-se sábio, conforme a reiteração dos direitos reconhecidos pelos indivíduos. O protesto passa a acontecer sob a forma de logaritmos: valores exponenciais que são apenas imaginados, mas que representam uma porção válida e justa sob a ótica dos “sapos”.

Na terceira estrofe do poema, o eu-lírico mostra-se ainda mais ácido na apresentação sarcástica do cenário social: a imagem do cigarro aceso dentro do casaco indica o incômodo e o equívoco daqueles que detém o poder social na forma de lidar com as outras classes: à base do esquecimento. Ou ainda o samba que o relações-públicas do Banco relacionado ao sexo, revelando a forma inapropriada e pouco profissional que os altos cargos empresariais têm ao se preocuparem exclusivamente com os prazeres próprios. A falta de profissionalismo e ética aponta ainda para uma maneira corrupta de as relações hierárquicas na sociedade funcionarem. Por esses motivos, o eu-lírico diz querer protestar. Mais do que a ação em si, o desejo de fazê-la é o expoente da visão de mundo que o diferencia: alguém cansado de apenas assistir à injustiça e disposto a lutar por equidade de direitos.

Na estrofe seguinte, a flexão de tempo retorna para o pretérito perfeito, mostrando uma posição de distanciamento do sujeito poético em relação aos acontecimentos por ele refletidos: seus protestos, ele sabe, possuem prazo determinado, como se ele pudesse viajar entre as dimensões temporais e conhecer quando as ações começaram e quando terminarão – e seus resultados. Ele admite que o protesto durará “até amanhã” quando ele levantará e tomará um comprimido para dormir. Há uma sensação letárgica que indicia uma condição de

mundo inalterável, um esforço social que não apresentará mudanças. A forma como o eu-lírico torna-se o centro do protesto e, por conseguinte, das reflexões sociais revela uma recorrência do individualismo em relação ao coletivo. A busca por direitos é refreada por uma percepção de derrota antecipada. Passa-se, dessa forma, a outro estágio do sentimento: o desejo de esperança de que o protesto funcione como uma ideia, uma alegoria de um despertar consciente na juventude da sociedade, que “começasse a repontar, / buço / no queixo de um rapaz”. A ideia de protesto recebe uma importância ainda maior do que os atos contados anteriormente. O protesto “está na cabeça”, segundo o eu-lírico, e esta é a única forma de provocar um despertar coletivo para que mais sapos empreendam em prol de suas exigências.

Na última estrofe do poema, o sujeito poético cria uma metáfora de fuzis invisíveis, relacionando o levantar social a uma guerra silenciosa: as armas dos civis estão na consciência. A violência – que extermina os sapos – não deve ser confrontada, senão, com ideias, com a vocalização do protesto. A exigência por uma funilaria que conserte os desvios sociais e equalize as condições econômicas só pode ser compreendida quando, como pelo ar, a percepção de seus direitos atinja todos os sapos e deem-lhes força para buscar o que lhes é de direito: justiça. No próximo poema conferido, o eu-lírico se encontra em um momento decisivo: balizando as relações entre si próprio e o outro, o eu percebe que a pergunta fundamental não é quem possui a arma, mas por que o gatilho foi disparado:

Poema-granadino (I)

Disparo o gatilho: poema
a arranhar o assoalho.
Levo a mira ao pomo
que se pôs ao meu lado.
Abato-o, carrego-o
no corpo que bebeu
a palavra que não gemeu.

Disparo a romã da rima
contra a mandíbula
do que foi estabelecido.
Nada se muda: uma pulga,
um piolho, um revés.
Quatro ou cinco paus
constroem o entendido.

Disparo a mão
recolhida para o irmão;
disparo o pé
contra a fé.

Alguns, os puros,
tapam os ouvidos
com medo do estampido.

Mas a pistola que tenho
é de vento de boca,
a quem fere, fere
o coração.

Disparo o que vi,
meninos,
onde ver é privilégio
de microscópio
e gavião.
Aos poucos, amaestro-me
para a serenidade
que vem do que se amou
em cima da verdade.

Depois, fico a sugar
a força das últimas
palavras. Nelas
ancoro, navio.

Todas as especiarias
são minhas. Reparto-as
aos proletários e cínicos,
aos lenhadores
e rufiões.

Disparo, finalmente,
o som da lei, a metafísica,
a bem-aventurança.
Quando caminho sobre as águas,
ah, então pego
pelo gasnete
o sentimento do mundo.

Fora com os sentimentos!
Urge a coragem
do sol,
a humildade
da chuva em diagonal,
do ríctus
entre os lábios de um morto.

Ali, na dureza
da boca, no cavalgar
do que se conversa,
na extrema masturbação
política,
ali – e nada mais! –
está o poema
a ser disparado.

Disparo o que senti,
como se ao dicionário
faltassem palavras.
Não quero saber
de iguarias. Deixo-as
aos escaravelhos.
Disparo o medo,
a moleza da carne,

o grito do nervo,
a raiva do fim.

E se alguém me pergunta
onde está o poema,
responde-lhe com cortesia:
na responsabilidade.

(p. 29-31)

O poema transcrito é estabelecido em jogos rítmico-fônicos diversos que proporcionam não apenas a sinuosidade da dinamicidade entre os versos, mas também desdobramentos semânticos entre a ironia e a metáfora. O processo de rimas composto por assonâncias e aliterações (como “bebeu” e “gemeu”, “mão” e “irmão” ou ainda “pomo” sucedido por “pôs ao meu lado”, que simula a sonoridade da oclusiva bilabial “p” e da vogal “ô”) causa reverberações entre os versos e, conseqüentemente, entre as estrofes, o que impacta na sensação de amplitude das significações presentes ao longo do poema ao conectar cada verso e cada estrofe por meio desses “ecos” semânticos.

Ao abrir o poema, o sujeito poético coloca-se como ser atuante do verbo “disparar”, ainda que de forma oculta. O primeiro verso realiza um gesto antitético por unir conceitos, a princípio, distantes, mas que o eu-lírico aproxima para criar novos sentidos: o disparo do gatilho remete à violência, porém após os dois pontos a palavra encontrada é poema. O disparo é mais simbólico do que realista. A arma poética utilizada pelo sujeito de enunciação do poema mostrará, a partir da primeira estrofe, as razões e as conseqüências para sua munição de arte. A primeira informação adquirida é de que o tiro-poema arranha o assoalho, aludindo à estabilidade do chão e do solo onde os seres procuram sua estabilidade. O disparo busca, assim, desestabilizar o que parecia cômodo. Alguns versos ao longo do poema realizam provocações de sentidos, como “levo a mira ao pomo / que se pôs ao meu lado”. Embora possa interpretar esta passagem como o abate do fruto, isto é, do que alimenta e mantém a vida, o uso das palavras remete a um jogo articulatório fonético que assume a primeira frente de compreensão do poema, antes mesmo da interpretação propriamente dita. Faz-se interessante ainda notar a desarticulação dos sentidos convencionais entre ações e resultados: o corpo bebe palavras que não gemem – uma alusão aos indivíduos que se armam de discursos vazios e falaciosos.

A consciência metapoética é reforçada a partir da segunda estrofe, quando as partes constitutivas da criação de um texto poético voltam a ser utilizadas a partir de jogos de palavras que causam aliterações como “romã da rima”. O sentido, no entanto, não é modificado: o disparo do poema busca atingir o que foi “estabelecido” como uma forma de

protesto. Passa-se, dessa forma, a perceber o movimento do sujeito poético como uma manifestação social na qual a arte revela a potência significativa de almejar transformações na sociedade. O eu-lírico assume um discurso no qual pequenos atos são revestidos de significados maiores: o poema sozinho talvez não cause grande alteração, mas começa a incomodar. Sob esta perspectiva, o poema-granadino age como uma convocatória para que outros poemas alistem-se a este propósito transformador.

Criam-se tensões do que poderiam vir a ser impeditivos para a realização do objetivo maior do poema-disparo: os “irmãos” que não compreendem a luta social, sob a veste das pessoas próximas que desacreditam do potencial da arte; e a fé, vestida de sujeitos “puros” que preferem tampar os ouvidos porque o modo como a sociedade funciona ou os favorece de alguma forma ou os moldou de tal maneira que eles perderam a capacidade e o desejo de buscar mudanças. A fé revela-se, por fim, enfraquecida e desacreditada. O “medo do estampido” desvela a consciência do mal-estar que uma modificação social causa – um desconforto necessário em toda reivindicação. Conforme salientado inicialmente, a arma e o disparo elaborado pelo sujeito poético não são elementos comuns: a quem eles ferem fere o coração – uma maneira metafórica de explicar que o disparo não causa mal a quem busca também equidade de direitos e transformações positivas à sociedade. O gatilho disparado pelo poema atinge negativamente apenas quem busca evitar a bala poética.

De maneira a conquistar público, o sujeito poético utiliza do vocativo “meninos” para estabelecer com quem ele busca dialogar: a juventude. Ao falar de privilégios, o eu-lírico estabelece ainda maior conexão com as parcelas da sociedade que são, historicamente, desprivilegiadas por pertencer a grupos étnico-raciais, socioeconômicos e demais minorias que têm seus discursos silenciados. A violência do apagamento dessas vidas e desses discursos é o alvo principal do poema-granadino. O poder do discurso poético, assim, ancora-se nas palavras. A potência da criação e disseminação do ideal poético é o que o sujeito lírico tem a oferecer.

Faz-se imprescindível destacar ainda outros polos pelos quais o poema transita: tentando demonstrar sua amplitude visual, o sujeito de enunciação poética fala da lei, da metafísica e da bem-aventurança, abordando assim funções sociais estabelecidas: a ordem com o sistema judiciário, a ciência e a religião. Sobre esta última, aliás, o eu-lírico vai além: ele diz “caminhar sobre as águas”, fazendo alusão a Jesus Cristo e à crença cristã do representante do Bem, o filho de Deus na Terra. Estes versos não pendem para a ironia, mas desafiam a fé a se posicionar de forma mais clara a favor dos necessitados. Cabe ainda ressaltar a alusão feita à obra de Carlos Drummond de Andrade e “O sentimento do mundo”

para, em seguida, descartar o sentimentalismo e gritar por coragem e força – em detrimento à falácia da política egoísta.

Conforme encerra o poema, o eu-lírico revela o local no qual está o poema-granadino: na responsabilidade. Ele não se encontra, assim, em um advérbio que o especifique, tampouco em um verbo que o coloque em ação contínua do infinitivo. O poema está em um substantivo simples e comum que diz respeito à obrigação de se responder pelas ações tomadas. O poema localiza-se no dever, em uma zona nem sempre clara na qual cada indivíduo precisa encontrar em si a voz que entra em sintonia com o ritmo do poema-gatilho: o ritmo da consciência social.

Segundo Donaldo Schüller, “*Funilaria no ar* é um livro feito de cortes, recortes e emendas, trabalho de funileiro” (SCHÜLER, 1987, p. 323). Por concordar que poesia é trabalho aliado a uma percepção aguçada do mundo e das pessoas, pode-se considerar esta obra como um trabalho inaugural: ela estabelece novas raízes dentro do paradigma lírico de Trevisan ao passo que contribui para um engajamento social que, não raras vezes, é questionado por quem olha a poesia de fora com uma grande e cautelosa distância. Somente por acreditar que poesia é matéria social é que este estudo investe energias para interpretar e provocar: interpretar os versos de acordo com a disposição da alma de quem agora escreve, e provocar quem lê a embarcar na mesma jornada – ou ainda em uma diferente, mas cá está uma mão estendida oferecendo um guia para não se entregar a um olhar antiquado que lê Trevisan como poeta difícil ou a poesia, de forma geral, como alienação de um eu despreocupado.

Justamente por se preocupar tanto com o mundo e com as coisas, a poesia elabora um novo espírito de nacionalidade, um suspiro inspirador e corajoso que possibilita amar a nação e as pessoas por entre seus defeitos e suas mesquinhas. Em *Funilaria no ar*, o sujeito e a poesia são indissociáveis, porque poesia é sociedade. Assim, o percurso, nesta obra, funciona como uma manifestação de desejo de respeito e de conquista de direitos civis. Pouco distante de temas abstratos, quando comparado às obras anteriores, esta *Funilaria* busca reparos mais profundos, correções que a superfície não apresenta, mas que o indivíduo, como criatura social, sente. Aparecendo aqui sob a máscara de expressões técnicas complicadas para um público leigo, o hidrocarbureto, por exemplo, transformar-se-á em poesia ao mesclar-se a uma percepção de mundo no qual o indivíduo é objeto com determinada função. Ao classificar a tudo e a todos, este modo de ver o mundo tem encarcerado a criatividade, a imaginação e o lúdico, os três com papéis fundamentais no desenvolvimento do raciocínio, da diversão e de um equilíbrio emocional através do desequilíbrio do convencional. Trevisan não teme o não

convencional: ele desafia quem escreve e quem lê a se surpreender com as potencialidades de ser – ser poeta, ser sujeito e ser poesia.

De acordo com Antônio Hohlfeldt, a obra

introduziria especificamente o tema social na poesia de Trevisan. Reunindo influências de Oswald de Andrade, de um lado, sobretudo pelo aspecto jocoso de alguns poemas e a busca de uma síntese comum aos primeiros tempos do modernismo, à experiência anterior, Trevisan realizou aqui um livro irregular. (HOHLFELDT, 1979, p. 104)

O aspecto irregular é percebido, neste momento, como outra qualidade da obra: despretensiosamente pretensioso, o livro marca uma transição, um momento de ruptura do estabelecido dentro de seu próprio panorama artístico, estendendo as preocupações poemáticas do autor até então apresentadas. Se o que viemos tratando até o momento é de uma poesia-percurso, à medida que o todo constitui uma macronarrativa que empreende caminhos possíveis dentro de seu próprio espectro, é em *Funilaria no ar* o primeiro aceno para fora da bolha: o momento que sucede a explosão e antecede o som impactante que estilhaça os vidros e põe cidades ao chão, consumindo-se em poeira; é o momento após o último grito da mãe e antes do primeiro do filho; é o instante em que a música nasce, a voz se impõe e a pequena lâmpada acende acima da cabeça revelando que, sim, quem lê se apercebeu que todo percurso necessita de pequenos desvios que servem, também, para lembrar para onde se deseja ir.

4.4 CORPO A CORPO (1973)

No tópico intitulado “A linguagem poética como natureza”, presente no capítulo “Linguagem e poesia”, na obra *O poético*, Dufrenne defende a ideia de que a poesia se distingue da filosofia por não refletir sobre a língua, mas transfigurá-la de maneira renovadora em relação à linguagem comum do cotidiano. Sendo assim, a linguagem poética é uma linguagem que se apropria dos conceitos cotidianos da língua. Não há criação de um novo estado linguístico, mas um modo criativo e singular de utilizar os recursos paradigmáticos da língua em composições que alterem, evoquem e provoquem sentidos inesperados. A linguagem poética seria, assim, por natureza, provocativa e desafiadora, pois se coloca, camuflada de linguagem prosaica, à esteira de novas significações, como um camaleão tentando sobreviver na mata. De acordo com Dufrenne, o que se opera é uma metamorfose da linguagem:

a poesia restitui a seu estado primeiro, lhe devolve o vigor e o frescor originais, a reconduz à natureza. [...] Natureza é antes de tudo necessidade. E esta necessidade é o indício da obra, quando ela é bela, antes do ser de sua matéria. O poema se nos impõe como um objeto perfeito: acabado, irrefutável, com a mesma evidência com que a tela se impõe ao pintor quando, por fim, esse depõe os pincéis. (DUFRENNE, 1969, p. 49)

A partir do enunciado também provocativo do autor, pode-se indagar a respeito da necessidade do fazer poético. Em *Corpo a corpo*, obra lançada primeiramente em 1973 e, depois, integrada, em parte, no volume intitulado *Antologia poética*, de 1986, pela editora Mercado Aberto, em Porto Alegre, Armindo Trevisan trata dos processos de transcendência em sua poesia-percurso através da renovação de uma imagem por ele já utilizada: sem precisar estender um enigma imagético, a partir do título da obra, pode-se intuir que este elemento seja o corpo. Na obra, o corpo aparece sob pelo menos três instâncias que se distinguem em nuances, mas que, em última instância, apontam para o mesmo caminho de projeção para um além-vida, através do percurso humano. São elas: o corpo em relação à paixão; o corpo-sexo e o corpo de mulher.

O primeiro tópico elencado, o do corpo apaixonado, remete a uma reflexão de cunho psicanalítico acerca da morte, da perenidade e do arrebatamento pelo sentimento inebriante da paixão: nos poemas que compõem a obra, como “O telefone”, o elemento sinestésico se apresenta como caminho para promover as delícias das relações corporais pelo toque, pelos cheiros, pelos sabores e pelas percepções visuais uns dos outros. Como se através de uma ligação telefônica fosse possível alcançar todas as experiências corporais da parceira (fazendo importante ressaltar que o outro poético na obra de Trevisan, na maioria dos casos, apresenta-se como um outro-feminino, isto é, com substantivos e adjetivos de gênero feminino), o sujeito poético idealiza, de maneira desejante, o corpo como um método: um objetivo-objeto que, pela paixão, reconfigura o modo de desejar e, assim, de alcançar um orgasmo que faz “um rio de sons silenciosos”. Na segunda etapa, a do corpo-sexo, o que ocorre é um passo além do que já foi apresentado. Dessa vez, relaciona-se não apenas à transcendência individual: é do corpo que brotam as palavras que originam a vida. Com isto, pode-se dizer que o sexo não gera apenas indivíduos no sentido da procriação, mas dá significado às pessoas que o realizam. Por meio dessa fenomenologia do corpo sexual, as palavras ganham sons e, com isso, sentidos. Não são, assim, as palavras que nomeiam o mundo, mas os corpos que potencializam as significações da vida dando chance para que as palavras sejam geradas. Nota-se, portanto, a relevância da intimidade corporal na consumação não exclusivamente da paixão, mas também do percurso enquanto poesia. A terceira parte é resultado das duas anteriores, além de ser uma nova visita ao tema da mulher na poesia de

Trevisan: o corpo de mulher, o corpo feminino e seu sexo confundem-se com a força da natureza e do mundo, como no poema “Ali onde brota o sol”. Os elementos naturais (relembrando a reflexão proposta anteriormente) compõem o corpo da mulher (“tua cintura água”; “polpa de terra teu colo”), que resguarda a memória de todas as vivências sexuais daqueles com quem se relacionou. No poema “Chamo-lhe mulher”, por exemplo, evidenciam-se os poderes divinos que originam a vida: quando ela se cala, cala-se também o mundo. Ou seja: o corpo de mulher é o corpo do surgimento, do pertencimento, mas também da manutenção das vidas e, com isso, o responsável pelo silêncio.

Por tratar dos percursos da vida pela concretude dos corpos, a morte surge como um tema inevitável. Ponderando acerca da finitude e da morte como um estágio que envolve sua poesia-percurso, atenta-se para o poema “Onde estão os mortos?”, no qual este tema se desdobra em novas percepções a respeito da vida:

Onde estão os mortos?

Onde estão os mortos que nos
acompanham desde o início?
A palavra move-lhes os lábios. Esperam
como se nada tivessem feito, parecem
disputar-nos
amores que não realizamos. Terrível a
respiração
que lhes encrespa as narinas! São terríveis!
Avançam lentamente segurando cachimbos
e coisas derelictas. Na hora
em que as andorinhas enterram o verão,
acenam
insensíveis e próximos, tangidos para trás.
Estão no meio de nós, colhem fios de
erva sobre os
muros. Machucam amoras com a ponta
dos dedos.
Riem-se. Riem-se de dentro da terra, enquanto
os olhos observam a súbita aparição
de um homem e uma mulher enlaçados.

(TREVISAN, 1973, p. 44⁷)

O poema transcrito estabelece relações entre a vida e a morte como processos indissociáveis de um mesmo plano de existência. O corpo e o comportamento humano são os elementos que propiciam os diálogos entre a vida e a morte: o corpo é o material-chave que manifesta os desejos, os medos e expressa os sentimentos. Dessa forma, o corpo funciona

⁷ A paginação dos poemas mencionados ou citados sobre esta obra pertencem à mesma edição, de 1973, já mencionada.

como o principal meio de transcendência da vida no plano concreto. O título do poema – que também abre o primeiro verso do texto – é uma pergunta: “onde estão os mortos?” e ao indagar, o sujeito poético realiza um balanço das relações entre os vivos e os mortos: as lições aprendidas e a presença destes que não cessa de existir.

Os dois primeiros versos do poema estabelecem uma condição para a vida: os mortos não deixam de acompanhar os vivos. A partir dessa informação, questiona-se onde eles estão. O advérbio de tempo “onde” exerce, no entanto, uma significação metafórica. A reflexão elaborada pelo eu-lírico ao longo do texto não diz respeito ao local literal onde os mortos estão, mas um local-situação que fala acerca da condição de influência da morte sobre a vida, daqueles que não estão mais entre nós, mas cujas presenças impõem algum tipo de força sobre nossas decisões.

O papel exercido pelos mortos no poema mostra-se como o de agentes dinâmicos: a palavra sai de suas bocas, isto é, seus discursos são perpetuados entre os vivos, ao passo que disputam os que vivem por meio de sua presença nunca esquecida. Pode-se pensar tanto em familiares cujos hábitos e ações não cessam de influenciar os vivos como também outros seres notáveis que têm seus modos de vida como exemplos para os que permanecem. A morte, assim, não realiza a função de transição, mas de um estágio pós-vida no qual o poder do indivíduo não é extinto.

O eu-lírico encena a morte sob um manto de obscuridade e pavor: “são terríveis!” diz a certo ponto, após falar de sua respiração. A morte é personificada de maneira aterrorizante e poderosa que não apenas observa os vivos e neles toca com suas palavras ecoantes, mas também como figura fantasmagórica que resguarda os não-ditos. Em certo ponto do poema, o sujeito poético refere-se às andorinhas que enterram o verão, o que, por um lado, indica o conhecimento popular entre os pássaros e a troca de estações (neste caso, incitando o início de tempos gélidos), mas que, por outro lado, também alude ao título de uma obra de Armindo Trevisan que viria a ser publicada anos mais tarde: *Adeus às andorinhas* (2008).

Faz-se importante também destacar o tom teatralizado da morte que o sujeito poético traz a seu discurso: além de os mortos possuírem consciência e expressão, eles estão “dentro da terra”, o que revela a percepção de enterro como ritual pós-vida. Dessa forma, pode-se dizer que os indivíduos, após a vida, mesmo que de dentro da terra, possuem visão e percepção dos outros seres que prosseguem no estágio da vida. Os olhos são tratados como a fonte do conhecimento dos mortos: sua visão de um homem e uma mulher enlaçados amplia a concepção do poema para os ciclos da existência: entre a morte, a união dos indivíduos e a procriação para a geração de nascimentos. Ao se perguntar, por conseguinte, onde estão os

mortos, o eu-lírico pergunta a si mesmo quais os ensinamentos e os influxos que os mortos possuem em relação aos vivos – embora a morte, no caso deste poema, não se revele como um final e sim como uma diferente maneira de existir.

Como todo percurso trata de incidentes temporais que marcam com maior ou menor intensidade a vida dos sujeitos, viver no campo das possibilidades é uma de suas fortes marcas. No poema a seguir, a plausibilidade do sentir do eu é matéria para a confecção de um texto-teia, no qual suas linhas se expandem em todas as direções, bem como um percurso avança por todas as esferas da vida.

Se fosse dia amor

Se fosse dia Amor e o espinho rebentasse
da terra dos claros olhos da terra

e fosse espinho em silêncio no meio

das palavras e as palavras doessem
no lugar dos dedos onde a lisura da pele

estoura em rocío sob o casco dos cavalos

ah se fosse silêncio entre a carne
e o espírito e a flama cobrisse os lábios

e os nervos atrelassem ao sol as coisas

e elas ardessem na língua do mundo
eu te apertaria Amor contra uma nebulosa

e te extrairia da boca de Deus

quando Ele te soprou para a morte
em meus braços em meus braços cobertos

do musgo de mil outros braços.

(p. 45)

No poema transcrito nota-se a não utilização de pontuação nos e entre os versos: sem vírgulas ou pontos, a sintaxe do texto é elaborada de maneira que o discurso poético soe como uma fala espontânea, toda ela formada do ímpeto do desejo lírico. Corrobora essa ideia o fato de as estrofes serem formadas por conjuntos de no máximo dois versos e estes possuírem composição simples de média de cinco expressões significativas (ao desconsiderar conectivos, preposições, artigos etc.). Faz-se válido ainda ressaltar a tonalidade musical do poema: não apenas em sua estrutura fônica, o poema apresenta refrão e anáfora que constituem um

discurso lírico musicalizado – as aliterações em ‘s’ provocam um desenvolvimento fluido das palavras, ao passo que as assonâncias em “o” elaboram um plano semântico mais fechado e obscuro.

Tanto o título do poema quanto a abertura do primeiro verso do texto são compostos por uma oração incompleta: “se fosse dia amor”. A partícula “se” pode expressar diversos significados. No caso do poema, ela é apresentada como partícula condicional para o restante do verso. Aliado a ela, há o uso do verbo ser no pretérito do modo subjuntivo (“fosse”), o que indica um desejo de algo inconcluso. Ainda sobre o título e o primeiro verso do poema é curioso o uso do substantivo “amor” que funciona como uma espécie de vocativo, embora não isolado por vírgulas – salientando, novamente, a licença poética na não utilização de sinais de pontuação.

Acerca do poema é possível estabelecer três parâmetros de análise através do destaque de três elementos que permeiam os versos do texto: a natureza, Deus e a relação entre dois seres. Neste caso, a natureza é corporificada e personificada em todas as relações imaginadas e vividas pelo eu-lírico; a prosopopeia criada pelo sujeito poético faz com que a terra possua “claros olhos” de onde poderiam rebentar espinhos que cortariam o silêncio. Além disso, o corpo humano é vinculado aos elementos naturais, como os nervos que se atrelam ao sol e os braços são cobertos por musgo – neste caso, braço e musgo tornam-se uma única potência significativa enquanto representação de afeto no decurso do tempo, assim como o musgo se forma em estruturas rochosas e planícies; a presença do divino é explicitamente evocada através de Deus, que se mostra em corpo e presença: Ele aparece como o Criador que realiza o sopro da vida (ou da morte, como expressado no poema), além de ser imaginado também pela *presentificação* do espírito. Em ambos os casos, faz-se preciso salientar, o divino é incorporado ao discurso poético através de signos vinculados à boca: o sopro da vida, a boca de Deus e o espírito que cobre os lábios são alguns dos exemplos elucidados no poema; o terceiro elemento da tríade lírica introduzida pode ser apreendido por dois discursos que ocorrem concomitantemente: o primeiro é o poema criado pelo sujeito poético, que conta com a participação virtual de um “tu” implícito no ato de comunicação por ele proposto; o segundo diz respeito ao não-dito e ao sugerido pelo primeiro discurso: embora o outro não responda em momento algum do poema, ele colabora com a construção poética sob a forma imaginada e desejada do sujeito produtor do texto. O eu-lírico revela a vontade de conexão com o outro, bem como faz promessas que se concretizariam no plano das possibilidades criado pela partícula “se”.

o corpo que revelavam tinha a extensão
da terra o corpo de mulher contra o osso
direto desesperadamente arremessados
aos ramos da nudez

um ao outro crescidos vencidos os corpos

pelo peso de coisas aceitas ele mais

triturados

sepultado do que ela

cresceram dominaram a avareza do sangue
extraíram os punhos contra o dia a língua
multiplicada em fuzis
cresceram

no meio de cosméticos a chuva dos utensílios
indiferentes robustos indiferentes eternos

dentro da

cidade para o sol

souberam depois tinham-se rompido os

diques vazios

cresceram fora do amor como letreiros

indicativos de bosques

cresceram até que a noite os houve tão

pequenos

que Deus os tornou a mergulhar no nada.

(p. 52-53)

O poema transcrito assemelha-se ao poema “se fosse dia amor” à medida que traz os elementos do sagrado e da personificação da natureza, contudo, no caso de “O acréscimo”, o profano é representado pelo corpo e pela corrupção da frivolidade humana em um gesto que emula a expulsão de Adão e Eva do paraíso por Deus: a mulher e a nudez aparecem como signos correlatos que traçam um percurso paralelo ao crescimento desenfreado das ervas daninhas que, pouco a pouco, tomam conta de tudo, inclusive dos desejos, do tempo, do espaço e dos sentimentos. A expressão “erva daninha” é utilizada normalmente para descrever o crescimento espontâneo de plantas que podem interferir negativamente na agricultura por dominarem o terreno absorvendo todos os nutrientes da área. O crescimento inesperado e indesejado dessas ervas, no poema, aproxima-se de um efeito de corrupção da humanidade: ao passo que a natureza adquire forças, aquela enfraquece e perde suas virtudes. Elemento recorrente no conjunto poético de Armindo Trevisan, a mulher (e o corpo feminino) aparecem como a conexão entre o sagrado e profano, pendendo, no caso do poema transcrito, mais para o segundo. Interpreta-se a motivação: o corpo da mulher na poética de Trevisan representa um estágio da transcendência e um meio pelo qual o indivíduo alcança qualidades e prazeres apenas imaginados. Dessa forma, vinculada ao prazer e ao divino, a mulher, através da nudez,

parece justificar a causa do esvaziamento dos seres no discurso lírico – uma postura questionável do sujeito poético, que se livra assim do peso da culpa.

O crescimento das ervas daninhas é mostrado como uma ação “desesperada”. Seu surgimento e sua multiplicação podem ser compreendidos como uma espécie de castigo: quanto mais “segredos ferviam” mais cresciam as ervas até cerzir-lhes os lábios, causando, dessa forma, o silenciamento e a incapacidade de fuga. O sujeito revela-se cerceado por suas próprias danações. Assim como os pecados bíblicos evocam a corporificação do Mal sob a forma do Diabo, as ervas também ganharam um corpo de extensão “da terra”, o que indica um molde amplo e do qual não se pode escapar.

Conforme mencionado anteriormente, há o surgimento de dois seres de gêneros distintos. Uma vez “arremessados aos ramos da nudez” seus corpos são pressionados pelo peso da consciência, uma espécie de punição moralizante que ele sente mais do que ela – novamente elaborando uma representação na qual o feminino está mais propenso ao sexo e à libertação da “moral” do corpo do que o sujeito masculino. O crescimento do corpo punitivo das ervas é eterno e transpassa diversos aspectos da vida cotidiana: a estética, o medo, o desejo e o lar. O descontrole da situação é remediado apenas com Deus: apresenta-se, assim, uma forma cíclica da criação, punição e correção das manifestações da vida. Ao mesmo tempo, mostra-se à dedicação ao divino como única saída possível para o restabelecimento da ordem em momentos de caos.

Ao funcionar como uma parábola religiosa cujo objetivo é ensinar a conduta moral mais adequada – e os perigos de não a seguir – o discurso poético provoca a tensão entre os pólos do sagrado e do profano à medida que põe em voga o papel da sexualidade dos corpos (essencialmente o feminino) como elemento capaz de trazer o caos ao cosmos. O andamento da vida é interdito pela metáfora das ervas daninhas que, primeiramente, dominam todos os aspectos do cotidiano até causar o esvaziamento dos valores de desejo, utilidade e conhecimento. Embora não haja um momento de preenchimento de novos valores, o sagrado revela-se como a única potência capaz de evitar a desintegração completa da essência vital ao “mergulhar no nada” o eu-lírico novamente, uma alegoria ao processo simbólico de criação “do nada” dos indivíduos e de todos os elementos vivos.

Em sua “Primeira aula do curso de poética”, Valéry diz que

um poema sobre o papel nada mais é do que uma escrita submetida a tudo o que se pode fazer de uma escrita. Mas, entre todas as suas possibilidades, existe uma, e uma apenas, que coloca finalmente esse texto nas condições em que ele adquirirá força e forma de ação. Um poema é um discurso que existe e que provoca uma ligação contínua entre a voz *que existe* e a voz *que vem e que deve vir*. E essa voz deve ser

tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. (VALÉRY, 2011, p. 202)

A partir das palavras de Valéry, pensemos acerca da construção dessas vozes na obra de Trevisan: como seria possível pensar na voz que vem sem deixar de considerar a voz que recebe o chamado poético? Por acreditar que quem lê produz sua própria voz na poesia já elaborada, torna-se descabido imaginar a reprodução de uma voz do outro em si próprio. Ainda que se faça necessário considerar que cada voz de cada sujeito é um acúmulo de inúmeras outras vozes que sopram seus ouvidos, seus olhos e sua pele, desde o nascimento, quem agora escreve gosta de crer na possibilidade do estabelecimento de um “eu” dentro da plausibilidade de um “nós”. Se cabe ao estado afetivo expressar verbalmente uma voz, cabe à responsabilidade individual elaborar maneiras de lidar com o coletivo, pois nada é feito exclusivamente para um *self*. Na poesia-percurso que Trevisan tem apresentado, as vozes de seus eu-líricos não podem ser compreendidas como saliências de uma índole única e copiosamente inclinada a se autopromover. A partir da vigilância do si mesmo, seus sujeitos poéticos têm elaborado trajetórias que evocam novas vozes a delas compartilharem. Assim, em cada voz poética, há uma tendência a se levantarem inúmeras outras vozes – ora para brigar, ora para se unir.

Nenhum percurso precisa ser solitário, embora seja feito sozinho. Assim, da mesma forma, nenhum poema fala consigo próprio sem falar, antes, com quem se dispõe a ouvir o seu canto. Introduce-se, aqui, esse novo verbo que parece calhar ao pensamento: cantar. Não parece possível imaginar essa voz poética referida por Valéry como uma voz encolhida e falada. Toda voz é musical à medida que seu ritmo único dança com a música maior que o universo projeta. Desse modo, o poema é uma canção sem instrumentos explícitos, além daqueles que a própria língua coloca à disposição de quem pensa, fala e responde diariamente. Portanto, ouvir um poema, mesmo que no silêncio, provoca uma sinfonia dentro de cada um, uma sintonia que não pode ser repetida e, por conseguinte, imitada. É desse ressoar invulgar que se obtém a resposta para a pergunta: por que não se obtém uma única resposta-canção para um poema? O que em outras palavras tende a tentar impor que em cada poema há uma interpretação óbvia que se sobrepõe a algumas outras possíveis. Mas não há nada óbvio na língua, além de que ela serve para expressar e, ao fazê-lo, faz-nos também sentir.

Se é verdade que não se pode dizer qualquer coisa a respeito de um poema, é verdade, na mesma medida, que muitas coisas podem ser ditas – e tantas outras apenas sentidas, porque por mais especial que ela seja, a língua está sempre aquém dos sentimentos. Com isso, o que se quer provocar é a atenção para a ideia de que uma melodia artisticamente elaborada resulta

em inúmeras outras vozes cantando de volta em seus próprios tons. Assim como cada ritmo é uma experiência irrepitível, cada corpo também gera possibilidades de ser múltiplos “eus” em consonâncias com todos os “nós”. Dessa forma, o corpo de mulher, tão caro à poesia de Trevisan, comporta-se como uma quiddidade, ainda que projete visões exteriores e evidentemente masculinas, proporcionando, geralmente, um ângulo específico de leitura. Staiger diz que

para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. Para ele, uma mulher não tem "corpo", nada resistente, nada de contornos. Tem talvez um brilho nos olhos e seios que o confundem, mas não tem um busto no sentido de uma forma plástica e nenhuma fisionomia marcante. Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo. (STAIGER, 1977, p. 21)

Se o tipo de imagem que se elabora na poesia não pode ser virtualmente comparado, acredita-se que ele persista por obrigar a refletir e a elaborar arte no processo. Enquanto quem lê decodifica as frases aqui propostas acerca de versos outrora lidos, o movimento das vozes realiza jornadas que partem de um *estar dentro* irrecuperável: dentro de cada criatura, no corpo que a possibilita experimentar a vida, há substâncias que, assim como na poesia, permitem-na agir como só ela poderia. Seria esta a origem da voz poética?

Ler poesia é ler a vida. Por esta razão, a poesia-percurso de Trevisan trata de retornos e reincidências, pois ao almejar uma chegada indica que o percurso esteja repleto de lições novas e antigas, desejos, sonhos e momentos que, por vezes, requerem apenas ser compreendidos e assimilados. E como ninguém elabora a si próprio de maneira isolada, assim como o título da obra pode sugerir, o percurso poético perpassa pela vida que se confabula e se narra nos momentos corpo a corpo, entre intimidades e descobertas, mas também entre conflitos e relutâncias que revelam, em dado momento, crenças renovadas e renovadoras no *ser humano*.

4.5 O ABAJUR DE PÍNDARO (1975)

Composta por duas partes, *O abajur de Píndaro & A fabricação do real*, a obra foi publicada, originalmente, pela editora Quíron, em 1975. Com dedicatória a Murilo Mendes, chamado de mestre-amigo, o conjunto de poemas encontrados aqui possui epígrafe de Píndaro: “Minha alma, não creias na vida eterna: / Esgota, porém, o campo do possível”. Os famosos versos do poeta grego ditam o tom da primeira etapa da obra, na qual a intransigente

busca por significações além do material se mesclam ao campo da plausibilidade dos momentos terrenos e corpóreos. Se alguns poemas de Píndaro que resistiram ao tempo (ou que, ao menos, a ele são atribuídos) tratam de incitar a paz e de alertar a respeito das guerras, a obra de Trevisan faz quase o oposto: alimentar uma ideia de rebeldia contra a comodidade do trivial. De acordo com Donaldo Schüller,

a estranheza prende-se a *Abajur de Píndaro*. O título manifesta corte e junção, trabalho de funileiro. Mais de vinte séculos distanciam abajur [...] e Píndaro. Neste projeto de anulação do tempo declara-se uma distância renitente. Associamos o trabalho do abajur ao campo do possível. O campo do possível abre-se no pequeno espaço iluminado e é aí que se concentra a atenção do poeta, não no espaço imenso que se perde no infinito. (SCHÜLER, 1987, p. 324)

Sob essa ótica, a obra de Trevisan realmente prende-se a momentos específicos, sem pretender abarcar vastas dimensões temporais (embora o título possa sugerir o oposto). Dentro da jornada que vem sendo cada vez mais concretizada ao longo desse estudo, pode-se intuir que esta obra se insere dentro da imaginada poesia-percurso do autor por não apenas estabelecer vínculos temáticos diretos com as obras que a sucedem, mas, sobretudo, por compartilhar do mesmo posicionamento filosófico, social e lírico: de que todo caminho para o sagrado se constrói pelas intersecções entre o profano, o corpóreo e o divino. Na obra em questão, Trevisan apresenta o estatuto de um corpo-espada, uma matéria forte e imponente. Combativo desde os primórdios, o corpo é o que mantém, de maneira resistente, a vida do indivíduo, e é através dele que se reconhecem as nuances de Bem e de Mal. Esta ideia fica evidente no poema “O mundo, o demônio e a carne”, último texto da parte “O abajur de Píndaro”. Nele, a posse do corpo é salientada pelo pronome possessivo. De maneira a coletivizar o sentimento, “nossos corpos” é utilizado propondo uma relação direta entre quem escreve, quem lê e todas e todos que confabulam com sua lírica. O elemento de unicidade se mostra importante para Trevisan, não sendo esta a primeira vez em que a voz na primeira pessoa do plural, referindo-se a um levante social ou a um abraço afetivo de comunidade, é utilizada em seus poemas.

No poema “Simples porção de tudo”, em breves versos e curtas estrofes, o eu-lírico define o corpo como “um campo de trigo não amadurecido”, denotando a ideia da ação do tempo externo como necessária para a configuração da maturidade, ao passo que o tempo internalizado expressa a força maior na representatividade dos sujeitos ao dizer que o corpo é também “uma esfera contra o vento”, algo que se moveu no mar. A força dos corpos humanos mostra-se, assim, capaz de interferir nos fenômenos naturais por ser justamente integrante da

mesma vida em sua noção global. O corpo-espada que rasga o tempo é o mesmo corpo que caminha, imparável, rumo ao divino.

Influenciada ontologicamente pelo idealismo alemão, a obra de Trevisan compartilha de alguns ideais no tocante à relação com o campo fenomênico, uma vez que as ideias espirituais se alinham, não raramente, à representação das ideias racionais. O *a priori* do conhecimento (para remeter a Kant) é objetivado através da subjetivação das criaturas, que não separam a essência do sagrado da experiência ética mundana. O Absoluto buscado por Schelling, por exemplo, também se assemelha com a percepção dos sujeitos poéticos de Trevisan, uma vez que Deus (de maneira plural e onipresente) se encontra em todas as coisas. Embora não se pretenda aqui cursar com profundidade estas ditas influências, destaca-se a fenomenologia da natureza sob o prisma da divindade nas manifestações racionais e simbólicas do ser humano. Em *O abajur de Píndaro*, torna-se possível identificar o teor idealista na medida em que crescem as vertentes pelas quais o sagrado aparece e reage, não apenas pelo corpo feminino, mas também nas trivialidades. Analisemos como algumas dessas questões aparecem no poema que dá título à obra:

O abajur de Píndaro

Minha alma, esgota o campo do possível. Nele
habitas e tua habitação, peso que repousa,

violino que se evola, mel de pomar à procura,
ambos mais libertos

na medida em que tangidos para trás
se recolhem à loca da adição, consiste

em não aflorar a imobilidade. Confere
o peso de tua raiz, tão mais fecunda

quanto em ti mais cravada. Não a
resignação mas a mão à altura

do fruto, o pé
em direção à incerteza

do amanhã. Não o toque insentido
e sim, a apalpação levíssima,

o olfato que recolhe a salsugem
e o estupor das folhas banidas.

És limite, mas este limite é teu desafio.
O conhecimento que dele haures

te constrange à fuga. Pertinaz loucura

a transcender-se, tua lucidez viverá
no agrado de teu oco, na admissão
de outras perdas. Esgota, minha alma,
o campo do possível. Virá um momento
em que tua possibilidade te condenará
à satisfação. Provarás a
melancolia de te apreenderes repleta.
Retornarás ao vinho de tua mímica,
à soberania de teus projetos.
Será tarde! Contenta-te com o giz
que te assinala o pátio. Sabedoria
maior é recuar quando entre os dentes
ficou o assobio em vez da vítima.
Dá à tua razão o que te solicita:
o instante. À tua memória: o futuro.
Quanto ao que não possuis: por que não
abraçar-te com mais força? És a pele maior
de teu amor, a agonia
de tua carne. Abraça-te definitivamente,
como se em última vez o mundo
desabasse no teu silêncio e lhe pudesses
dizer o nome que de há muito constróis
para a sua desgraça. Minha alma, abre-te
incisiva. Morte a polpa mortal
com o destemor dos que avançam
até onde deuses
estabeleceram marcos. Sê
da estirpe deles. Estende o teu arco,
pássaro que se sucede em vôo:
no impossível te reencontrarás,
inesgotável, porque teu dever
era de possível em possível chegares
à traição de ti mesma.

(TREVISAN, 1975, p. 3-5⁸)

⁸ A página referida nas citações dos poemas mencionados ou transcritos desta obra referem-se, todos, à mesma edição de 1975.

Píndaro é considerado um dos mais importantes poetas líricos da história da arte. Nascido por volta de 520 a.C., em Tebas, o grego é o poeta que, provavelmente, tem a maior obra em lírica que tenha sobrevivido ao tempo, chegando quatro de suas dezessete obras organizadas. Sob uma visão de mundo aristocrata, Píndaro produziu sua obra em forma essencialmente de Odes Triunfais ou Epinícios, que comemoravam as vitórias nas disputas olímpicas de seu povo. A exaltação aos indivíduos jogadores e à terra natal são os principais elementos concernentes à poética do autor, que escreveu também elegias, hinos e louvores, além de outros estilos.

O poema transcrito intitulado “O abajur de Píndaro” conversa com a vida e obra do poeta grego em diversas medidas: por um lado, no tocante à estrutura do poema, que é elaborado em dísticos, uma das formas clássicas do berço literário; por outro, em sua temática, ao se pensar, por exemplo, em uma célebre frase a ele atribuída: “O homem é o sonho de uma sombra”, isto é, o indivíduo, sob a perspectiva do poeta, é a possibilidade e o desejo de uma projeção. Vejamos a seguir como esse enunciado é interpretado por Trevisan no poema.

No primeiro dístico do poema, o sujeito poético coloca-se explicitamente através do pronome possessivo “minha”. Além disso, o substantivo alma forma o primeiro sintagma do primeiro verso, o que aponta para a direção do estudo das questões da psique humana, mais do que do campo da materialidade. Assim como “o sonho de uma sombra”, seguindo a frase de Píndaro, o “campo do possível” evocado pelo eu-lírico habita a habitação de outro, provocando um elo entre os indivíduos e, assim, estabelecendo uma relação direta entre os seres em nível transcendental. Outro elemento importante é a “habitação”, que ganha destaque: através da subordinação explicativa “peso que repousa”, as ideias antitéticas somam valor ao *habitat*, que, não raras vezes, é associado a um lar confortável, mas que neste caso ganha contornos problemáticos que necessitam de auxílio. Mostra-se, no poema, que é a partir da conexão entre os indivíduos que se torna possível encontrar a liberdade, ora pela música nascida nos violinos, ora pelo mel que configura uma natureza pura, somente com o contato e a interação dos indivíduos é que eles “se recolhem à loca da adição”. As expressões do poema, assim, passam a ser colocadas no plural indicativo da união do pronome pessoal “eles” em sintonia.

O eu-lírico revela a importância de não “aflorar a imobilidade”, pois o movimento é o que torna a vida possível e fecunda, para utilizar um termo do próprio sujeito do poema. A partir do estágio de união, a vida é reconfigurada de maneira a ser tomada de características positivas como o fruto no pé, que simboliza o alcançar de seus objetivos. Para que a plenitude

das ações faça-se relevante, no entanto, é preciso enfrentar (e vencer) a insegurança, a resignação e a incerteza. Através de um exercício sensorial, os elementos sinestésicos do tato “a apalpação levíssima” e do olfato “que recolhe a salsugem / e o estupor das folhas banidas” contribuem para a pintura de um cenário no qual o outro é incitado a conhecer mais de si mesmo e do mundo pela experiência com os seres vivos. Esse movimento resguarda a capacidade de ser lúcido e de admitir as perdas, que são inevitáveis.

Os versos “esgota, minha alma, / o campo do possível” funcionam como um refrão que realiza o retorno da atenção para o sintagma da psique como referente e ouvinte do declamar poético. O eu-lírico fala ao outro que é, ao mesmo tempo, sujeito e parte do si mesmo. Os versos produzem, desse modo, lições e aprendizados para a alma, comentando de forma quase profética as adversidades a serem ultrapassadas e as conquistas a serem motivo de glórias. Esse movimento dialético produzido pelo eu do poema funciona como um desdobramento do eu: o indivíduo pensa sobre sua própria vida e elabora considerações acerca de sua memória e história. À razão é atribuída a qualidade do instante, pois o presente enquanto espaço-tempo maquina o campo das possibilidades que acontecem incessantemente. Erros e acertos acontecem no momento do viver. À memória, por outro lado, é dedicado o futuro, pois é “lá” que o material memorialístico elaborará a respeito de um tempo e de história(s) que foram escritas e vividas.

Resguarda-se ao outro, parte do si mesmo, a condição de silêncio que só pode ser rompido através do amor próprio. O abraço definitivo referido no poema é o elemento capaz de iniciar a música do universo, a música, em última instância, da vida. A conversa estabelecida com a alma ao longo dos versos do poema coincide, portanto, com a ideia de uma projeção desejante sobre si mesmo. A sombra mencionada por Píndaro é, no entanto, trocada por um abajur, objeto luminoso que, aceso, serve como guia em meio à escuridão. As lições proferidas pelo eu ao outro/si funcionam como a luminosidade de uma história por vir: diz o eu-lírico “no impossível te reencontrarás, / inesgotável, porque teu dever/ era de possível em possível chegares/ à traição de ti mesma”. Ao desafiar a própria alma à provação, confronta o subconsciente a conquistar as glórias possíveis e a derrotar os medos que o impossibilitam de viver a plenitude da natureza. Por isso, a importância de uma unidade sistêmica entre dois seres (que, no caso, revelam-se o mesmo) indica muito mais o encontro no plano filosófico das ideias do que o desencontro na experiência terrena e objetiva.

Para mostrar que os sujeitos na poesia-percurso de Trevisan tendem a não se desvincular do espaço para a produção de suas percepções do mundo, o poema “A língua do

roseiral” apresenta imagens que conferem novo estatuto de pertencimento e recusa de adequação à vida:

A língua do roseiral

Se me recolho à tenda onde sou
há muito tempo despede-se meu rosto

para um país no qual a língua mantém
as coisas em ordem. Ordem

de patos selvagens quando nenhum deles
está unido a outrem mas voam contra

a luz e o grito acompanha as asas.
Se não me recolho, entre uma laje

e outra submerjo-me. Oculto-me
aos que desejo revelar-me e o sopro

me agride. Assim
ao balanço do nome e do abraço

figuro-me, desfiguro-me, permaneço
no sólio da residência dos homens

quando ao avesso da solidão
decidiram que seriam muitos ainda

que se conhecessem por um assobio de ave.

(p. 13)

O poema transcrito trata dos problemas do sujeito moderno como adequação aos espaços, solidão, extrema racionalização sobre a vida em oposição à natureza selvagem e à figuração do indivíduo como uma criatura inconsistente e incoerente. Formado por oito dísticos e um verso solitário na última estrofe, o poema evoca elementos de dois campos semânticos *a priori* distintos a partir de seu título: o roseiral como um elemento da natureza que resguarda beleza e perigo ao mesmo tempo (por um lado, a beleza e a fragrância da rosa; por outro, os espinhos que em seu caule proliferam); a língua, parte do corpo humano responsável pelo paladar e pela fala, quando unida sob o sintagma de “língua do roseiral” parece indicar a parte mais humana dessa natureza. Mas o eu-lírico vai além na construção de uma metáfora na qual o roseiral torna-se o próprio sujeito humano recluso e defensivo, conforme será possível observar ao longo dos versos do poema, quando a capacidade de figuração e revelação de si mostrar-se-ão complexas.

O primeiro verso do poema é aberto por uma partícula condicional “se”. Na sequência, o eu-lírico mostra-se através do pronome oblíquo “me”, colocando o discurso poético a correr na primeira pessoa. O primeiro verbo desse verso, não por acaso, é “recolher” conjugado na primeira pessoa do singular no tempo presente do indicativo. A condição evocada na estrofe, mencionada anteriormente, diz respeito a um processo de reclusão do sujeito poético a um local misterioso e individual. A tenda, comumente associada a um abrigo passageiro, é o espaço escolhido pelo eu-lírico para elucidar um local de segurança onde se pode ser quem é verdadeiramente. Interessa destacar o caráter provisório dessa situação de conforto, visto que a tenda não funciona como um lar fixo. Em contrapartida, no verso subsequente, o sujeito do poema explica a condição de despedida de seu próprio rosto, o qual deseja viajar para um país “no qual a língua mantém / as coisas em ordem”. A imagem é complexa e torna-se, por isso, necessário atentar-se para cada etapa desses versos: o eu recolhe-se a um local não fixo que lhe traz certa capacidade de ser natural consigo próprio; há muito tempo, no entanto, seu rosto, isto é, uma parcela do que ele compreendia como sua identidade, já não é mais o mesmo. Este fora para um outro local e, por isso, faz parte de outra história e de outro tempo deste eu-lírico. A língua estabelece a ordem porque é através do silêncio e da voz que o cosmos e o caos mantêm o equilíbrio de suas disputas. Essa língua (que lembra a língua do título) parece apontar para a percepção do sujeito do poema de se calar para que a ordem se fixe na vida. Por que não a voz? Porque o eu-lírico não se mostra confiante em grupo, afinal ele se recolhe a uma tenda, local individualista e passageiro, para concentrar seu raciocínio sob a forma de experiência de vida.

Ao seguir o discurso do poema, percebe-se que a ordem elencada pelo silenciamento do eu-lírico é uma ordem selvagem e não social. A figura dos patos que não estão unidos, mas que voam para a mesma luz parece metaforizar o sujeito moderno que percebe a todos como seus competidores diretos e, ainda que seja preciso com eles conviver, é estabelecido um clima de rivalidade quando, no final das contas, todos almejam o mesmo caminho do conforto, do sucesso e da realização. Não por acaso o eu-lírico recolhe-se, escondendo-se, dessa vez entre uma laje para que não seja preciso afundar-se em si próprio. A ideia do sujeito como uma ilha parece funcionar como analogia a este indivíduo que enfrenta a selvageria natural dos seres sociais. Os verbos que estabelecem autorreflexão com o pronome “me” indicam o caminho semântico percorrido pelo poema: recolher, submergir, ocultar, figurar e desfigurar são os elementos que expressam de maneira direta a forma como o eu-lírico entende ser necessário agir para resistir socialmente.

Ao elencar os verbos citados anteriormente, é possível retomar a ideia presente no título e em um dos versos do poema, em que a língua indica a ausência de fala. Ainda que haja o desejo de revelar-se, conforme aparece no quinto dístico do poema, a decisão por ele tomada indica a posição de observador no aguardo das decisões dos outros. A performance de alteridade é fundamental para essa proposta de interpretação da obra: de um lado há as aves, selvagens, com seus sons particulares que nada dizem umas às outras, mas que representam um desafio iminente e as faz voar de forma barulhenta para a mesma luz; de outro, os sujeitos parecem desvelar suas máscaras de identidade ao confrontarem-se consigo próprios, que é o caso do sujeito poético: oposto às aves à medida em que se oculta e deixa os demais passarem, mas também semelhantes àquelas ao passo que aguarda o “assobio de ave” que estabelece a comunicação entre os membros dessa sociedade perdida. Assumindo um ponto de vista filosófico, o poema funciona como uma anedota para a representação da sociedade moderna: egoísta, silenciada, autocentrada e combativa.

A segunda parte da obra, intitulada “A fabricação do real”, amplia os conceitos até então apresentados. Se como diz Dufrenne, a imaginação é uma fonte porque provém da vida como fonte, sendo a própria fonte daquilo que a nega, também a língua se torna fonte de elaboração de possibilidades de compreensão do mundo. Ainda conforme o autor, “o fato de a imaginação ser realmente criadora, de definir o homem como capaz de transpor limites pelo “poder de despertar as fontes” (Bachelard), é reconhecido hoje pelo próprio racionalismo.” (DUFRENNE, 1969, p. 161). Por inaugurar sempre um mundo a cada composição, a poesia diz respeito intensamente a dois tempos concomitantes: o agora presentificado na composição e na recepção do lírico, e nos primórdios da essência poética, isto é, o agora recupera o início reforçando-o como um estado de aniquilação e reestruturação da vida. Assim como a ideia de percurso, a poesia se elabora constantemente, sem abandonar a raiz da criação. É como olhar para uma parede pintada e lembrar de todas as cores que ela possuía e de todas as outras que virá a ter ou simplesmente poderá vir a ter. Para refletir acerca desses movimentos espaço-temporais na poesia-percurso de Trevisan, atentemo-nos para o poema a seguir:

Poema das origens

Se for noite
e os pássaros calados

buscarem um moinho
e a nudez

cantar num corpo
ele abrirá

o mundo
e no seu casulo

comporá o sexo
para aquele que beber

do sol
e for até ela

liberto
à borda de outro mundo

onde ambos tecerão
de desejo

a água
que se envolve de peixes.

(p. 67)

O intitulado “Poema das origens” funda um universo através do discurso poético inaugural. Assim como o estabelecimento do mito, através da contação entre as gerações, do mesmo enredo, o poema transcrito elabora os primeiros momentos da criação em uma espécie de texto fundacional do mundo e dos seres. De maneira aparentemente singela, o texto, que é composto novamente por dísticos, cria uma correnteza de significações de modo que o segundo verso de cada estrofe se conecta com o primeiro verso da estrofe subsequente em um novo quase prosaico e narrativo. A isso cabe pensar, segundo Lotman, que

o entrelaçamento complexo da prosa e da poesia no sistema único trabalhando na consciência artística encontra-se infinitamente ligado às questões mais gerais da construção das obras de arte. O texto artístico não pertence nunca a um único sistema ou a qualquer tendência única: a regularidade e a sua transgressão, a formalização, enfim, a automatização e desautomatização da estrutura do texto lutam constantemente uma contra a outra. (LOTMAN, 1978, p. 175)

Pertencente à obra *O Abajur de Píndaro*, na segunda parte, intitulada “A fabricação do real”, o poema é o que melhor elucida a construção de uma possibilidade de vida na qual a natureza e o sujeito não participam de polos opostos em termos filosóficos, mas integram, em harmonia, o cenário e as tintas para o poema pictórico das origens. Iniciado pela noite, este mundo tem os pássaros como os primeiros seres nele pintados, elemento que indica a fluidez e liberdade dos movimentos que, destaca-se, compõe uma alegoria para o próprio poema a ser escrito e à teoria da poesia lírica, desde suas origens. Os pássaros calados do poema associam-se ao ritmo sempre singular de cada ato poético no decurso da tradição da lírica ocidental: um movimento externamente silencioso, mas que resguarda em seu âmago a música que dá vida a todo o universo. No poema, não por acaso, a inauguração do plano lírico

ocorre à noite com os pássaros descobridores: são eles que buscam novos continentes sobrevoando os oceanos e proliferando a vida ao bater de suas asas. Embora calados, conforme mencionado, eles encontram a nudez cantora do corpo primeiro, o corpo fundador da identidade humana. É através desse corpo que o mundo se abrirá de um casulo em uma metamorfose libertária do(s) sexo(s).

Na harmonia criada entre os versos e as estrofes do poema, não há espaço para oposições inimigas, por isso o sol nasce do sexo corpóreo e não rivaliza a noite como irmãos ou amantes presentes em diversas mitologias humanas. Para criar o universo a partir do discurso poético, o eu-lírico criador e também espectador reconhece a convivência com outros mundos dos quais é possível conhecer apenas suas bordas, seus limites do oculto. O processo de desbravamento desse espaço fundacional, o poema das origens, parece realizar uma analogia ao descobrimento do próprio corpo humano e do sexo, como se cada ser fosse um mundo inaugural quando percorrido com liberdade. “À borda de outro mundo”, nas palavras do eu-lírico, é onde se podem tecer de desejo a água que envolve os peixes. Essa imagem extremamente sensual e sexual configura o plano da procriação da vida.

Pode-se, assim, compreender os elementos da vida como água, fogo, ar e terra que são evocados no poema de duas formas: a primeira maneira visa a constituir uma metáfora para a libertação dos corpos e a experienciação da vida através das relações interpessoais. Há, nesse sentido, uma expressão lírica de um discurso que examina os sexos como fundadores da vida em seu sentido terreno e também transcendental; a outra forma de olhar para o poema indica a harmonia entre os elementos da natureza: mesmo sem mencionar diretamente o ser humano, noite e dia, animais e desejos não se mostram como opostos, mas sim como faces distintas de um mesmo signo. Assim, o equilíbrio no universo se dá pela origem constante de mundos através da fluidez da vida, um ciclo repetitivo, mas que sempre se revela como único e fundacional de uma nova perspectiva.

Faz-se importante ainda destacar outro elemento de forte influência nesta obra de Trevisan: as intertextualidades. São vários os poemas que se referem de maneira explícita a outros filósofos, poetas e pintores, tais como Bob Dylan, Paul Valéry, Goya, Cummings, Dylan Thomas e Hölderlin. Esta característica suscita uma discussão iniciada no outro capítulo desta pesquisa, e que merece um retorno, ainda que breve, nestas páginas: o artefato da inspiração. Vamos recorrer outra vez a Valéry, um dos referenciados por Trevisan, dessa vez no capítulo intitulado “Poesia e pensamento abstrato”, que diz respeito a sua Conferência na Oxford University, publicada em folheto, em 1939. Nele, o mestre diz que

um poeta - não se choquem com a minha proposição - não tem por função fazer sentir novamente o estado poético: isso é um assunto privado. Reconhece-se o poeta - ou, pelo menos, cada um reconhece o seu - pelo simples fato de que ele transforma o leitor em “inspirado”. A inspiração é, positivamente falando, uma atribuição gratuita feita pelo leitor a seu poeta: o leitor nos oferece os méritos transcendentais das forças e das graças que se desenvolvem nele. Ele procura e encontra em nós a causa admirável de sua admiração. (VALÉRY, 2011, p. 214)

Trevisan diz em mais de um momento que a poesia trata de projeções artificiais de sentimentos, isto é, evoca em quem lê, de maneira artificial, porque não brota “naturalmente”, as sensações que o poema pretende evocar. Ainda que a voz de quem lê possa encontrar diferentes vozes de sentimentos e sensações em um poema, conforme assinalamos em momento anterior, há um direcionamento intencional de um grupo de possibilidades a ser sentido. Dessa forma, a inspiração afeta não apenas quem escreve, mas sobretudo quem lê. Em que medida a inspiração pode ser considerada um direcionamento quase inexplicável e um pouco sobrenatural de para onde escrever é o que muito se tem discutido. Pensemos, assim, por outro ângulo: de que forma o movimento da inspiração pode influenciar quem lê a também seguir um caminho próprio seu? Pode-se criar, desse modo, uma perfeita ilusão de que uma interpretação pessoal é um gesto arbitrariamente particular quando, na verdade, algo *a priori* movimentou os organismos líricos a comporem seu próprio caminho que quem lê o fará. Seria uma ilusão de quem lê ou uma ilusão de quem se nega a ser influenciado? De acordo com Dufrenne, no capítulo “Inspiração e imaginação” da obra *O poético*, “este objeto cuja presença nos inspira, inspira-nos seu sentido; convida-nos a ser nós mesmos para nos abrir a ele” e prossegue dizendo que “ser inspirado é receber no mais profundo de si, a mensagem do que inspira, porque nós nos adequamos segundo o nosso *a priori* existencial.” (DUFRENNE, 1969, p. 149).

O que ocorre, nesse sentido, é a *experienciação* de uma fenomenologia da inspiração que trata de se comunicar com as vozes ulteriores do momento próprio do esclarecimento da inspiração, provocando a sensação de o sujeito ter sido tocado e movido por uma representação maior. Assim, quem agora lê o que se torna texto está também sendo movido por vozes que dialogam com suas próprias vozes interiores presentes em um tempo que antecede o indivíduo, um momento de suspensão da razão e, por este motivo, sentir-se-á motivado a concordar ou a discordar destas palavras porque fora por elas influenciado antes mesmo de racionalizar a fonte de sua inspiração. Esse processo que se assemelha a movimentos oníricos tem raiz na crença de que nada pode ser criado do nada, afinal tudo é fruto de transformações e influências. As vozes possuem eco para isso: nenhuma palavra morre depois de proferida, ela reverbera infinitamente nas instâncias mentais do mundo.

Concernente a esse posicionamento, Trevisan diz que a pretensão de um poeta, como a de um músico ou pintor, é a de “prestar um serviço social. Num e noutro caso trata-se de trazer à luz - ou ao som - o que foi acumulado por uma determinada tradição, que não teve tempo ou ensejo de emergir.” (TREVISAN, 1993, p. 28). O que se apresenta ao longo de sua poesia-percurso é justamente o acúmulo de vozes que incitam a dois movimentos: primeiro, participar da jornada; segundo, interpretar cada momento e atribuir a eles, de maneira otimista, significados profundos, porque nenhuma vida é vivida à toa, assim como nenhum silêncio compõe a morte da voz. E entre os momentos de confabulação e execução das vozes que se leem, se repetem e, por vezes, se repelem ao longo desse texto (que é, em verdade, muitos textos e muitas imagens), cada um e cada uma se torna um pouco mais parte de quem aqui escreve.

4.6 EM PELE E OSSO (1977)

Publicada em 1977, pela editora Movimento, em Porto Alegre, e pelo Instituto Nacional do Livro, em Brasília, *Em pele e osso* é uma obra robusta e intensa: conforme destaca Zilberman, “seus versos são breves e as imagens concentradas, sintomas de uma renúncia ao discursivo” (ZILBERMAN, 1980, p. 128). Essa renúncia a que se refere a autora diz respeito, sobretudo, ao elemento ostensivo da composição sintática e vocabular das obras antecessoras. Aqui, versos compostos por três, quatro ou cinco palavras são o bastante para compor diversas estrofes que, em oposição à extensão, possuem vasta profundidade semântica. Como o título da obra pode sugerir, pele e osso, fome e miséria (física e espiritual) são os principais pontos abordados pelos sujeitos poéticos que reivindicam, de maneira sarcástica, a atenção para a pobreza e as desigualdades humanas. Os círculos sociais se apresentam de maneira performática, deixando claro que existem camadas de poder que ditam as regras sobre os desafortunados. Em poema como “O cadáver”, o corpo humano é tratado como objeto descartável, que passa a morrer pouco a pouco a partir de seu nascimento.

A visão outrora otimista de Trevisan é substituída por uma guinada subjetiva de um realismo que serve às denúncias líricas: os sentimentos, assim como os pensamentos dos indivíduos, são exteriorizados, quase como segmentos independentes do eu. Sob a camada superficial da poesia parece não haver espaço para sentir e para refletir, afinal, a fome corrói as vidas, que estão condenadas a um ciclo ininterrupto de injustiças. A invisibilidade do ser humano é tratada de forma explícita, mas também metafórica. O espírito de nacionalismo que

pode ter dado as caras em suas primeiras obras se apresenta relutante. Ou melhor: ele existe para, sarcasticamente, cobrar justiça. No poema “Ossos”, por exemplo, os versos de encerramento falam sobre um sujeito poético o qual “a pátria o dependura / na alfazema / da quitação”, indicando que a subserviência natural à nação não dá retorno. Mais do que isso, o indivíduo é descartado como forma de pagar tributos – afinal de contas, cada ser nasce e morre devendo impostos a seu próprio país, um lar de aceitação acima de tudo, e de um deus violento, vingativo e seletivo acima de todos.

O chamado estilo social da lírica de Trevisan tem um de seus ápices nesta obra, que trata de economia e justiça social deixando a grande questão: quem se importa com quem trabalha? Os eu-líricos são apresentados, em diversos poemas, como sujeitos-tipo que representam uma profissão. Neste quesito, há dois pólos opostos: de um lado, os profissionais de trabalhos mais populares e menos privilegiados, como o varredor, o sapateiro e o lixeiro; por outro, o alto nível burguês se apresenta pelo executivo e pelo reitor. A respeito do último, o poema que leva seu título revela uma súplica do sujeito poético que o observa: prezar pela vida antes da “razão”. Com isso, pode-se e deve-se apontar a percepção do fazer poético de Trevisan preocupado com uma postura alienada dos altos cargos sociais em relação às classes historicamente oprimidas. De que adianta, afinal de contas, manter o conhecimento cerceado pelos muros intransponíveis das universidades? Conhecimento serve para que, se não é capaz de alimentar quem vive em pele e ossos?

É preciso, a partir disso, levantar novas questões para a reflexão. Quanto a temas sociais, existem duas posturas comumente adotadas no tocante à relação com a poesia lírica: ou se assume que a poesia é um gênero literário alienado por se apresentar autocentrado e egóico, tratando-o como uma espécie de alforria da burguesia letrada que lê poemas como quem tira do armário peças da última coleção de Coco Chanel, Christian Dior e Dolce & Gabbana; ou se pensa a poesia lírica social como um panfleto político partidário (e, por isso, de menor valor estético), por exemplo, do Partido Comunista Brasileiro que prega sobre um levante social dos oprimidos contra os pobres empresários. Ora, Trevisan é a prova de que a poesia pode e vai se ocupar de temas e motivos sociais pelo simples fato de que a poesia é a sociedade. Não existe uma divisão entre estes pólos porque quem compõe versos ou quem escreve narrativas é um indivíduo pertencente a um espaço e a um tempo, que, por sua vez, lida com uma série de questões políticas, culturais e geográficas. Desigualdades sempre vão existir, assim como sempre haverá poesia que se ocupa dessas razões para discutir, em alto nível lírico e estético, sua percepção a respeito do tema sem deixar de primar pelo labor da palavra como a arte que é. Seria infundado tratar da arte sob o óculo hollywoodiano de uma

elite extremamente pífia e falsamente consumidora que, na verdade, o faz apenas pela ilusão de um *status*. Afinal de contas, com o advento das redes sociais virtuais, qualquer classe econômica pode agir arrogantemente ou, no mínimo, criar sua própria narrativa de o que é ser bem-sucedido, letrado e “culto”. Dito isso, a defesa da poesia como um gênero combativo e reflexivo – tanto quanto os melhores contos, crônicas, novelas e romances – precisa sempre ser reiterada. Não levar a sério o potencial da poesia é um sintoma do quanto não se leva a sério nada que seja produzido sem um objetivo mecânico imediato, como é a arte, de modo geral.

No poema a seguir, observa-se como o sentimento individual e a preocupação social podem estar juntos em uma construção linguística e artística de alta qualidade:

Posso escrever os versos mais tristes

I

Posso escrever os versos mais tristes
nesta noite

escrever

o pão cresce
na boca de quem
não o merece

II

Posso escrever
os versos mais tristes

pensar que não a tenho

que a justiça
não vem
e fica
do lado de quem é sem

não importa
que meu amor possa guardá-la
isso é tudo

III

Meu coração a persegue
nas crinas de um cavalo

ah sem dúvida
é a mesma noite

no centro

de quem lutou por nada

IV

A mesma noite
a branquear
as mesmas árvores

ela não está comigo

nem o trigo
que dança nos mamilos
de um subúrbio

V

A graça do pilão
bate forte

bate o umbigo

torce o vinho
no punho
do motorneiro

na unha
da limpadora de unhas
de Sua Excelência

VI

Meu coração a busca
será de outro

seu corpo claro
talvez
não morreu

precisa viver
outra vez

até ser espremido
onde dois é três.

VII

Não a quero
é certo

em noites como esta a tive
nos meus braços

hoje
baraço
de seu pescoço

eu mesmo faço
o compasso
da alegria
que nunca pôde inchar

a pele dela

durante a madrugada
seus lamentos
misturavam-se aos pensamentos

seus seios
tinham o brilho
de uma granada
engatilhada

VIII

Ainda que seja esta
a última pena que me cause

amo-a

foi amada por outro
foi amada por ele

perdeu a pele

hoje
em tambor

ao seu som
de pêssego e cascata

nalgum recanto do Brasil
Maria da Conceição...

IX

São estes os últimos versos
que lhe escrevo.

(TREVISAN, 1977, p. 45-49⁹)

O poema transcrito passa para a proposição de uma problemática explícita: a desigualdade social. Para compor o discurso poético, o eu-lírico coloca-se como escritor e, a partir de seus relatos, compõe as tragédias sociais referentes à pobreza e à injustiça. De forma sensível, o sujeito do poema apresenta a situação de uma sociedade sem equidade de direitos e obrigações, na qual há a subjugação das classes desprovidas de condições financeiras em

⁹ Todos os poemas transcritos e mencionados desta obra estão presentes na mesma edição, de 1977. Assim, mencionar-se-á apenas a página dos poemas citados a seguir.

relação àquelas que detém o poder econômico e, por conseguinte, simbólico. Mais do que a denúncia da condição desigual, o sujeito poético refere-se ao sintagma de merecimento: os que possuem o pão na boca não o merecem. A aspereza da crítica revela uma nova frente que começa a ser instaurada na poética de Trevisan: não basta diagnosticar o problema social, é preciso apontar o dedo e até mesmo nomear os injustos.

Assim como o título do poema, o primeiro verso do texto revela a consciência de um eu-lírico poeta que se apresenta em condições de “escrever os versos mais tristes”. A estrofe que abre o poema parece apontar para uma relação antitética: ainda que o eu-lírico produza esses versos mais tristes, a tristeza não poderia ser maior do que a dos que sentem fome, por exemplo. Ou seja: há tristezas maiores com as quais devemos nos preocupar. O amor é apresentado como um oposto fraco em relação à tristeza, afinal, de que adianta amar se a justiça não vem?

Dividido em nove partes assinaladas por numerais romanos, o poema, na terceira parte, ressalta a importância da noite enquanto signo espacial: mais do que um momento temporal do dia, a noite é revelada como principal campo de agência da luta travada diariamente pelos injustiçados. Essa luta, segundo o sujeito do poema, é por nada. A posição de individualidade desse eu-lírico que observa e registra, de maneira revoltada, os aspectos sociais é contraposta por um sentimento que começa a se levantar: o de que é preciso agir em conjunto para que a mudança se torne possível.

De forma a criar a identificação dos componentes desse grupo oprimido, o eu-lírico cita o motoneiro e a limpadora de unhas: duas figuras com posições trabalhistas humildes e desprivilegiadas, ao passo que simboliza, também, o gênero masculino e feminino, neste caso, em igualdade já que ambos realizam o trabalho braçal que não é recompensado. Destaca-se ainda a presença da ironia ao contrapor estas figuras com a de “Sua Excelência”, uma imagem de autoridade que, diferentemente, esbanja privilégios.

A estrutura do poema é composta por estrofes que realizam um jogo de sons musicados, com rítmica marcada por repetições e aproximações de consoantes e vogais, ao passo que os sentidos não necessariamente correspondem ao que é dito. É o caso da sexta parte do poema, na qual uma relação entre duas pessoas é exposta de forma a destacar o corpo e a sexualidade como metáfora para a opressão social: “Seu corpo claro / talvez / não morreu / precisa viver / outra vez / até ser espremido / onde dois é três”. O último verso, “onde dois é três” parece denunciar a condição numérica que as pessoas representam para aqueles que possuem o poder social e econômico: como porcentagem em um gráfico não se trata de pessoas reais, apenas números.

Vale ressaltar ainda a analogia ainda mais próxima com a música que é realizada através da imagem da dança: o vinho, o umbigo, o pescoço, os braços, a pele, os seios e outros signos aparecem de forma a provocar a imagem de um baile no qual os corpos se balançam em meio a uma festa. Nesta festa, no entanto, as luzes servem apenas para ofuscar a visão e, a cada *flash*, resquícios da realidade pobre e miserável são revelados. A sensualidade, por fim, é uma ilusão da desigualdade, uma válvula de escape do momento solitário e aterrador pelo qual o sujeito poético capta as sensações do brilho de uma alegria fútil. Por isso, a criatura amada chega a ser nomeada: Maria da Conceição. E ao ser batizada Maria, torna-se todas as Marias do Brasil, todas as mulheres amadas, subjugadas, oprimidas e também desejadas. Afinal, as relações de poder passam, necessariamente, pelas relações de sexo. Não parece à toa que a figura da mulher assuma o protagonismo: mesmo que a poética de Trevisan recorrentemente aborde o corpo feminino e a figura da mulher como central da irradiação de um poder transcendental e criador, no caso deste poema ela parece interpretar a figura mais abusada socialmente pelo patriarcalismo e machismo institucionais enraizados na matriz hipócrita e violenta da nação.

De acordo com Staiger, “a unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação linguística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente.” (STAIGER, 1977, p. 16). Segundo esta perspectiva, a composição sintática de um poema pode e geralmente não vai se preocupar em possuir em cada verso uma totalidade semântica previsível. Isto porque cada verso possui independência em seu estado lírico. Ainda conforme o autor, “a linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, — da construção paratática à hipotética, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais” (STAIGER, 1977, p. 17). Desse modo, os poemas apresentados nesta obra de Trevisan parecem ilustrar a rebeldia dos versos e até das estrofes comparado ao histórico do próprio autor, que anteriormente “respeitava” uma maior “completude das frases” dentro do perímetro do verso. Estas rupturas podem ser novamente observadas no poema “Canto da noite”:

Canto da noite

I

Sobre as leis
O pobre
Descerá o machado

Voará baixo
À altura
Da vida

Com pétalas
Gravetos e estilhas
Ensinará a ler
Ao mundo

II

O pobre queimará as mãos
Fará um corpo
De pedra

Quando o souberem apalpar
Em todos os pobres
Do mundo
Será um cão

A farejar a alegria
Nas narinas
Da alma

III

O pobre cobrirá os braços
De plumas

Lavará as cidades
Destelhará os pombais

Beberá com a concha das mãos
O petróleo

Verá a ressurreição da carne
Na vinda
Do pão

IV

O pobre amará sobre as águas
Dobrar-se-á sobre os corpos das fêmeas

As fêmeas
O estenderão
Na nudez
Do aço

V

Os pobres

Serão uma estrela
Na estrela
De outro sonho

VII

Lavarão as folhas os tinteiros as pastagens
Lavarão o pensamento

Quebrarão no moinho
Dos dentes
As palavras

VIII

Os pobres só não terão misericórdia
De si

Abraçarão as fornalhas
Rirão
Das coisas sujas

Saberão limpar-se
Com as luzes
Que os cegaram

VIII

Os pobres adorarão a Deus

Convivas bêbados
Línguas
De serpentes

O louvor também os lamberá.

(p. 96-98)

Para a composição do poema transcrito, o eu-lírico constrói um discurso embasado em dois grandes temas da tradição da lírica moderna: a associação entre literatura (neste caso, a poesia) e música possui raízes não apenas históricas, quando as obras eram compostas pensadas e planejadas para apresentação oral, mas também em senso estrutural e simbólico: poesia e canção se aproximam em termos filosóficos por sua essência dinâmica, ritmada e musical. Não raro, teóricos associam música e poesia em sua natureza como organismos com alto grau de parentesco (como Octavio Paz, que chama a poesia de “música do universo”). Sob outra perspectiva, a noite é um dos principais temas abordados pelos estudiosos da linguagem simbólica: presente no imaginário cultural como representação de mistérios e criaturas sobrenaturais, a noite tem sido interpretada ao longo do tempo por diversas mitologias mundiais geralmente como situação de transformações – tempo de possibilidades até então inimagináveis. Ao se aproximar, portanto, os dois elementos brevemente apresentados e constituir um novo sintagma “canto da noite”, que nomeia o poema, o eu-lírico

está assumindo a posição de espectador de um canto que promove um levante social, conforme destacar-se-á a seguir.

Ao constituir um herói para o poema, o pobre, o sujeito poético pinta um quadro no qual esse indivíduo desprivilegiado socioeconomicamente enfrenta a pobreza e a desigualdade através da luta. A batalha corpórea expressa no poema representa uma analogia aos esforços de resistência e resiliência por parte dessa parcela desprovida de direitos e condições equânimes quando comparados às camadas que detém o poder social. Por isso, o enfrentamento é por um poder muito mais simbólico do que material: constituindo uma espécie de *Ícaro robinhoodiano*, o eu-lírico configura o plano poemático de forma a observar o pobre como o portador de um machado para atingir as leis que estão sobre ele. Destaca-se a relação vertical da dominação, a qual instiga a necessidade de realizar um voo, atitude sobrenatural, para que se alcance a possibilidade de expressar voz, sangue e desejo. Nota-se ainda que a vida como substantivo é ironicamente relatada estar abaixo das leis, visto que o voo realizado pelo pobre é um voo baixo, o que denota sua incapacidade de atingir o objetivo almejado, ficando condenado à altura em que está como uma espécie de condenação natural.

Por outro lado, é interessante notar a potência da instrução e da educação como qualidades típicas desse indivíduo pobre. É ele quem “ensinará a ler / ao mundo”, e não aqueles que olham de cima, ao lado das leis. Se por um lado a educação aparece como pertencente a essa camada da pobreza, também é preciso observar que ela está fora da zona de interesse das leis e dos poderosos.

O herói do poema mostra-se incansável e realiza novos atos inicialmente impossíveis, como a construção de um corpo de pedra, elemento natural que indica a solidez e a persistência da vida, que não deixa nada a abalar. A alma evocada pelo sujeito do poema abre caminho para um aprofundamento dos temas místicos indicados no substantivo “noite” presente no título do poema. Os pobres sob a analogia dos cães farejadores precisam encontrar a alegria, que se mostra escondida na alma. Isto porque não se pode contar com a materialidade da qual são desprovidos. Será esse mesmo indivíduo do poema, agora provocando um levante coletivo, uma vez que o artigo definido singular masculino não indica, de fato, uma única criatura, mas sim todos aqueles que se identificam com suas características – assim como, comumente, na língua portuguesa, usa-se a expressão “o homem” para falar acerca de todas as pessoas, independentemente de seus gêneros e/ou expressões de identidade – que construirá as cidades, encontrará as fortunas do petróleo (que a ele não pertencerão) e também verá “a ressurreição da carne / na vinda / do pão”, estabelecendo diálogo direto com a

tradição cristã. No caso do poema, o homem é o observado, mas é também quem já passa a integrar o coro dessa canção que se mostra viva e evocativa.

Conforme tem sido mostrado no decorrer deste trabalho, o imaginário cristão é um forte referencial na poética de Trevisan. Acerca do poema em questão, é válido destacar o caráter de humildade que aproxima o indivíduo à divindade. Ao prosseguir com a imagética do Cristianismo, o eu-lírico se refere a um amor sobre as águas, analogia ao caminhar sobre as águas realizado por Jesus Cristo. Nota-se, portanto, que o movimento e o amor do pobre se aproximam ao de Cristo. Ao se referenciar a temas recorrentes na obra do autor, o corpo feminino revela-se novamente como um meio para se alcançar o divino: o amor aos corpos não diz respeito ao apego pelo terreno, mas uma forma de sublimação da vida através do sexo como um eterno retorno ao ventre feminino. A obsessão da paixão como divinização é ressaltada no poema pelo amor sobre “os corpos das fêmeas”, geralmente generalizando a figura do feminino e da mulher como criaturas especiais e diferentes do sujeito que observa, reflete e sente.

Mergulhado no espaço da noite, o eu-lírico recria a plausibilidade dos modos de vida através da conexão com o universo dos sonhos. Os pobres, dessa vez explicitamente evocados na utilização do plural, “serão uma estrela / na estrela / de outro sonho”, isto é, o brilho de um brilho de possibilidade. O sonho é um dos materiais mais férteis para o estudo do imaginário cultural. Além disso, nele, tudo se torna possível (como os movimentos empreendidos pelo pobre no poema). Ao adentrar nesse horizonte, o pensamento e as palavras são concretizados por meio das ações do sujeito: o pensamento pode ser lavado e as palavras, mordidas, porque a ingestão das ideias pela inspiração torna os verbos de ação correspondentes inesperados aos sentidos metafóricos dos poemas. Pode-se pensar, por conseguinte, no papel desse sujeito, o pobre, no processo de conscientização e formação da sociedade: ora instrutor, que levará a educação, ora salvador, como Jesus Cristo. O que torna essa criatura ainda mais complexa é a entrega absoluta à humanidade. A falta de misericórdia de si, a sujeira, as luzes cegantes, todos artifícios da leviandade das formas de expressão e absorção dos prazeres humanos. Envoltos em falhas, além de qualidades, o sujeito poético torna-se o próprio “pobre”, a criatura eternamente presa à areia movediça social: ao se mover violentamente com intenção de fuga e transformação, acaba por se prender ainda mais ao lamaçal da sujeira e dos erros.

Como essa é uma canção, pode-se pensar qual seu objetivo. Além de festejar a condição humana, o poema-canto evoca a palavra a Deus: Ele, no entanto, não se mostra piedoso e salvador, mas um espectador das realizações dos indivíduos, que se enfrentam. Bêbados, por vezes egoístas (“Línguas / de serpentes”) e errantes, os eu-líricos, agora

denominados no plural, assim como a forma explicitada “os pobres” ao longo do poema musicado, buscam contemplar e registrar a expressão de suas vidas terrivelmente humanas.

Nas palavras de Antônio Hohlfeldt, *Em pele e osso* é uma obra admirável pela “maneira universalizante e pela apreensão global de figuras quase sempre anônimas de nosso universo automatizado que o poeta lograria, ao realizar poemas sobre a secretária, o executivo, o lixeiro [...] lembrando, pela temática, o poeta chileno Pablo Neruda” (HOHLFELDT, 1979, p. 104). A globalização das figuras singulares potencializa o fenômeno poético que Trevisan constrói não apenas aqui, mas nas obras apresentadas anteriormente. Se existe ainda a preocupação com a renovação e a retomada das formas na poesia, existe também uma ânsia por respeitar a história dando passos que desviam e retornam para a tradição, cumprimentando-a, mas mostrando que toda arte é resultado de um tempo único. Vale, assim, destacar que, em *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul* (1985), Regina Zilberman diz, vinculando esta obra de Trevisan à corrente da poesia social que

é em *Pele e osso* (1977) que Armino Trevisan identifica-se a esta vertente, ao apresentar sua versão da imagem do poeta. O texto em que manifesta é o último de um livro caracterizado por proceder à abordagem de uma temática social. Esta se confunde com a representação do universo do consumo, povoado por indivíduos alienados, como a datilógrafa e o executivo, nos textos que têm estes títulos, eliminados como resíduos, porque supérfluos, pelos representantes, na obra, da limpeza e da justiça humana, o varredor e o lixeiro, personagens também dos respectivos poemas. (ZILBERMAN, 1985, p. 123)

4.7 COMO ACABA UM PERCURSO E OUTRAS PALAVRAS

Em *O teatro épico* [1965] (2010), Anatol Rosenfeld diz que a Lírica tende a ser “plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo”, e continua, chamando-a de “manifestação verbal “imediate” de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica.” (ROSENFELD, 2010, p. 22). Este estatuto da Lírica com letra maiúscula, apresentado por Rosenfeld, pode ser aproximado da ideia de poesia-percurso em Trevisan: tem ficado evidente que é a soma das vivências de seus sujeitos poéticos que refletem as tendências enunciativas, estilísticas e até sintáticas de seus poemas, compondo obras que tratam, de maneira mais ou menos explícita, sua preocupação com os agentes invisibilizados da sociedade que, por meio de uma dança sexual e corporal, inerente ao ser humano, almejam a transcendência no divino que, em última instância, faz moradia em todas as coisas. Como todo percurso, existem momentos de harmonia e momentos de hostilidade. A partir disso, pode-se refletir, por um

ponto de vista teórico, acerca do próprio fazer poético, encontrado em Iuri Lotman, comentando que:

na organização do verso, podemos observar uma tendência, continuamente operante, na colisão, no conflito, na luta dos diferentes princípios construtivos. Cada um destes princípios que, no interior do sistema que ele forma, aparece como organizador, preenche por fora a função de desorganizador. Assim os limites da palavra têm uma ação perturbadora na organização rítmica do verso; as entoações sintáticas entram em conflito com as entoações rítmicas, etc. Onde uma ou outra das tendências opostas coincide, não estamos em contato com uma ausência de conflito, mas com um caso particular deste conflito - a expressão zero da tensão estrutural. (LOTMAN, 1978, p. 320)

Os conflitos existentes no interior dos versos, que passam, por sua vez, às estrofes e à estrutura total do poema, são resultado da convergência de vozes que compõem uma obra de arte. Cada conflito é também resquício dos momentos da vida de quem escreve. Da mesma forma que quem lê se abstém ou se entrega, apaixonou-se ou odeia, deseja ou descarta. Enquanto lê versos de um poema, quem os escreve, no primeiro momento, vive também situações-limite, porque o fazer poético é em si um percurso infinito – e o que é entregue é sempre uma tentativa acometida de realizar o êxtase lírico. Também aqui o que se revela é um acúmulo de coincidências: voz, ritmo, palavra e verso fazem do acaso do universo que os rege, bem como da caneta que, em oposição, descanso no ocaso da culpa por não ter feito os melhores versos nunca escritos. Quem escreve e quem apaga, quem deita e quem dorme são questões filosóficas que a poesia não busca responder, apenas simbolizar e provocar por estrofes que, de forma sincera, nem sempre podem ser racionalizadas. Por dependermos do verbo sentir é que quem agora vai terminando esta leitura pode se sentir bem ou mal, conforme as próprias expectativas. O quanto se está disposto a ser imperfeito e incompleto? Quem lê a poesia é, afinal de contas, um sonhador ou um idealizador?

Se existe algum senso de justiça a ser percorrido ao longo da vida, ele deve ter relação com tudo aquilo que acumulamos em nossos percursos. Pessoas, sentimentos e vozes não são apenas acessórios que podem ser vestidos e descartados quando não mais interessarem à nossa ganância. Faz-se preciso desenvolver responsabilidades sociais e sentimentais, pois tudo o que é sentido pode se tornar crime de caso premeditado em um regimento moral. Não que deva haver uma preocupação com pós-vida (para quem nela acredita), mas, talvez, seja preciso pensar que a punição ocorra enquanto nos perdemos, enquanto sonhamos e até mesmo desejamos sem nunca revelar. Porque há sentimentos que não saem das páginas de diários ou de arquivos virtuais. Nessas palavras que são escritas, mas que nunca serão plenamente sentidas, há um pouco de tudo o que ocorre no mundo. Nos momentos em que silenciemos, essas palavras voltarão como fantasmas a lembrar que elas foram projetadas, elas têm vida e

agem com independência. Afinal, a um certo ponto de toda jornada, não mais parece que escrevemos palavras, mas que somos por elas usados para sentenciar e segredar os sentimentos do universo.

Cada percurso pode se fazer sozinho, e de maneiras misteriosas que nem sempre parecerão corretas. Quem aqui escreve, escreve à noite, sentindo o ar gelado que paira sob as luzes hipnotizantes do céu. O céu é, aliás, o maior cemitério do mundo: nele, brilham as luzes de incontáveis astros mortos. A luz das estrelas que vemos é apenas um alerta de que elas sepultam sua existência emanando esta energia que chega até nossa visão à noite. Imaginemos, por um instante, todas as possibilidades que sequer atingem essa nossa visão. Escrever é, por vezes, inclinar a cabeça, mas é, também, baixá-la, curvá-la perante a impotência e o medo. Quem escreve, dita regras ou as transgride. Mas e quem as lê? É o eterno cúmplice destes registros. Quem lê neste momento também se transporta para a mesma noite em que estas palavras foram escritas, também imagina um céu brilhante e triste... Um funeral silencioso de todas as vidas aqui embaixo.

Luciana Di Leone, no capítulo intitulado “Ela tem seus pensamentozinhos, repensando o pensamento da poesia”, presente na obra *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*, organizada por Susana Scramim (2016), inicia seu texto provocando a reflexão a partir da pergunta “o que pensa a poesia?”. Dentre possíveis discussões entre os campos da objetividade do pensamento cartesiano e das sublimações das elaborações artísticas, a autora comenta que

a insistência no menor do pensamento não é apenas um modo ético de encarar o próprio pensamento como inacabado, mas nos coloca na necessidade de conceber o próprio pensamento, o próprio eu, como impróprio, como ressonância de um outrem. O próprio sujeito se coloca em suspenso, entre aspas ou entre parêntesis, se coloca rasurado entre travessões, para se deixar atravessar pelo outro. (DI LEONE, 2016, p. 72)

Realizar uma poesia-percurso, como esta que vem sendo defendida ao longo do capítulo, diz respeito à escritura de um roteiro-vivo, no qual há a eliminação da distância entre objeto e sujeito, tornando-se um único elemento o atuante e o observador. É como se plateia e espetáculo fossem uma única coisa, que desdobra seus atos por cortinas invisíveis que compõem as fases da vida. Fala-se em percurso ao projetar a ideia de que na poesia de Trevisan as obras compõem uma tragédia lírica em nova roupagem, de maneira que os elementos cênicos são encarnações de perspectivas poéticas, desde a teoria à prática de quem as lê.

Por ocupar terrenos que se expandem, mas que também retornam para as mesmas sementes inicialmente plantadas, a poética até aqui conhecida de Trevisan aponta para algumas questões interessantes: há a elaboração de enunciados poéticos que se confundem com o desvelar das maquinarias sociais. Indivíduos revelam-se como atuantes de personagens arquetípicas para representar as diferenças entre extratos político-econômicos distintos, além de reverberar cantos de guerra que convocam uma luta de libertação. E como libertar-se quando o que lhe prende é a própria vontade de não deixar de ser si próprio? Há, por outro lado, as potencialidades do corpo, que indicam um profundo sentimento: vive-se à beira da glória. Sujeitos perplexos perante a performance inacabada da própria vida, tanto quem escreve quanto quem agora lê – e, por isso, faz parte de um *show* improvisado – atende ao chamado de saborear apenas um resquício do que se gostaria. Não se tem o todo nem o tudo. Cada ser almeja grandes sabores e em cada sexo, cada toque, cada respiração úmida e nos encontros e perdas de mãos que abrem uns aos outros como fechaduras óbvias, vai-se deixando de ser pouco para ser uma parcela de algo por vir. Vem-se e vai-se como uma melodia da bossa, um espetáculo intimista de jazz, às vezes apenas um saxofone em treinamento, outras, Ipanema e Copacabana dos filmes em escala de cinzentos. À beira da glória, próximo de cheirar as letras se formando, alinhando-se como naquelas notícias sobre os astros que se encontram na mesma linha hipotética invisível no universo... Nesse instante, é que o percurso tem sentido.

Quem lê a poesia faz seu próprio itinerário, não é segredo. Cada poema é a prova viva de que a arte ainda resiste e persiste, contra todas as indicações de desinteresse. Em cada tom, cada sílaba poética, a língua de uma nação compõe seu modo de sentir. Não é à toa que Elliot diz que nenhuma tradução é capaz de traduzir sentimentos, porque cada indivíduo só é capaz de sentir na sua própria língua. Sente-se, assim, a poesia, como quem sente o país pulsar. E há quem ouse desafiar a vinculação do lírico com o cotidiano, com as pessoas. Se este texto parece defensivo é porque ele almeja defender e batalhar até o último suor para expressar a importância de se fazer um indivíduo poético, e mais, a experiência poética. Não se pensa aqui na alcunha, para alguns elogiosas, de uma pessoa “intelectual” que acredita na leitura da poesia como educadora dos bons costumes. Acredita-se que, sim, a poesia é salvação! Frase que soa clichê, mais ainda por ser acompanhada por exclamação, mas necessária para demonstrar que quem escreve arregala os olhos e sente os lábios ressequidos pela excitação de dizer o que sente e acredita, sem maquilar um êxtase enganoso. De acordo com Elliot, citado anteriormente, na obra *A essência da poesia*, “o poeta, no fundo de sua mente, se não ostensivamente, está sempre tentando defender a espécie de poesia que está escrevendo, ou

formulando a espécie de poesia que quer escrever.” (ELLIOT, 1972, p. 43-44). Fazendo-se prova cabal de tal ato, tudo o que se encontra neste estudo é um experimento de comprovação: embora quem aqui escreva não seja um poeta, por vezes, é melhor acreditar na poesia das coisas e das pessoas do que simplesmente não acreditar.

Em *A surpresa de ser* e em *A imploração do nada*, Trevisan dá passos na mesma direção, construindo enunciados poéticos impregnados de intenções efervescentes, imagéticas e otimistas. Ora, admite-se que a poesia se expressa por imagens e que não há nada além disso em um texto poético, conforme salienta Octavio Paz, em *Signos em rotação* [1972] (2003), no capítulo dedicado ao tratamento da imagem (PAZ, 2003, p. 47). As palavras e, sobretudo, os silêncios que nelas rondam compõem as expressões dos sujeitos poéticos. Assim, parece evidente chamar um texto poético de imagético, mas expliquemos: se há como chamar uma poesia de boa ou melhor em relação a outras é por traços de originalidade e trabalho da língua verbal, de maneira a surpreender e inovar sem deturpar os conceitos tradicionais da arte. Desse modo, mesmo que as regras sejam respeitadas, torna-se possível puxar os limites e construir afetos que flertam com o inusitado e com o cativante. Trevisan é um mestre na produção de imagens verbais que causam estranhamento e deleite ao mesmo tempo. Nas duas primeiras obras citadas, através dos tempos verbais que brincam entre o pretérito mais que perfeito e suas formas no infinitivo, estão conjunções que propiciam analogias de grande impacto. Em *Funilaria no ar*, assim como em *Corpo a corpo*, verbos no futuro do presente, apostos e vírgulas que elencam características e fatos dentro da exegese poética são observados de maneira a considerar o meio social como ferramenta e também como objetivo do enunciado lírico. Por acreditar que “o poeta faz algo mais do que dizer a verdade: cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência” (PAZ, 2003, p. 45), as obras de Trevisan apresentam verdades apaixonantes, difíceis de se discordar a respeito. O próprio autor, ao pensar sobre o fazer da poesia, diz que o poema social “é o veredicto que o homem faz sobre si mesmo. Uma condenação implícita. Uma espécie de ninho, onde a humanidade se refugia, quando se lhe recusa a liberdade. Uma profecia vingativa, promessa que nasce na forja do estupor”. (TREVISAN, 1993, p. 26)

Sob este viés, relacionar-se com a poesia é relacionar-se consigo próprio, porque é somente em si mesmo que os sentidos se revelam como experiências de um percurso. Para ressignificar uma poesia é preciso encontrar os significados em seus atos privados, afinal de contas, à medida que se mergulha em um texto poético, mais sua história vem à margem para complementar as lacunas propositalmente inseridas nos enunciados.

Em *O abajur de Píndaro* e *Em pele e osso*, os sujeitos poéticos alteram seus focos temáticos entre o discurso metapoético relacionado às ideias filosóficas e as consequências destes momentos como catalisadores da essência do que é ser humano. Os advérbios de tempo encontram-se deslocados nas frases, o verbo de ligação “ser” funciona como ponte para as construções dos versos e as exclamações são comuns.

A pergunta anteriormente citada “o que pensa a poesia?” requer ainda mais atenção. A poesia quer o que os sujeitos no mundo querem. Se cada um e cada uma possui necessidades e vontades únicas, também é verdade que a arte, por ser fruto dessas individualidades, precisa e almeja objetivos singulares. A poesia pensa o que pensa o mundo, e ao fazê-lo, instiga a quem lê a ser integrante do mesmo mundo e da mesma verdade, ou, no mínimo, a questioná-la. Por acreditar que não há distância real entre o fazer poético e os modos de viver a vida, quem aqui escreve pensa na poesia como a idealização de possibilidades. Falou-se na possibilidade do “eu” e na plausibilidade do “nós”, e é sobre este aspecto aparentemente inocente que recai o peso da construção lírica. Em uma realidade formada por sujeitos individualistas e egocêntricos, exigir a possibilidade do eu parece descabido, mas possui raiz na contemplação de que ao tentar ser intensamente si mesmo, os seres têm recorrido a máscaras do outro como mecanismo de defesa. Além disso, falar por si é um ato de coragem em tempos nos quais o sujeito busca tornar-se cada vez menos visível, a ponto de ser parte da mobília do cenário, também como forma de não causar problemas. Afinal, somos ensinados a pensar ou a nos acostumarmos?

No capítulo a seguir, serão descobertas mais duas décadas de produção poética de Armindo Trevisan, o que fará deste estudo um meio-do-caminho. O que motiva a escrita é o mesmo que motiva a leitura, o que conforme Trevisan diz respeito a uma lucidez enternecida e reforça, também, nas palavras do poeta, que a

poesia é algo que nos obriga a ir além daquilo que se vê, a transportar as palavras. Tentamos produzir em nós uma sensação ou sentimento semelhante ao do poeta. Nesse sentido, toda poesia exige um poeta, ou antes, dois: o poeta-autor e o poeta-leitor. (TREVISAN, 1993, p. 38)

5 OS PRÓXIMOS VINTE ANOS...: A POESIA-EXPERIÊNCIA DE TREVISAN

Quando o vento que balança as folhas mais altas de uma árvore toca também a superfície do rosto, ele é o mesmo vento que está acariciando a árvore e a sua face ou apenas a ideia de pertencimento a um senso maior que está agindo em relação a sua própria individualidade? O que costuma importar durante um processo de experiência é a *experenciación* por si própria, uma sensação de validade que não pode ser medida ou contemplada como um objetivo alcançado. Afinal de contas, viver uma experiência diz mais respeito a uma sensação do que a uma verdade. O que pode ser verdade na experiência, se cada prova causa diferente sensação? Não há nada mais incerto do que participar de uma experiência que não pode ser compartilhada, em última instância, porque ela é uma ação (e também um efeito) que tem seu início, e encontra seu fim, em si mesma. Assim, a tentativa de apreender a verdade do que se constitui como uma experiência, isto é, a legitimidade de sua potência, é uma fugacidade. O pecado, nesse sentido, está em querer determinar a estabilidade

de emoções que não podem ser presumidas ou antecipadas. Como é possível saber se o vento que toca a face será gélido e solitário ou morno e reconfortante? Cada face em cada ser necessita de diferentes emoções, porque já está, em suma, sobrecarregada por elas antes mesmo de elas emergirem. O sopro que toca as bochechas, os cílios, invade o nariz e a boca e desarruma o cabelo não é um sopro externo. O vento que passa pela janela de quem escreve, ilusoriamente balançando tudo da mesma forma, é um vento que surgiu outrora, de dentro. Só é possível perceber sua sensação porque uma disposição nascera e promovera esse encontro que aconteceu e agora é descrito. Mas o que é composto nessas linhas não é a experiência sumarizada, e sim o seu oposto, a análise dissecada e desmembrada de palavras que se esforçam por traduzi-la - a experiência. Na obra intitulada *Conversas*, que reúne um grupo de textos escritos por Blanchot, há um capítulo intitulado “Exploração do mundo percebido: as coisas sensíveis”. Nele, o autor diz que

as coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu para ter a sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear. (BLANCHOT, 1994, p. 23)

A evocação simbolizada pelos gestos, mencionada por Blanchot, não pode ser devidamente representada por palavras, mesmo que aqui seja proposta uma leitura da poesia sob o viés da experiência. Afinal de contas, a atitude de cada indivíduo frente ao mundo impacta na forma como este sente e percebe as ações. Assume-se, portanto, que sob o viés fenomenológico, a leitura que se realiza enquanto essas páginas são escritas e reescritas representam somente uma forma de experienciar o mundo por quem agora escreve. O que se torna experiência e, por isso, possibilita a atenção a dados detalhes dos poemas que seguirão não se configura como uma hipótese única e esgotada. Sem dúvidas, há traços que organicamente tendem a uma leitura ilusoriamente universal (o que, de antemão, parece anular a hipótese da experiência singular, mas que só aponta para outro ponto a ser levado em consideração: o de que nenhum sujeito está isolado socialmente ao ponto de não ser influenciado por coisas e pessoas que, no final, compartilharão com ele de algumas nuances, inclusive na maneira de interpretar o mundo), o que antecipa a leitura dos versos como um movimento natural. Cabe, assim, destacar o poder que a ideia de verdade pode trazer para a discussão de uma poesia-experiência. Ao refletir acerca de diversas contribuições de Michel Foucault, Blanchot, na obra *Uma voz vinda de outro lugar* [2002] (2011b) diz:

se dizemos que a verdade é, ela própria, um poder, não teremos avançado muito, pois o poder é um termo cômodo para a polêmica, mas quase inutilizável enquanto a

análise não tiver retirado dele sua qualidade totalizadora. Quanto à razão, ela não precisa ceder seu lugar à desrazão. O que nos ameaça, assim como o que nos serve, é menos a razão do que as formas diversas da racionalidade, uma acumulação acelerada de dispositivos racionais, uma vertigem lógica de racionalizações que estão em atividade e em uso tanto no sistema penal quanto no sistema hospital, e até no sistema de ensino escolar. (BLANCHOT, 2011b, p. 130-131)

A inutilidade da oposição como fatores discursivos interessa aqui na medida em que é comum estabelecer um paralelo entre verdade e inverdade, ou verdade e mentira, como uma espécie de ação de caráter. Dentro do escopo da poesia-experiência, a razão não é anulada ou colocada de lado em prol de um impressionismo esgotado em sensações particulares. O exame das sensações é, pelo contrário, analisado como hipótese da reconfiguração do momento primordial da disposição anímica. Assim, trata-se de uma aventura pela aquisição de sentimentos e de sensações que não são nossas, mas que, através dos poemas, reinauguram, na instância da recepção, um caminho para a *experienciação* original.

O que resta da sensação do vento no rosto senão ideias evocadas de dentro para fora sobre como o vento deveria ser sentido e interpretado? O que se configura como fator externo, sobretudo ao tratar de literatura, acaba encontrando validade maior quando identificado como elemento interno, isto é, inerente ao enunciado apresentado. Não são as palavras que expressam os sentimentos, mas os sentimentos que buscam a liberdade e encontram na linguagem verbal uma maneira de ascender à luz. O que não necessita de palavras, visto que a linguagem humana é rica em nuances, gestos, movimentos, ritmos e performances, encontra naquelas, no caso da poesia aqui examinada, um tributo para Kairós. É dele a experiência desmedida, conforme observamos anteriormente, e, dessa forma, é comum apontar para a percepção poética como uma estética fundamentada na filosofia dos fenômenos. Conforme Merleau-Ponty, na obra *Fenomenologia da percepção* [1945] (1999),

as imagens ou as sensações mais simples são, em última análise, tudo o que existe para se compreender nas palavras, os conceitos são uma maneira complicada de designá-las, e, como elas mesmas são impressões indizíveis, compreender é uma impostura ou uma ilusão, o conhecimento nunca tem domínio sobre seus objetos, que se ocasionam um ao outro, e o espírito funciona como uma máquina de calcular que não sabe por que seus resultados são verdadeiros. A sensação não admite outra filosofia senão o nominalismo, quer dizer, a redução do sentido ao contra-senso da semelhança confusa, ou ao não-senso da associação por contiguidade. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 38)

A percepção de uma poesia-experiência é, na verdade, uma enganação: por ser possível identificar de maneira objetiva os passos que levam à sensação humana, os enunciados poéticos nada mais fazem do que mentir através de possibilidades. No entanto, essas mentiras não funcionam como um contraponto à verdade. Quem mente recria narrativas distorcendo fatos. Mas quais fatos podem ser apurados na experiência e considerados

não-reais? O que diferencia a experiência do percurso, em poucas palavras, é a inexatidão de seu objetivo final. E isso ocorre porque há, justamente, essa ausência naquela: não há uma finalidade em experienciar sensações ou sentimentos, ao menos não um explícito e objetivo direcionamento que demonstre causas e motivos. A experiência ocorre porque a vida não é jamais interrompida e, enquanto se vive, sensações e sentimentos emergem, explodem, implodem e ocorrem, como o orvalho na manhã, como o beijo de chegada, como o abraço de partida. Se no percurso, por exemplo, o corpo funciona como uma interconexão entre o terreno e o desejo do divino, na experiência, ele será uma forma de expressar o que não está em outro lugar, senão em si próprio. E esse reconhecimento só ocorre porque encontra-se no contato com o *outro* o terreno de identificação de si mesmo. É nesse sentido que esta poesia é desonesta, porque ela ludibria quem busca por intenção quando, em última análise, quem escreve e quem lê encontram-se, juntos, em uma caça sem tesouro na qual o baú está escondido diante dos próprios olhos. De acordo com Blanchot (2011a),

a literatura é uma experiência desonesta e equívoca em que só se é bem-sucedido fracassando, em que fracassar nada significa, em que os maiores escrúpulos são suspeitos, em que a sinceridade se torna comédia: experiência essencialmente enganadora, é o que constitui todo o seu valor, pois aquele que escreve entra na ilusão, mas essa ilusão, enganando-o, arrasta-o e, arrastando-o pelo movimento mais ambíguo, dá-lhe, à vontade, uma chance ou de perder o que já pensava ter encontrado, ou de descobrir o que não poderá mais perder. (BLANCHOT, 2011a, p. 233-234)

Por crer que a melhor forma de compreender como a poesia-experiência é desenvolvida na obra de Armindo Trevisan é na leitura prática, passemos à análise, à reflexão e à sugestão dessa interpretação como chave semântica e ontológica plausível da poesia na seleção de poemas nas obras a seguir. Apresentamos as obras que compõem este capítulo a ser percorrido. São elas: *O ferreiro harmonioso* (1978), *O rumor do sangue* (1979), *A mesa do silêncio* (1982), *O moinho de Deus* (1985), *A dança do fogo* (1995) e *Os olhos da noite* (1997).

5.1 O FERREIRO HARMONIOSO (1978)

Lançada em 1978 pela editora Globo, em Porto Alegre, *O ferreiro harmonioso* é uma obra fortemente influenciada por concepções filosóficas e religiosas, sobretudo pela doutrina cristã. Com dedicatória aos pais e à memória dos avós de Trevisan, a obra possui epígrafe da metade final da última estrofe do poema “Janela do caos”, de Murilo Mendes, publicado originalmente em *Poesia liberdade*, em 1947. Dividida em três partes (“Livro dos salmos”,

“A uva que ficou na vinha” e “Ovo na mão”), a obra trata de três aspectos que pertencem a uma mesma percepção dos sujeitos poéticos: a homenagem direta à produção lírico-cristã dos salmos, a metáfora da uva como símbolo cristão do amor (como no vinho) e o instante apreendido pela corporeidade. Os três pontos indicam a filiação de sua poesia à escolástica cristã.

A partir dessa consideração, pode-se dizer que a conciliação entre um ideal racional e a experiência revelada pelo sagrado da fé encontra, nos poemas, o palco para sua principal atuação. De forma irônica, os quase quarenta salmos pertencentes à primeira parte da obra abordam a construção de sujeitos-tipo da sociedade, que representam e apresentam formas e comportamentos marginalizados. São exemplos: o padeiro, os namorados, os palhaços, o ancião, o suicida, os pobres, os bêbados e os loucos. De acordo com Donald Schüler, em *O ferreiro harmonioso*, Trevisan volta a aludir no título ao trabalho operário do poeta. Segundo ele, “neste livro, acentua-se o caráter religioso que toda a poesia do autor representa. Não é sem motivo que o poema vem dedicado ao poeta que melhor representa a poesia religiosa no Brasil, Murilo Mendes.” (SCHÜLER, 1987, p. 328). A poesia como atividade manual e laboral de um sujeito social com experiências reais é uma das bases da lírica do autor e, nesta obra, conforme acentua Schüler, a religiosidade surge como uma ferramenta, embora seja uma forma de experiência sagrada. Assim, pode-se pensar na função que a fé exerce socialmente, não apenas como um fenômeno individual e voltado para uma crença subjetiva, mas também como agente de conciliação comunitária. Neste caso, o sagrado sob a ótica da experiência, é diferente da noção de percurso, visto que naquela, o caráter divino é traduzido sob um prisma humano marginalizado, e o que importa são as expressões fenomenológicas do sujeito sobre o instante, enquanto neste, o sagrado é, em muitos casos, um objetivo e um “lugar” a ser atingido como única maneira de alcançar a harmonia subjetiva.

No poema “Terceira estação: a conexão”, da segunda parte da obra, por exemplo, há a figura da prostituta que chora tanto pelo bêbado quanto pelo artista, que são tratados e percebidos da mesma forma. Essa é uma tendência da lírica de Trevisan: acentuar as diferenças pré-existentes entre diferentes tipos da sociedade, mas que se revelam, em última análise, mais semelhantes do que se imaginara. Essa visão de mundo é acentuada quando se olha para o sagrado como uma manifestação da experiência de si e do outro na contemplação do mundo. De acordo com Schüler, se nos primeiros livros ainda havia “exaltação festiva diante do brilho divino derramado nos corpos, esta silencia à medida que o poeta de cantor se transforma em operário. O operário já não prolonga o ato criador de Deus, luta inutilmente contra a degradação.” (SCHÜLER, 1987, p. 328). Isso pode ser percebido, por exemplo, no

poema “Poemas silesianos”, da terceira parte da obra, quando, no trecho XXIV, o eu-lírico diz que “A justiça de Deus é aquilo / que está em teu poder modificar. / Não a destruas com tua pureza”. (TREVISAN, 1978, p. 77).

Vejamos, a seguir, no poema “Salmo aos jacintos”, como a experiência do sagrado é vivenciada pelo eu-lírico:

Salmo aos jacintos

Outrora os jacintos cresciam nas mãos negras das catacumbas
 ouvindo o gorjeio de águas dentro de gaiolas
 o vento assobiava como um estivador
 trazido por uma concha que fazia ecoar
 os pecados dos homens sob as dentaduras de pedra
 éramos sentinelas
 bebíamos a aurora com nosso vinho
 a escuridão
 em vez de dessedentar-nos
 oferecia-nos sal e pó
 hoje mascamos goma
 enquanto o fogo não vem

(TREVISAN, 1978, p. 10¹⁰)

Segundo a mitologia grega, Jacinto era um jovem de grande beleza adorado por diversas divindades. Entre os deuses, Apolo, o deus-sol, demonstrava grande interesse por Jacinto, e este retribuía. Em uma tarde de jogos, Apolo disparou um disco com força aos céus para que Jacinto pegasse e jogasse de volta para o deus do sol. Contudo, Zéfiro, o vento oeste, com ciúmes pela preferência por Apolo demonstrada por Jacinto, fez com que o disco voasse em direção à cabeça do jovem com a força de seus ventos. Atingido pelo disco, Jacinto cai morto. Apolo, sofrendo a morte de seu amado promete eternizá-lo sob a forma de uma flor semelhante ao lírio, mas roxa. Ao renascer durante as primaveras, a flor renasce e relembra, também, o amor de Apolo e Jacinto.

O sujeito poético está falando sobre um tempo passado que é reinaugurado na instância de sua percepção. O Kairós transforma os momentos ilusoriamente pretéritos no agora perpetuado. Assim, ao iniciar o primeiro verso do poema com a palavra “outrora”, o poema evoca um tempo já experienciado, mas na instância do seu presente indicativo. Os jacintos que cresciam nas mãos negras das catacumbas são os mesmos jacintos que crescem agora, nesse momento em que o verso se realiza, pois os tempos se fundem no horizonte de expectativas do eu-lírico. Como vimos na origem do mito grego, o jacinto simboliza a

¹⁰ Todos os poemas transcritos e mencionados desta obra estão presentes na mesma edição, de 1978, e, portanto, será assinalada apenas a página nos próximos poemas.

efervescência de um amor interrompido pelos ciúmes. Assim, no verso do poema, o jacinto é representado florescendo em mãos negras de catacumbas. O signo da morte, presente no mito, é ressignificado aqui por mãos, que geralmente acolhem e confortam, mas que aqui guiam ao descanso eterno. A presença do símbolo só pode ser identificada porque um poema não pode ser resumido. Antes, o símbolo ou metáfora, os códigos linguísticos representativos da constituição de imagens, de modo geral, associam-se uns com os outros através do ritmo poemático. A respeito disso, Octavio Paz, em *Os filhos do barro* [1974] (1984) considera que

o ritmo poético nada mais é que a manifestação do ritmo universal: tudo se corresponde porque é ritmo. A vista e o ouvido se entrelaçam; o olho vê o que o ouvido ouve: o acordo, o concerto dos mundos. Fusão entre o sensível e o compreensível: o poeta ouve e vê o que pensa. E mais: pensa em sons e visões. A primeira consequência destas crenças é a elevação do poeta à dignidade de iniciado: se ouve o universo como linguagem, também fala ao universo. Nas palavras do poeta ouvimos o mundo, o ritmo universal. Porém o saber do poeta é um saber proibido e seu sacerdócio é um sacrilégio: suas palavras, inclusive quando não negam expressamente o cristianismo, o dissolvem em crenças mais vastas e antigas. O cristianismo não é senão uma das combinações do ritmo universal. Cada uma dessas combinações é única e todas dizem a mesma coisa. (PAZ, 1984, p. 123)

Ao continuar a leitura do poema, atentando-se ao ritmo da elaboração das imagens, percebe-se que o segundo verso dá continuidade sintático-semântica ao primeiro, dizendo que os jacintos que “outrora cresciam”, faziam-no ouvindo o canto melodioso comum a algumas aves: o gorjeio. Contudo, faz-se interessante notar que o gorjeio aqui não é de uma ave, conforme o esperado, mas das águas, que vivem presas em gaiolas. Desse modo, ocorre uma transmutação dos signos naturais: parte-se de um princípio esperado de uma criatura animal para um signo elemental: a água. A ave, engaiolada, substituída pela água corrobora o signo mítico evocado de Jacinto. Assim como as águas são irrefreáveis e têm sua força e seus limites determinados unicamente pela própria natureza (como praias e rios, que estendem seus braços natureza afora, independentes do fazer humano), o amor simbolizado pelo mito também cresce de maneira que burla o destino trágico empregado pelos ciúmes. Assim, a água que gorjeia na gaiola é uma metáfora do que não pode ser apreendido ou aprisionado, uma potência que se faz física e concreta, mas também simbólica e subjetiva.

Como pode ser observado, o poema consolida-se em processos de transmutação entre elementos de classes distintas, que atualizam um ao outro em um jogo de ressignificações. Da mesma forma, pode ser observado o processo no terceiro verso do poema: aqui, o vento é antropomorfizado sob a veste de um estivador, isto é, um profissional que trabalha no setor de carga e descarga de um porto. O verbo “assobiava” faz uma provocação de duplo sentido pois, por um lado, é comum ao imaginário social a imagem de um trabalhador de função braçal assobiar enquanto realiza seu trabalho (ou enquanto espera para fazê-lo), segundo o que é

representado nos veículos midiáticos como propagandas de televisão, em telenovelas e em filmes; por outro, integra também um dizer popular a ideia de que “o vento assobia”, quando há rajadas de vento de grande intensidade, geralmente gélidas. Assim, sujeito e elemento natural confundem-se.

Essa ideia é ainda complementada no quarto verso do poema, quando é descoberto que o vento é trazido por uma concha. Assim, as ideias inter cruzam-se: o signo da água é retomado pela concha, que vem do mar, e também o elemento da experiência poética ser aproximada ao vento resguardado em uma concha - esta surgindo como uma espécie de caixa de Pandora, que salvaguarda em seu interior os mistérios elementais. Afinal de contas, é revelado no verso posterior que a concha faz ecoar “os pecados dos homens sob as dentaduras de pedras”. Novamente, a experiência sinestésica do som, dessa vez ecoante. No entanto, o que ocorre a esta altura do poema é a revelação de um recipiente no qual os pecados ecoam, indicando, assim, a associação entre o amor puro do Jacinto e os males naturais do ser humano.

A poética é elaborada pela experiência sinestésica, lembrando os sentidos da audição nos exemplos já elencados - o olfato, pelo cheiro do jacinto; a audição, pelo assobio do vento. Seguindo uma perspectiva fenomenológica, Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio* [1960] (1996), percebe o fazer poético como uma apreensão da originalidade designada também pela produtividade psíquica. Assim, a variação da imagem psíquica corresponde à variação da percepção poética pela (re)constituição de imagens linguísticas. A esse ponto, a potência sinestésica assinalada como uma das responsáveis pela poesia-experiência, pode ser percebida na reflexão de Bachelard através da palavra oral. Segundo o autor,

Ao maravilhamento acrescenta-se, em poesia, a alegria de falar. Essa alegria, cumpre apreendê-la em sua absoluta positividade. A imagem poética, aparecendo como um novo ser da linguagem, em nada se compara, segundo o modo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abriria para liberar instintos recalçados. A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes. A fenomenologia tem suas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, em ruptura com um ser antecedente, como uma conquista positiva da palavra. Se déssemos ouvidos ao psicanalista, definiríamos a poesia como um majestoso Lapsos da Palavra. Mas o homem não se engana ao exaltar-se. A poesia é um dos destinos da palavra. (BACHELARD, 1996, p. 3)

Sob o título de “Salmo aos jacintos”, o poema transcrito, ao olhar sob esta ótica fenomenológica de Bachelard, aborda duas referências importantes para a poética de Trevisan: o imaginário cristão e o tempo. A respeito do primeiro, deve-se atentar, ao título do poema: o livro dos salmos, segundo a Igreja Ortodoxa, é constituído por 151 poemas e cânticos proféticos, que compõem o epicentro e alma do Antigo Testamento. Nos cânticos,

são resumidos os temas, canções, estilos e louvores desse período. Esses textos, transmitidos primeiramente por meio oral e, depois, herdados na tradição cristã pelo registro na Bíblia, resgatam o imaginário popular das orações e clamores religiosos. O segundo aspecto abordado no poema transcrito, conforme mencionado anteriormente, trata de uma reflexão sobre um tempo mítico reimaginado e repaginado sob um olhar moderno. Ambos pontos merecem maior atenção, então seguiremos a análise do poema sob estes vieses.

No tocante ao imaginário da religião cristã, a partir do sétimo verso do poema, evocam-se elementos comuns às narrativas bíblicas: o ato de beber vinho e a oposição entre Bem e Mal, luz e escuridão. No primeiro, remonta-se ao ritual da Comunhão, no qual o corpo e o sangue de Cristo são representados pela hóstia (ou o pão) e o vinho. Conforme o que foi suscitado no poema “Gratidão” (de *A surpresa de ser*) no capítulo três, ao realizar o ritual da comunhão em uma missa, revive-se a missa originária: aqui, o tempo de Kairós novamente atua, dessa vez, sob a perspectiva do tempo sagrado. Assim, toda missa reinaugura a primeira missa, através do ritual de fé e consagração em Jesus Cristo. No poema transcrito, de maneira semelhante, o ato de beber vinho evocado pelo sujeito poético remonta à tentativa de eliminar os pecados, ato apresentado como uma forma de “matar a sede”. O que acontece, no entanto, é a apresentação de uma escuridão que não tira a sede, devido à introdução do sal e do pó como contraponto do vinho.

Nos versos finais do poema, apresenta-se a situação mais próxima temporalmente do eu-lírico, na crença ilusória de que ele pertence ao presente: com a introdução do advérbio temporal “hoje” estipula-se uma vinculação entre o “outrora”, do primeiro verso, e o “agora” do presente do indicativo, associando uma aproximação dos horizontes temporais que, em última instância, costumam o já experienciado com a experiência que se concretiza enquanto os versos são lidos. Imagina-se, assim, dois tempos que flutuam paralelamente, embora ocupem espaços, *a priori*, distintos. A fusão dos dois tempos mostra seu resultado no último verso, com a expressão temporal “enquanto”, que revela algo a acontecer em um dado período, ao passo que outras ações são percorridas. E o que é apresentado pelo sujeito poético é uma ação voltada para o plano interior: um movimento de esperar pelo fogo chegar. Por tratar da mitologia grega como base para a interpretação do poema, faz-se impreterível mencionar a imagem de Prometeu, o deus que, contrariando as ordens de Zeus, dá ao ser humano o dom do fogo.

O próximo poema, embora também esteja intitulado como um salmo, aponta para outra direção, aprofundando o vínculo entre indivíduo e fé. Analisemos:

Salmo escuro

Bendigo teu nome nas latas de lixo
onde teus filhos depositaram as sobras

dos pães multiplicados. Bendigo teu peito
do qual jorra sangue e água.

Abençoados teus pés que sacudiram o pó
das cidades inóspitas! Teus olhos se curvam

ao jugo das lágrimas e és óleo
para nosso corpo varrido pela violência.

Como cantar-te no riso das crianças
na ferocidade dos proletários?

Purifica com uma brasa minha língua
a fim de que te enalteça nos bares

onde dois ou mais se reúnem em teu nome
e rugem pela tua segunda Vinda.

(p. 36)

O poema transcrito apresenta uma percepção de dualidade referente à relação entre a fé/religiosidade e o sujeito do cotidiano. As características da modernidade enquanto expressão de um “novo tempo”, dentre outros fatores, destaca o egocentrismo e o enfraquecimento das relações de fé, devido ao racionalismo preponderante como forma de organização intelectual da vida. Este é o embate vivenciado pelo sujeito lírico do poema “Salmo escuro”. Trata-se de uma observação, internalizada pelo eu-lírico, feita sobre a imagem de Jesus Cristo crucificado, o salvador, que se confunde com a de Deus. É possível perceber essa referência em diversos pontos: seja ao referir, constantemente, o verbo “bendigo”, oposto ao “maldito”; refere-se a uma figura paterna, ao falar sobre “teus filhos”, e aí evidencia-se um endereçamento a Deus; o “peito / do qual jorra sangue e água”, aproxima-se, novamente, do Cristo crucificado, assim como os “pés que sacudiram o pó / das cidades inóspitas”. Todos esses fenômenos cristãos, no entanto, revelam-se oposição aos ideais humanos e terrenos, que corrompem a felicidade, a saúde e a plenitude almejada segundo a percepção do eu-lírico.

As imagens de Cristo e de Deus surgem em contraponto a latas de lixo, lágrimas e óleo, violência, ferocidade, bares. Esses locais e situações de “pecado” são vividos pela experiência sinestésica sugerida pelo sujeito poético. A imagem do pobre proletariado aparece como um marco do “povo comum”, uma maioria que sofre diariamente, esbraveja, luta, sobrevive. Assim, o lixo, o álcool, a violência são marcadores do comportamento tipicamente

humano que, embora almeje a fé, consome-se e é esmagado pela humanidade hostil de suas naturezas. Não é à toa que o nome do poema é “Salmo escuro”. Por ser adjetivado pela escuridão, o salmo não canta nem celebra a luz da divindade em sua forma pura, mas alerta para um lado contrário, uma condição tenebrosa que assola o meio social: a desigualdade. As imagens evocadas ao longo dos dísticos do poema põem à prova a experiência da fé sob o limite humano: como ter fé enquanto há fome, violência, revolta? Sobre essa imagem “escura” evocada no poema, sobretudo no tocante à presença dessas forças ultrajantes que agem em direções opostas no sujeito, pode-se pensar na simbologia da lua como um elemento que simboliza essa atração dualista. Conforme Eliade (1992),

em geral, a maior parte das idéias de ciclo, dualismo, polaridade, oposição, conflito, mas também de reconciliação dos contrários, de coincidentia oppositorum, foram descobertas e precisadas graças ao simbolismo lunar. Pode se falar de uma metafísica da Lua, no sentido de um sistema coerente de “verdades” relativas ao modo de ser específico dos vivos, a tudo o que, no Cosmos, participa da Vida, quer dizer, do devir, do crescimento e do decrescimento, da “morte” e da “ressurreição”. Pois não se pode esquecer que a Lua revela ao homem religioso não somente a ligação indissolúvel entre a Morte e a Vida, mas também, e sobretudo, que a Morte não é definitiva, que é sempre seguida de um novo nascimento. (ELIADE, 1992, p. 77)

Por acreditar que o poema trata do fenômeno cíclico por possuir uma natureza voltada para a interiorização através da expressão do eu-lírico, volta-se ao conceito de poesia-experiência, podendo-se destacar os fenômenos linguísticos elaborados pelo sujeito do poema para transpor seus enunciados poéticos conforme a necessidade de suas reflexões: é a voz o fenômeno mais significativo do plano sinestésico do poema. Há, em primeiro lugar, o ato de dizer o nome, um ato vocalizado de tornar real sua percepção do mundo. E, conforme salientado anteriormente, o verbo transmuta-se sob o signo de “bendigo”, um sinônimo semântico para louvo ou para abençoar. Assim, nota-se o poder da palavra dita, do gesto vocal de por no mundo a palavra, o nome. O pronome possessivo “teu”, que aparece também em sua variante plural “teus”, assinala a intimidade do endereçamento da fala do sujeito poético: uma mensagem direta. Ainda que a visão seja salientada a partir do sexto verso do poema, quando os olhos da divindade são focalizados entre signos de dor e sofrimento, é a voz quem retoma seu protagonismo como signo multifacetado no poema: o verbo abençoar, desta vez desoculto de “bendigo”, aparece no quinto verso. Já no nono verso do poema, aparece o verbo cantar: acompanhado de um pronome pessoal do caso oblíquo átono, cantar aproxima-se do plano semântico de bênção por não se tratar de um canto singelo e individual, mas um ato de “cantar o outro”, “cantar Deus”, “cantar a fé” que é, ao mesmo tempo, símbolo da crença e exposição da voz na comunidade. A palavra língua é ainda evocada no décimo primeiro

verso, quando o eu-lírico solicita purificação (outra expressão sacralizada que, sob a forma de ritual, comumente utiliza o poder da palavra). Destaca-se, por fim, no último verso do poema, o verbo rugir que, geralmente, é associado aos sons emitidos por animais ferozes, essencialmente o leão, mas que aqui é utilizado como uma manifestação consciente e enfática dos indivíduos humanos, que clamam pelo retorno de Cristo.

Ao estabelecer paralelos entre duas atmosferas simbólicas distintas, o sujeito poético elabora, em sua poesia-experiência, a congregação de dois tempos que se sacralizam no instante do ritual poemático. O tempo sagrado da religiosidade cristã, evocado pelos símbolos de Deus e Jesus Cristo da Bíblia (como a multiplicação de pães, o sangue das feridas, a purificação, o desejo do retorno) une-se, espacialmente, ao tempo humano das ruas, dos bares, das latas de lixo. Como tempo e espaço são indissociáveis, o poema paira entre o sagrado e o profano, entre o divino e o mundano, entre o desejo e a experiência. Os dois versos finais do poema assinalam, no entanto, a necessidade de compartilhar a experiência como forma de concretização do desejo humano pelo divino. Assim, aqui, a poesia-experiência revela-se um fenômeno mais coletivo do que individual, uma ânsia compartilhada e colaborativa. É através da reunião que se percebem as necessidades dos sujeitos. Segundo Bosi, “o tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato” (BOSI, 2000, p. 131).

Em “Não toqueis o pássaro”, o poema, que apresenta uma estrutura bem menor se comparado aos poemas das obras anteriores de Trevisan, não peca em sua profundidade: trata da efemeridade do tempo como mecanismo de intensificação da experiência poética do sujeito lírico. Observemos, a seguir:

Não toqueis o pássaro

Não toqueis o pássaro
 ele está no meio do fogo
 onde a água e o vento desatam um nó
 amai a chama que o silêncio
 faz crescer contra vós

(p. 82)

O poema transcrito é iniciado por um verso que repete o título do texto (ou seria o título que repete o primeiro verso, visto que não há como reconstituir a cronologia da elaboração artística?). Formado por quatro palavras (não, um advérbio de negação; toqueis, flexão do verbo tocar na segunda pessoa do plural do tempo presente do subjuntivo; o, artigo definido singular masculino; e pássaro, substantivo singular masculino), o título-verso

salvaguarda a metáfora necessária para desvendar os sentidos do poema. Embora seja este um poema de apenas cinco versos, isto é, que possui uma estrutura extensiva menor que a maioria dos poemas de Trevisan até agora apresentados, ele não deixa de possuir múltiplos e vastos sentidos possíveis. Trilhamos um dos caminhos possíveis, que corresponde à tese de este poema, desta obra, compor a ideia de poesia-experiência designada para esta fase cronológica da carreira do poeta.

O pássaro é um animal simbólico para diversas culturas e mitologias: comumente associado aos sonhos e à liberdade, o animal capaz de cruzar os ares, de tempos em tempos, conforme sua espécie e necessidade, possui múltiplos sentidos na arte, conforme sua representação. Embora no caso do poema não haja especificação sobre o tipo de pássaro, tomamos o substantivo em sua forma genérica, isto é, simbolizando o pássaro como um artefato universal para o sentido proposto. A frase imperativa negativa proferida pelo sujeito poético diz para não tocar o pássaro. Esta espécie de súplica revela-se, em última instância, um aconselhamento. É como uma indicação de que não se trata de apanhar a liberdade para então experienciá-la, mas de deixá-la voar que, assim, voando, liberta-se também o libertador. De acordo com o que fora assinalado anteriormente, esta metáfora elabora um conjunto de significados que rondam o imaginário de uma liberdade que não deve ser conquistada, mas atingida através de uma filosofia da doação. Não tocar o pássaro diz respeito a deixá-lo viver, naturalmente, sem restrições, mas também sem intervenções. Não basta abrir a gaiola, é necessário, antes, não o ter sequer aprisionado.

As justificativas para este aconselhamento por parte do eu-lírico surgem nos versos seguintes: não toqueis o pássaro porque ele está no meio do fogo. Assim, faz-se imprescindível abrir mão do controle para que aconteça o ferimento. Como uma espécie de ilusão, o pássaro não está ao alcance do toque, indefeso. Por estar cercado por chamas, evidencia-se o caráter punitivo que a transgressão da liberdade pode acarretar. Destaca-se a palavra “meio”: coloca-se o pássaro como elemento central desta observação, estando no “meio do fogo”, literalmente rodeado. Com isso, implica-se seu caráter resiliente. A fragilidade está, antes, em quem tenta tocá-lo, detê-lo. A essa característica apresentada na estrofe do poema, pensa-se no caráter constitutivo da linguagem em si, como uma ferramenta que, também, um organismo vivo prestes a se multiplicar, desmentir e reinventar constantemente. Octavio Paz, diz que

a linguagem, como o universo, é um mundo de chamadas e respostas; fluxo e refluxo, união e separação, inspiração e expiração. Algumas palavras se atraem, outras se repelem, e todas se correspondem. A fala é um conjunto de seres vivos,

movidos por ritmos semelhantes aos que regem os astros e as plantas. (PAZ, 1982, p. 62)

As informações trazidas pelo terceiro verso do poema elaboram a cena completa: o pássaro, rodeado pelo fogo, está “onde a água e o vento desatam um nó”. A utilização dos elementos da natureza é um recurso comumente associado a pássaros divinizados: Huitzilopochtli, cujo nome significa “beija-flor azul à esquerda”, é o deus asteca do sol; Quetzalcóatl, divindade dos céus presente em literaturas e culturas mesoamericanas, significa “serpente emplumada”, ou “serpente de penas quetzal”, sendo “quetzalli”, uma das palavras que compõem seu nome, significado de pássaro; Fênix, o pássaro da imortalidade e dos novos ciclos da vida, surgiu no Egito Antigo. Segundo a mitologia, quando estava prestes a morrer, Fênix fazia um ninho com ervas que, quando atingido pelos raios solares, incendiava. Das cinzas, nascia uma nova Fênix; Na mitologia judaico-cristã, a pomba branca é o principal símbolo do Espírito Santo; Anzu, presente na mitologia suméria, possuía corpo de água e cabeça de leão, e seu voo seria capaz de criar tempestades de areia; De acordo com a mitologia hinduísta, Garuda é o acompanhante do deus Vishnu, e seu brilho é comparado com o do sol; Hoopoe, por sua vez, está presente em diversas mitologias. Para os árabes, além de mensageiro, acreditava-se que este pássaro era capaz de prever acontecimentos na água; Na mitologia sérvia, Cikavac é uma espécie de pássaro com poderes semelhantes aos de um gênio, atendendo aos pedidos de seu proprietário, além de sugar recursos de gados vizinhos para benefício de seu dono; Turul é uma ave de rapina mitológica presente no imaginário húngaro, e sua função é a de proteção; Na cultura japonesa, o Basan é uma espécie de galo gigante que vive em um montanha, sendo capaz de cuspir fogo, embora seja inofensivo para os humanos; No imaginário alemão, Hercinia é um pássaro que, não importando a escuridão pela qual passava, deixava um rastro luminoso de fogo; O Impundulu, ou pássaro relâmpago, está presente no imaginário da África do Sul e, conforme o significado de seu nome indica, acredita-se que ele seja capaz de convocar raios e relâmpagos. Além dessa seleção apresentada, inúmeros outros pássaros divinos são apresentados em mitologias ao redor do mundo, o que salienta o fator sacralizado de um pássaro em meio a elementos naturais como forma de proteção, mensagem, profecia ou bênção.

Por apresentar, no poema, essa figura alada observada, o sujeito poético encerra o poema indicando o que deve ser feito, com um verso semelhante ao que abre o texto, mas, dessa vez, em sua forma afirmativa, sem o advérbio de negação. Se antes o verso era “não toqueis o pássaro”, os versos são, agora, “amai a chama que o silêncio / faz crescer contra vós”. A partir destes versos, salientemos dois pontos fundamentais para a interpretação

proposta: em primeiro lugar, aparece, novamente, o elemento do som, desta vez em sua negativa, o silêncio como forma de experienciar o mundo e as coisas; depois, o fogo, que antes rodeava o pássaro, aparece crescendo contra quem lê a mensagem do sujeito poético. Ou seja, pode-se intuir que ao não tocar o pássaro, torna-se ele, em meio as chamas. Esse fogo não apresenta perigo. Ele é, na verdade, um sinal de libertação, uma condição a ser superada para viver a plenitude da graça. Dessa forma, abarcando o medo de ser queimado e ouvindo o silêncio dos gestos é que a liberdade pode ser atingida. O silêncio é o que alimenta a qualidade. Assim, a poesia-experiência pode ser compreendida não apenas ao provar de sabores, ao ouvir vozes, ao falar palavras, ao enxergar horizontes, mas também em todas as suas negativas, imperfeições e restrições. Afinal de contas, cheiros, sabores e sons existem, ainda que sejam fruto da memória, do esquecimento ou do desejo. Por não acreditar em uma fenomenologia passiva, Bachelard destaca a compreensão das imagens poéticas como um processo ativo, o que resulta na apreensão de sentidos diversos a partir de elementos como a memória, o sonho e o prazer. Pensar o rompimento do silêncio, de acordo com o poema, associado ao devaneio como técnica de compreensão de si mesmo e do mundo, sob o viés fenomenológico assinalado por Bachelard, permite vislumbrar que, na ausência, há um presente por vir extremamente significativo. Segundo o autor,

é todo um universo que contribui para a nossa felicidade quando o devaneio vem acentuar o nosso repouso. A quem deseja devanear bem, devemos dizer: comece por ser feliz. Então o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: torna-se devaneio poético: tudo, por ele e nele, se torna belo. Se o sonhador tivesse "a técnica", com o seu devaneio faria uma obra. E essa obra seria grandiosa, porquanto o mundo sonhado é automaticamente grandioso. (BACHELARD, 1996, p. 13)

5.2 O RUMOR DO SANGUE (1979)

A segunda obra pertencente a esse período chamado de poesia-experiência de Trevisan é *O rumor do sangue*, publicada em 1979, pela editora Movimento, em Porto Alegre, em convênio com o Instituto Estadual do Livro. A obra possui duas epígrafes: a primeira é da Bíblia, João, 16, 21; a segunda, um trecho do poema “The toys”, de Coventry Patmore, poeta inglês do século XIX. Dividida em três partes (“O porto infinito”, “Redemoinho de sol” e “Cavalo azul”), na obra, segundo Schüler,

a preocupação de reduzir o texto ao essencial conduziu a poesia em *O rumor do sangue* a um impasse. O espaço em branco esmaga os versos contra a parte superior da página [...]. Parece que os versos padecem de asfixia por falta de espaço. Entre a abundância de *A surpresa de ser* e a economia de agora a diferença é enorme. Para onde irá o poeta se continuar por esta via? Teremos condições de acompanhá-lo, ou todas as pontes terão ruído? (SCHÜLER, 1987, p. 329)

Chamada de “um caminho inviável” dentro da trajetória lírica de Trevisan por Schüler, observa-se que os poemas, embora mais sintéticos, ao intensificar o registro observado já em *O ferreiro harmonioso*, salvaguardam ainda a essência dos fenômenos da poesia-experiência como um registro de confabulação e de reflexão sobre a autoridade divina no contexto do mundo social do eu-lírico. Os poemas apresentam, constantemente, perguntas em seus versos, revelando uma tendência filosófica preocupada, contudo, com o meio social. Não basta a figuração particular das ideias e do sentimento, mas também a justificativa e as motivações para o empreendimento das trocas entre os sujeitos.

Em poemas como “No princípio”, “A semente”, “Descobrimento” e “Celebração” a ideia de (re)nascimento ou de origem como um processo de restabelecimento do indivíduo à vida e à experiência do mundo está fortemente presente. Faz-se preciso assinalar que muitos poemas, compostos por dois ou três versos como uma espécie de haikai em ensaio, perdem a potência significativa de grandes estrofes do autor em obras passadas. Contudo, em poemas como “Cobre teu rosto com o pó dos mortos”, “O rumor do sangue” (poema de abertura da obra e também o mais longo) e “Teu rosto filha persegue outro rosto”, o brilho de sua poesia impactante tem retorno. Analisemos, a seguir, o primeiro poema a ser visto com maior atenção dentro de uma seleção previamente realizada:

O rumor do sangue

I

Ouço o rumor do sangue que vem
fio de homem
a cerzir
outros homens

corpo tecido quando animais
expiram
o mesmo ar

II

Silêncio caído de uma asa

III

Um tigre
o pisará
durante meses

IV

A cada apito
da polícia

ou estrondo

escuta o pingar
do sangue
dentro de outro sangue

V

Sua prosa
desenterra o ovo
que a boca dos mortos
guardou

(TREVISAN, 1979, p. 13¹¹)

O poema apresentado, que dá título também à obra de Trevisan, é dividido, estruturalmente, em cinco partes elencadas por algarismos romanos. A partir do nome do poema, podem-se atribuir alguns sentidos que servem como guia para sua interpretação: as quatro palavras que o compõem são termos masculinos e singulares. Os principais sintagmas são “rumor” e “sangue”, o que provoca um jogo de sentidos de antemão: o rumor tem a ver com uma espécie de murmúrio, um rastro sonoro deixado por pessoas, animais ou objetos. Isto é, percebe-se o rumor através do sentido da audição; o sangue, por sua vez, evoca elementos da natureza da vida: líquido e fluido pelos corpos de animais e seres humanos, é um símbolo de saúde e doença, vida e morte. Possui cheiro, cor e textura. Embora um seja um elemento subjetivo (o som) e o outro algo concreto (o sangue), ambos participam da experiência através dos sentidos biológicos. Assim, ao compor uma sentença sobre “o rumor do sangue”, o sujeito poético está provocando um jogo de sensações entre os sons do sangue, ou seja, o registro sonoro nem sempre distintivo que pertence à carne viva de um ser, como uma espécie de digital, parte de sua identidade.

A primeira parte do poema é composta por um quarteto e um terceto. As estrofes não apresentam rimas - tendência destacada até aqui na obra de Trevisan - e seu ritmo realiza um movimento de ida de um verso mais longo para a volta do próximo verso mais curto. Na primeira estrofe do poema, o eu-lírico diz ouvir o rumor do sangue. Como um elo conectando indivíduos uns aos outros, este rumor é o que interliga os homens, isto é, uma corrente de percepções humanas evocada pelo murmúrio do sangue. Provoca-se, através do fluido corporal, o vestígio individual e coletivo que compõe a observação do sujeito poético. Sobre o ritmo constituído nos versos do poema, pode-se pensar em Tynianov, ao dizer que

¹¹ Pertencem à mesma edição de 1979 todas as referências em páginas dos poemas citados ou mencionados ao longo deste tópico.

tem-se as condições mínimas do ritmo quando se verifica a possibilidade de que os fatores, de cuja interação ele resulta, sejam dados não como sistema, mas sob forma de signos do sistema. Portanto, o ritmo pode ser dado sob a espécie de um signo do ritmo, que seja ao mesmo tempo também signo do metro, fator indispensável do ritmo, como do agrupamento dinâmico e do material. (TYNIA NOV, 1975, p. 34-35)

Essa ideia é complementada e expandida na segunda estrofe, quando o eu-lírico atenta-se para os corpos sociais como corpos animais que compartilham do mesmo espaço: o ar expirado é o mesmo, o que indica a noção de equidade entre os indivíduos que, em última instância, são corpos com sangue, peças que existem em grande número, mas que, ainda assim, salvaguardam marcas individuais. Segundo a poesia-experiência que vem sendo desenvolvida ao longo deste capítulo, o poema evoca um sentimento ambíguo: por um lado, é através da experiência sensitiva da observação e da audição que todos os seres humanos e animais são equiparados; por outro, trata-se de um ciclo inquebrável que liga um sujeito a outro, um fio cosido pelo sangue como herança histórica.

A segunda parte destacada do poema é apresentada em um único verso: “Silêncio caído de uma asa”. A asa pode sugerir a conexão com a mitologia cristã do anjo, signo com o qual Trevisan possui grande intimidade conforme observado nas obras anteriores (e que reaparece em obras posteriores). Dessa vez, o silêncio que cai do céu é uma bênção, uma maneira de tranquilizar e de dar esperanças ao ser humano. Assim, acompanhar o rumor do sangue diz respeito a acompanhar a história sem se deixar abater pela letargia de um destino evidente, de uma eterna repetição do sangue. E, segundo o que fora mencionado anteriormente neste capítulo, o silêncio também se conecta com o conceito de poesia-experiência por ser a ausência do som. O adjetivo “caído” ligado ao substantivo “silêncio” indica que essa ausência veio de cima, uma alusão para o abarcamento da não-voz sobre todos, igualmente. Dessa forma, ao negar um dos sentidos, neste caso o da fala, amplifica-se outro, o da audição. Por isso o sangue pode ser escutado, passando de uma pessoa para outra, formando um ciclo através dos tempos. Por trazer tamanha importância ao elemento sonoro, evoca-se Tynianov, quando ele diz que

no desenvolvimento da poesia os períodos se sucedem evidentemente segundo uma certa alternância: a períodos nos quais prevalece no verso o momento acústico, se sucedem períodos nos quais este elemento acústico passa a segundo plano, enquanto às suas custas evidenciam-se outros componentes do próprio verso. (TYNIA NOV, 1975, p. 20)

Essa contribuição faz-se relevante à medida que os elementos sucedidos no poema reforçam e reintegram o sistema sonoro à personalização da imagem como um signo do silêncio. A terceira parte do poema apresenta, em três versos, cada um composto por duas palavras, a imagem de um tigre passando pelo tempo. Este, que é um dos maiores felinos do

planeta, é símbolo de coragem, de liberdade e de astúcia. Como o poema não possui pontuação em suas estrofes, pode-se intuir que o verso “o pisará”, referindo-se ao tigre pode dizer respeito ao silêncio da estrofe anterior. Dessa forma, o tigre pisando o silêncio durante meses imprecisos suscita a imagem da força e da imponência de um tempo sendo amaciado e dominado pela pura reflexão interna. A internalização da percepção humana é apresentada sob um viés espiritual e filosófico, na qual deixar de emitir som exterior possibilita a potencialização de outros sentidos, que são abertos no plano interior. Por isso, o tigre é acompanhado por um artigo indefinido: porque qualquer sujeito disposto a encontrar esta essência na trajetória do sangue pode mergulhar no tempo para encontrar mais de si mesmo. Ao utilizar a marca temporal de “meses”, indica-se que há um limite imaginado para este processo, que ele não é infinito.

Já na quarta parte do texto, o tom do poema é modificado, como um tipo de rompimento do silêncio harmônico e espiritualizado até então apresentado. A reflexão interna é (inter)rompida por um apito da polícia, o que não apenas quebra, literalmente, o silêncio, mas também aproxima o sujeito poético de uma realidade social mais direta. Onde há polícia, há a monitoração do comportamento social e, geralmente, a violência. Assim, ao voltar para seu presente perpétuo em condição de poema, o eu-lírico nota a realidade da hostilidade, do grito de ajuda, o som do caos que emerge. O rumor que o levava para um passeio internalizado leva-o, agora, para o exterior no qual o sangue que goteja vem de corpos humanos vivos, presentes. E quando o sangue de uma pessoa pinga, o de outra pingará também. Isso significa dizer que a violência também forma uma corrente que conecta as pessoas através da dor e do sofrimento. O sangue dentro de outro sangue é uma imagem que suscita a marca hereditária da história, na qual determinados grupos sociais continuam a sofrer e a morrer enquanto outros, privilegiados, passam ilesos. A mudança de tom intimista para um enunciado explicitamente social é uma reviravolta não apenas no poema, mas na poética de Trevisan, conforme mencionado no capítulo anterior acerca de suas primeiras obras, o que a crítica tratou de salientar. Este poema, assim, não apenas contribui com a consolidação da ideia de sua poesia-experiência, mas também apresenta a versatilidade temática que o autor, com maestria, desenvolve dentro de um mesmo poema, apresentando perspectivas poemáticas subjetivas e, ao mesmo tempo, conflitivas. Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz apresenta a relação da busca da ordem pelo poema, o que aponta para uma perspectiva objetiva dentro de parâmetros modernos, o que corresponde, em certa medida, à desintegração de fronteiras com o subjetivismo. Conforme o autor, ao pensar nessas implicações, sobretudo referindo-se a T. S. Elliot,

a palavra centro surge com frequência nos escritos dos dois poetas, geralmente associada com a palavra ordem. A tradição identifica-se com a ideia de um centro de convergência universal, uma ordem terrestre e celeste. A poesia é a busca e, às vezes, a visão dessa ordem. Para Eliot a imagem histórica da ordem espiritual é a sociedade cristã medieval. [...] Se a modernidade é a desintegração da ordem cristã, seu destino (de Eliot) individual de poeta e homem moderno se insere precisamente nesse contexto histórico. A história moderna é queda, separação, desagregação: igualmente é o caminho de purgação e reconciliação. (PAZ, 1984, p. 166)

Na quinta e última parte do poema, a morte é apresentada pela alusão a um ritual religioso presente nas literaturas grega e romana. Conhecido como o Óbolo de Caronte, dizia-se que era colocado na boca do morto uma moeda (o óbolo) como forma de pagamento a Caronte, o barqueiro encarregado de levar a alma dos mortos ao submundo. Assim, ao desenterrar esse artefato, o sujeito poético ressuscita não uma vida, mas a história das vidas que foram silenciadas e enterradas por rumores cotidianos. A prosa que desenterra pode ser entendida como os enunciados jornalísticos do dia a dia, isto é, as falas informativas que noticiam, muitas vezes sem sentimento, a morte como apenas um número, um acaso, uma tragédia particular que não afeta o andamento do mundo. Em uma realidade na qual a morte não tem importância, o sofrimento de quem se importa é apenas uma ausência de som - no máximo o rumor de um sangue que pinga e pinga e pinga, sem ser escutado.

No poema a seguir, observar-se-á que o elemento da natureza retorna através da simbologia da água, dessa vez pendendo para uma interpretação na qual o sagrado é ressignificado dentro do escopo da experiência social individual.

Primeiro navegante

Esta água é tua
teu umbigo

tua água te desfia
nas folhas do nome

palavra
água na tua boca

(p. 37)

O poema transcrito apresenta uma associação entre as ações de descoberta de um navegador com a percepção sensorial da identidade através do experimento corporal. Intitulado “Primeiro navegante”, o poema desenvolve o conceito de poesia-experiência por atribuir ao paladar uma forma de apreender a vida. Para realizar este fenômeno, o sujeito poético atribui à água o elemento de descoberta de si mesmo. Descobrir significa por à mostra algo que estava escondido, ou ainda, adquirir conhecimento sobre algo ou alguém, dentre

outras definições. Ambos os sentidos apresentados parecem condizer com a ideia do navegante, introduzida pelo poema. Imaginar o processo de descoberta de algo requer refletir sobre o ato da poesia como um exercício de linguagem que, em si, descobre e recobre significações conforme a necessidade e a intenção. Assim, com o objetivo de associar o processo de auto-designação à configuração do fazer lírico, pode-se pensar na coletânea intitulada *Cinco ensaios sobre poesia* (1962), de Mario Faustino. De acordo com o autor,

o poético sempre precede, cronologicamente, o prosaico; que a linguagem cios selvagens e das crianças tanto se aproxima do que ainda hoje consideramos poético; que o florescimento do prosaico corresponde, constantemente, a épocas mais sofisticadas, mais afastadas da ingenuidade primitiva; etc., etc. Qualquer uma das teorias sobre a origem das línguas *— onomatopoeítica, relação mística entre som e significado, interfetiva, imitação oral de movimentos físicos, o protodiscurso de Leibniz, a comunicação automático-involuntária (Sturtevant), etc., tôdas essas teorias (exceto, talvez, aquelas hoje pouco acreditadas, chamadas “da convenção” Aristóteles, Demócrito, epicuristas — opostas àquelas denominadas “da necessidade inerente” — Pitágoras, Platão, estoicos) viriam em apoio da tese de Vico: de que na poesia está a origem das línguas. Não parece haver dúvida, portanto, de que o processo de criação das palavras — processo por definição metafórico aproxima-se extremamente, com êle se identificando, do processo criador da linguagem poética. (FAUSTINO, 1962, p. 64)

Conforme descrito no capítulo dois, a água possui uma vasta gama de simbologias, que abarcam diferentes momentos da vida, desde o nascimento até a morte. É comum, nas diversas mitologias mundiais, mitos originários que utilizem a água como fonte do nascimento de todos os seres vivos. Também não é raro encontrar histórias que olhem para a água em sua forma cíclica, atribuindo a ela a condição de renovadora do mundo e do indivíduo como uma espécie de reconfiguração, ora através da morte, ora pela reencarnação. Na mitologia judaico-cristã, Deus provoca o dilúvio, fenômeno que inunda todo o planeta e acarreta na sobrevivência mínima da espécie humana e animal, apenas com pares que sejam capazes de procriar e, assim, restabelecer a vida no futuro. Na mitologia grega, por exemplo, Afrodite, a deusa do amor e da sexualidade, nasceu da espuma do mar, sob a forma de uma flor. Estes exemplos servem para elucidar a importância narratológica da água, sob diferentes faces, para a história dos mitos originários. Assim, na poesia-experiência, conforme pode ser observado, a noção de experiência tem se configurado pela conexão entre a atualização de símbolos mitológicos e a sinestesia humana por eles provocada. O papel do indivíduo, neste sentido, é grande: sem a percepção do sujeito, seus medos, seus desejos e seus sonhos, não se constitui um poema. Recai sobre a qualidade humana os interesses dos eu-líricos de Trevisan.

Formado por três estrofes de dois dísticos, o poema apresenta, em sua primeira estrofe, dois elementos fundamentais para sua compreensão: a água e o umbigo. No primeiro verso, apresenta-se a água sob uma perspectiva dialógica de um “eu” falando a um “tu”. O elemento

natural é apresentado com familiaridade e proximidade, com os pronomes demonstrativos e possessivos na forma “esta” e “tua”. Da mesma forma, no verso seguinte, o umbigo também é acompanhado do pronome possessivo “teu”. Assim, entende-se que o eu-lírico está falando com um outro, alguém exterior a si, mas que, em última instância, representa uma noção coletiva. Mas antes, voltemos a atenção aos dois elementos destacados. A água, quando associada ao umbigo, induz a pensar na imagem do nascimento: a bolsa que estoura, a placenta, o cordão umbilical e então a vida. A água ser o umbigo, conforme aponta o sujeito do poema, estabelece uma relação vital e histórica: o umbigo é o que conecta a criatura, em sua gestação, à mãe. Dessa forma, a água se transforma em um signo geracional, uma conexão que atravessa os laços familiares e comunitários. Como se pelo nascimento, o indivíduo trouxesse a história de outros, pelo umbigo, centro de si próprio, afinal o elo biológico umbilical também representa a relação entre o sujeito e o mundo exterior.

Na estrofe seguinte, apresenta-se o verbo desfiar no presente do indicativo vinculado à água. Essa redução a filamentos, o ato de tornar algo em fios que à água é atribuído leva a refletir sobre o poder do elemento natural de desestruturar o que parece consolidado. É como uma lupa que examina as articulações, os nervos, a teia de tecidos que configura o corpo e, ao examinar, divide-os. Associa-se a um processo de internalização do sujeito: ao pensar sobre si próprio em relação ao mundo, o indivíduo encontra-se partido, mutilado pela multiplicidade de “eus” que o compõem. Por isso, um poema-experiência preocupa-se com a identidade verificada pelo exame do mundo. Conforme será percebido na última estrofe do poema, a palavra, isto é, a significação plena de algo, acontece na boca. Como um sabor a ser degustado, o poder da palavra hidrata (água) e torna todo sujeito, novamente, primeiro navegante, como se nascesse outra vez e, ao fazê-lo, experienciasse a renovação. Os processos de renovação dos sentidos, assim, podem ser percebidos, segundo Octavio Paz, como uma espiral. Essa imagem, aliás, pensada sobre o tempo da poesia de maneira abrangente, funciona para idealizar os movimentos circulares infinitos que os versos de um poema elaboram. De acordo com o autor,

a rotação dos signos é uma verdadeira espiral, em cujas voltas surgem, desaparecem e reaparecem, alternadamente mascaradas e nuas as duas irmãs - analogia e ironia. Poema anônimo coletivo e do qual cada um de nós, mais que autor e leitor, é uma estrofe, um punhado de sílabas. (Paz, 1984, p. 178)

Não é à toa que o nome é desfiado na segunda estrofe: o batismo da palavra, que se faz eterno, é um dos alicerces das identidades humanas. Ter um nome é possuir um registro outorgado por outrem, alguém que determinou como o mundo soará quando chamar por si. A

palavra tem, assim, o mesmo poder de resignificar que a água: por elas há o nascimento primeiro, que origina a vida, e também os renascimentos conseguintes, em cada descoberta que o sujeito realiza sobre si mesmo.

Quando se relaciona o conceito de poesia-experiência, que elabora a si próprio conforme os poemas entram em cena, pode-se perceber que o tempo da experiência é o tempo da autopercepção, do exame que alguém faz sobre si mesmo. No poema, tanto o exame quanto o exame estão postos, uma vez que ele já existe em sua totalidade. Contudo, é somente quando lido que o poema (e o tempo) agem de forma hermenêutica na mentalidade, pois sozinho ele é apenas uma possibilidade guardada de si próprio. Assim, o tempo da experiência poética é a consagração entre a leitura e a identificação do fazer humano corporal, sinestésico.

Ao realizar uma aproximação entre fenômeno natural e indivíduo social, o próximo a ser observado é “Voz da terra”, que trate de elementos identitários relacionados à função sinestésica.

Voz da terra

Que voz é essa que dá a terra
tangida pela mão
e a levanta ao céu
com a espuma o rio a pedra?
Vem da voz que o nome fabrica
voz palpada
antes de mergulhar
no bico que a gorjeia
fibra de árvore cuja raiz
bate o coração da treva
ah! Uma voz cujos braços acariciam
o silêncio
tem o búzio sobre o ventre
rói a rocha debaixo dos pés
escutai-a na balança que tem pratos
sobre o ataúde
como se apalpásseis o pescoço
de hipopótamos
é a escuridão de vosso corpo
em outro corpo
onde reluz a estrela engolida

(p. 46)

O poema transcrito apresenta a voz como um elemento antropomorfizado que, assim como um indivíduo autônomo, experiencia a vida através do toque, do pensamento e do desejo. Conforme é indicado no primeiro verso do poema, a voz é quem dá poder à terra, o que sugere duas relações: primeiro, pode-se pensar no indivíduo como um ser criativo e

detentor de poderes que ele pouco conhece, mostrando que não só da natureza surge a vida, mas também ele é um ser pertencente a essa natureza poderosa, o que o torna capaz de ceder suas qualidades para a proliferação das vidas; segundo, pensa-se, novamente, na relação social com a cosmogonia mitológica: assim como o sopro de Zeus que dá vida às criaturas de barro, a boca e a voz estão presentes em outros mitos gregos, como o da ninfa Eco, que possui estreita relação com Narciso. O imaginário mitológico que relaciona o poder da voz com o da criação é vasto. No poema de Trevisan, de maneira semelhante, os primeiros versos dão origem à exegese poemática, assinalando a voz que cai sobre a terra e influencia os ares, o solo e as águas. Trata-se, portanto, de um efeito contínuo de elementos que alteram uns aos outros a partir do chamado da vida - conforme sugerido pela conceituação da poesia-experiência, uma vez que é preciso relacionar o individual com o coletivo através da subjetividade do gesto.

O corpo no poema começa a criar forma através da voz, mas logo ganha braços, mãos e um coração que, pouco a pouco, torna cada verso mais próximo de consagrar um instante de agonia. A voz, segundo o eu-lírico, é uma voz fabricada pelo nome, isto é, a palavra evoca o som e este responde por um processo de retroalimentação, tornando-o eterno. A percepção dessa voz vive no momento “antes de mergulhar”, ou seja, tudo o que se observa é a antessala do próprio dizer. O poema constitui um rito de passagem que, em última instância, elabora uma espera que não é sobrepujada. Sobre o ritmo da confabulação da forma, pensa-se em Tynianov, quando ele assinala que

a antinomicidade da forma consiste, nesse caso, na própria continuidade da sua interação (ou seja da luta) com a uniformidade do desenvolvimento que autoriza a sua força. Por isto a troca de relação entre o fator construtivo e os outros fatores é uma das exigências imprescindíveis de uma forma dinâmica. Sob tal aspecto a forma é uma contínua montagem de equivalentes diversos que incrementa o dinamismo do todo. (TYNIANOV, 1975, p. 32)

A voz no poema possui braços que “acariciam o silêncio”. Nota-se, outra vez, os elementos antitéticos flertando entre os versos: o som e sua ausência. Visto que o poema-voz cria corpo, ele brinca com o que ele poderia ser, um campo de possibilidades dentro da plausibilidade poética evocada. Não é por acaso que o nome do poema é “Voz da terra”. O sujeito poético está a indicar a essência de si próprio, metaforizando a corporeidade da voz e da terra como um corpo humano com ventre, braços e um indispensável “coração da treva”.

Os elementos do poema são equilibrados na relação entre matéria subjetiva e matéria concreta: existe a voz da terra e a espuma do rio; o nome e a fibra da árvore; o coração da treva e o búzio; o ventre e a rocha; o pescoço e a escuridão; o corpo e a estrela. Por meio de

um jogo de sentidos, o sujeito poético evoca signos que não se relacionam racionalmente com o verso, mas que sugere símbolos complementares para um corpo em processo de formação, um corpo que configura uma voz de si mesmo. Por se tratar de uma pergunta inicial “que voz é essa?”, o poema não se compromete a realizar afirmações categóricas sobre uma realidade posta. Instiga, antes, uma apresentação espacial de figuras que suscitam a provocação dos sentidos humanos. O toque ronda os versos do poema, essencialmente por essas mãos e braços que tocam o próprio corpo-poema, ou que almejam alcançar a luz e a treva. Quem lê o texto, lê a voz a brotar do solo fértil como nasce do ventre a esperança da vida. Não são os versos que são lidos, mas sim a experiência da voz que engatinha, toma forma, jeito e aparência. Não seria quem lê que nasce da voz?

Sugere-se o nome de poesia-experiência por motivos específicos: em primeiro lugar, por acreditar que exista um entrelugar entre a concepção puramente subjetiva dos versos poéticos e o engajamento social do enunciado lírico, o que configura um espaço a ser preenchido de sentidos, um local atemporal que só pode ser explorado, crê-se, pela naturalidade e pela ingenuidade dos sentidos humanos; em segundo lugar, por confiar na hipótese de que a experiência não se faz plena se observada unicamente como expressão internalizada no poema, isto é, presente apenas nos versos das estrofes do texto apresentado como poema, mas também, indissolúvelmente, no processo de leitura do poema. Ou seja: há, no mínimo, dois processos que indicam a concretização da poesia enquanto experiência: a interpretação do poema e a interpretação de si mesmo. O primeiro, pode ser notado durante a procura pelas chaves interpretativas que seguem o rastro do tempo, do mito e da sinestesia que os poemas apresentam; o segundo, no entanto, merece uma investigação própria, uma vez que não seria possível, nestas páginas, inflamar os sentimentos, os pensamentos e as sensações pelas quais quem escreve passa enquanto lê e relê a poesia e a si próprio - ou seria, na verdade, a poesia quem faz a leitura do sujeito? Escondido atrás dessas palavras que seguem uma sequência linear está uma voz que é resultado da soma de outras várias vozes. De forma idêntica, também o poema camufla em seus versos múltiplas camadas a serem desbravadas, intuídas e sentidas. Pode-se crer, às vezes, que a melhor maneira de ouvir a voz do outro é ouvir a si mesmo.

Por vezes, a atenção de quem lê a poesia recai, friamente, sobre as palavras. Esquece-se que não é apenas nelas que os significados se ocultam. Há sentidos também no que deixou de ser escrito, no espaço vazio entre palavras, nos pontos, nas vírgulas, nas rimas e em suas ausências, nos sons e até mesmo no gesto que escreveu a palavra ou que deixou de escrever. Onde está o calor do afeto? Como é possível ler de forma apaixonante? Não é o

prazer aquecimento justo para o estudo científico e para a pesquisa acadêmica? Para ler um poema é necessário mais do que uma fórmula e um passo a passo. Talvez por exigir tanto da razão e da emoção em equilíbrio, quem sobre ela escreve tende a se deixar guiar pelo desequilíbrio honesto de sua subjetividade. Mas como equilibrar o que cada corpo experiencia de forma singular? Em mesma medida, de maneira semelhante, pode-se questionar: qual rumo tomam as palavras dentro de um poema-corpo, cujos membros parecem agir isoladamente? Pensemos na reflexão de Octavio Paz presente em *O arco e a lira*:

O poema possui uma inegável unidade de tom, ritmo e temperatura. É um todo. Ou os fragmentos vivos também, ainda resplandecentes, de um todo. Mas a unidade do poema não é de ordem física ou material; tom, temperatura, ritmo e imagens têm unidade porque o poema é uma obra. E a obra, toda obra, é fruto de uma vontade que transforma e submete a matéria bruta segundo seus desígnios. Nesse texto de cuja redação mal participou a consciência crítica, há palavras que se repetem, imagens que dão nascimento a outras conforme certas tendências, frases que parecem estender os braços à cata de uma palavra inacessível. O poema flui, anda. E é esse fluir que lhe outorga unidade. No entanto, fluir não significa transcorrer mas ir em direção a algo; a tensão que habita as palavras e as lança para a frente é um ir ao encontro de algo. As palavras buscam uma palavra que dará sentido à sua marcha, fixidez à sua mobilidade. O poema se ilumina por e diante dessa última palavra. É um apontar para essa palavra não dita e talvez indizível. Em suma, a unidade do poema se dá, como a unidade de todas obras, por sua direção ou sentido. Mas quem imprime sentido à marcha ziguezagueante do poema? (PAZ, 1982, p. 193)

5.3 A MESA DO SILÊNCIO (1982)

Destacada por Regina Zilberman como uma obra que contrabalança “a fé religiosa com a índole pessoal e lírica dos temas escolhidos com a reflexão pausada e madura sobre a significação dos sentimentos por que passam” (ZILBERMAN, 1985, p. 121), *A mesa do silêncio* foi publicada em 1982 pela editora L&PM, em Porto Alegre e em Brasília, em convênio com o Instituto Nacional do Livro. Dividida em quatro partes (“Dez elegias barrocas”, “Os velhos”, “Ciclo do pai” e “Canto à maternidade”), a obra possui dedicatória aos pais de Trevisan e à sua companheira, além de duas epígrafes: a primeira, de Luís de Camões; e a segunda, do poeta e tradutor alemão Stefan George.

Como o título da obra sugere, os poemas nela presentes apontam para duas direções que não são opostas: há tanto a função do poeta como uma espécie de carpinteiro da linguagem verbal, que atua em uma mesa solitária, quanto o próprio silêncio como negação do som, isto é, um ritmo que se constrói do nascimento e surgimento do próprio desejo poético. Nas palavras de Schüller, a obra “acena, contudo, no convite de retorno às origens. A mesa é aquela em que todos comungamos um dia, silenciosa e primeira, esquecida e sempre lembrada (SCHÜLER, 1987, p. 329)”. A primeira parte da obra, como pode ser

compreendido, são poemas em forma de elegias, isto é, com teor triste, melancólico e reflexivo sobre a morte. A contradição entre idealismo e materialidade presentes no cerne do barroco conduzem, em certa medida, os poemas apresentados, que introduzem uma passionalidade na forma como a experiência subjetiva se concretiza no sujeito poético.

A escrita sintética das duas obras anteriores perde força e, embora os poemas ainda sejam contidos em extensão (geralmente ficando em torno de meia página até preencher no máximo uma página completa), os temas permitem maior profundidade sobre diferentes aspectos. Além das elegias mencionadas anteriormente, os poemas presentes na parte “Os velhos”, são carregados de efeitos memorialísticos e saudosistas que, com respeito, compõem a figura anciã como um ser de sabedoria, ainda que os rastros do tempo afetem a imagem e o modo como as sensações são apreendidas sonora e fisicamente.

A figura da mulher é novamente evocada na poesia de Trevisan - vertente consolidada desde sua estreia - ganhando um tópico destacado nesta obra. De acordo com Schüller, Armindo Trevisan reencontra, também, a origem “do seu próprio fazer poético. Retoma alguma das vertentes abertas com *A surpresa de ser* [...]. Devolve-lhe a fluência do princípio, controlada agora por longos anos de atenta vigilância.” (SCHÜLER, 1987, p. 329-330). Com isso, nota-se a recorrência do teor filosófico como medida de inserção do sujeito não apenas em um contexto social compartilhado, mas também como ser religioso que carrega, em sua crença, uma característica preponderante da exegese poemática de Trevisan: o sagrado como manifestação, seja através da experiência do outro ou da natureza, de um propósito maior do que a própria vida.

A partir dessas considerações, vejamos como o primeiro poema selecionado dá margem para os elementos introduzidos:

Elegia do sol

O coração do mar, a ilha, os búzios!
 E o capinzal de nervos
 que me atiram teus beijos. Que frieza
 a do peixe dourando areia e seixos.
 Teus açoites rebentam sobre a carne.
 Até o vale dos seios,
 mais novos e velhos que o vinho,
 abrevia a distância onde pulsa
 um motor. Sobre o telhado
 pombas voam com a flor de tua dança
 acorrentada aos joelhos. Ardes! Ardes!
 E te consumes pelo fio de um grito.
 Pobre de ti. O mar te lambe,
 e te estendes, febril, no ovo da tarde
 do qual saltas, serpente que enrolou

o fogo, a sombra, as garras do infinito
 no fuste de um abraço. Agora é a água,
 mais fundo, mais amarga. E se te espraiais,
 teu corpo é outro corpo. Somos dois
 (o chapéu, a lança, o mundo, a anágua,
 jogados ao léu). E aqui:
 depois de o fósforo riscar no teu umbigo
 uma estrela, não me importo que caias:
 cais num só gole em mim, e eu em ti.

(TREVISAN, 1982, p. 15¹²)

Presente na primeira das quatro subdivisões da obra, intitulada de “Dez elegias barrocas”, o poema transcrito evoca um modelo presente na poesia grega antiga, e que foi resgatado no decorrer do tempo, deixando de se atentar de forma tão rígida à forma e mais ao seu conteúdo: a elegia. A esta forma, é trazido, geralmente, o tema do amor cantado com tristeza e desalento. Em seu modelo clássico, a elegia é composta pela alternância entre versos hexâmetros e pentâmetros. Em suas expressões mais contemporâneas, no entanto, conforme salientado, a estrutura dos versos cedeu espaço em detrimento à potencialização do conteúdo. O amor evocado em poemas elegíacos corresponde à insatisfação, incompletude ou perda de algo ou alguém.

“Elegia do sol”, trata do amor sob a forma carnal e apaixonada sob a ótica do sujeito poético sobre outra figura não nomeada. A figura feminina, o outro do poema, é erotizada em plena relação com o espaço, mais especificamente, com a natureza. Trevisan retoma a forma de elevar o corpo feminino à condição transcendente: registro presente em diversas obras, este fenômeno geralmente condiciona o sexo e o amor à figura corporal da mulher com a elevação religiosa do espírito. No poema mencionado, pode-se perceber uma paisagem paradisíaca que abarca os elementos do exótico sob a transfiguração da mulher observada como um ser desejado, mas ainda inalcançável. Em seu primeiro verso, o poema apresenta três elementos: mar, ilha e búzios, todos acompanhados por artigos definidos, o que pontua a precisão do cenário evocado. O mar é acompanhado pela expressão “coração”, que provoca um jogo de sentidos entre o local central das águas, mas também sua relação com o afeto. Enquanto mar e ilha pertencem ao mesmo campo semântico dos símbolos, constituindo um espaço de beleza e mistério, os búzios trazem o elemento espiritual, associando, em sua abertura, o aspecto estético e o filosófico em comunhão. Para além da relação com sentimentos ternos, a imagem da ilha provoca reflexão sobre o estado de natureza cíclica que a experiência humana - e, por conseguinte, poética - despende. Segundo Eliade,

¹² Seguindo a lógica já apresentada, os poemas referenciados neste tópico pertencem à edição de 1982 da L&PM.

uma das imagens exemplares da Criação é a Ilha que subitamente se “manifesta” no meio das vagas. Em contrapartida, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. (ELIADE, 1992, p. 65)

Nos versos seguinte, o poema traz uma associação entre gesto corporal humano e movimento da natureza: capinzal de nervos (metáfora que associa não apenas o indivíduo ao natural, mas também ao ordinário, visto que o capim, assim como os nervos, estão presentes de maneira comum a qualquer terreno/corpo), seguido de beijos atirados por outrem. O pronome possessivo “teus” aponta para a proximidade e reconhecimento dessa figura, ao passo que parece a ela dedicar o poema, como uma espécie de carta redigida em versos. Ao observar o mar, o eu-lírico contempla sua imensidão em sua glória inatingível, constatando, por exemplo, um peixe nas areias e pedras litorâneas. Esta cena, aparentemente inocente, resguarda a profundidade não apenas de como o sujeito poético compreende as relações humanas, mas também um posicionamento filosófico sobre a pequenez do ser frente ao universo natural.

Por ser o tempo uma questão primordial para a poesia-experiência, apresenta-se a duração do momento, no poema, quando observado os seios da figura, em contraponto às ondas que rebentam na praia: “mais novos e velhos que o vinho”. Essa antítese sumarizada no verso interpreta a duração do momento como a espiral de Kairós, uma correnteza que não pode ser pega e analisada, apenas sentida e experienciada. Isso porque ao atender aos elementos novo e velho concomitantemente, o tempo se dobra sobre si próprio, envergando sua coluna ilusoriamente linear e deixando sobre ela passar as sensações do antes e do depois no instante do agora. A elegia, dessa forma, faz-se honesta por contemplar um sofrimento que não se concretiza unicamente na expressão do verso, mas também na perpetuação de sua sonoridade, assim como o mar, no coração do poema e de quem o lê.

Ao consumir o poema, a experiência poética consome quem lê na mesma intensidade que consome o eu-lírico, que canta esta carta perdida na natureza. As pombas que voam na paisagem o fazem com a dança do outro. O elemento do movimento corporal marca o ritmo do verso, mas também o ritmo sensorial do observador. O bater de asas da pomba é o mesmo gesto de um corpo que flutua sob um olhar apaixonado. A dança e o voo, embora possuam ritmos distintos, no poema vibram em sintonia, pois o que está diferente não é a dança ou o voo em si, mas o olhar de quem os registra. Dessa forma, o conceito de poesia-experiência se concretiza na medida em que é à percepção sinestésica do eu-lírico que os elementos do

mundo atendem. Por isso, as ideias de passado e futuro, vida e morte, movimento e inércia se confundem sob o estado febril da paixão: quando o eu-lírico anota “E te consumes pelo fio de um grito. / Pobre de ti. O mar te lambe, / e te estendes, febril, no ovo da tarde”, ele interpreta os estágios da perda amalgamada à paixão que não pode ser medida e, por isso, tem piedade do outro como se tivesse piedade de si próprio. O corpo febril estendido na praia não é apenas o do outro, neste caso, figura feminina, mas também o seu próprio, ardendo de um desejo que não pode ser concretizado. Nesta instância, o mar lambe, porque possui vontade e língua, como um amante, ação que o sujeito lírico não pode fazer. Acentua-se, assim, a transposição do humano para o elemento da natureza como forma de projetar suas vontades no meio natural. Ao pensar no fazer poético como um fazer, por sua natureza linguística, comunicativo, deve-se questionar a quem questiona o que é questionado no poema? A quem recai a preocupação de responder? Pergunta o sujeito poético para si mesmo? Quem são os leitores nesse processo: o eco da voz do eu-lírico ou uma nova voz cuja intenção é participar do debate? Com quem pretende dialogar um poema? Se essas perguntas não podem ser plenamente respondidas, atenta-se para o fato de que toda poesia-experiência exerce, sobre um indivíduo, a ânsia da honestidade - um desejo de pertencer ao mesmo mundo de palavras, à mesma compreensão, à mesma luta. Segundo Bachelard,

diante de uma imensidão, o ser interrogado parece ser naturalmente sincero. O sítio domina as pobres e fluentes "situações" sociais. Que preço, então, não teria um álbum de sítios para interrogar o nosso ser solitário, para revelar-nos o mundo em que deveríamos viver para sermos nós mesmos! Esse álbum de sítios, recebemo-lo do devaneio com uma prodigalidade que não encontraríamos numa multiplicidade de viagens. Imaginamos mundos em que nossa vida teria todo o seu brilho, todo o seu calor, toda a sua expansão. Os poetas nos arrastam para cosmos incessantemente renovados. (BACHELARD, 1996, p. 23-24)

No verso “o fogo, a sombra, as garras do infinito”, observa-se, outra vez, a presença de três elementos compondo a essência do verso no poema. O número três possui grande força simbólica nas mitologias. Ao se pensar na cultura judaico-cristã, por exemplo, que possui forte conexão com Trevisan, três elementos estão presentes em diversos momentos dos rituais e das histórias, seguindo um dos principais gestos “Pai, Filho, Espírito Santo”. De maneira semelhante, na poesia-experiência do autor, as tríades tendem a corresponder a diferentes aspectos que seus sujeitos poéticos trazem, de forma resumida, à atenção. Neste caso, temos: o fogo, que simboliza o acolhimento da vida e, ao mesmo tempo, um gesto de misericórdia humana (pode-se lembrar Prometeu, que o rouba para presentear a humanidade). No poema, trata-se do vigor e do desejo que alimenta a perspectiva do eu-lírico; a sombra, que costuma ser associada ao lado marginal dos indivíduos, tudo o que é encoberto

pela escuridão, pela vergonha ou pelo perigo. No poema, no entanto, pode-se pensar na relação essencial que há entre sombra e luz - uma não existe sem a outra - o que indica as ambiguidades na experiência poética; e, por fim, as garras do infinito, marca do tempo explanado anteriormente, mas sob a ótica da hostilidade. Isso porque o tempo não aparece como um aliado, mas como um problema para a realização do desejo, visto que é ele quem aproxima, a ponto de tornar desejante o outro, mas também afasta a perspectiva, demonstrando seu poder de controle e manipulação da vida.

A partir do verso “teu corpo é outro corpo. Somos dois”, o sujeito poético reassume sua paixão como compromisso poético que corresponde a uma jornada: tornar-se o outro e o outro tornar-se o eu diz respeito a uma ideia de completude do amor, mas também de equilíbrio natural. Por se tratar, contudo, de uma elegia, sabe-se que o que se contempla é a experiência de uma possibilidade que não foi alcançada. Dessa forma, a estrela cadente simbolizada nos últimos versos do poema faz analogia à morte e à perda que são ressignificadas como sinal de esperança e sonho: como o pedido que deve ser feito quando observado o corpo celeste cruzar o céu noturno, o desejo do eu-lírico é apresentado como uma experiência corpórea que transcende a expectativa terrena para se tornar carta de despedida, sonho apaixonado e promessa do destino. É através do ritmo do corpo que os astros possuem ritmo, peso e cor, ou seja, é a harmonia individual uma condicionante para a harmonia social.

Para aprofundar a reflexão sobre as aporias temporais, dentro da perspectiva do sagrado na manifestação poética, vejamos o poema a seguir, intitulado de “Elegia 14”, dentro da parte “Os velhos”, da obra.

Os velhos
Elegia 14

Na hora em que o sangue se alinha nas veias,
te sentirás livre, a moer
os ossos dos mortos, e teus próprios ossos.

Te sentarás ao chão
onde cinamomos acampam.
Demitido de utensílios, te oferecerás ao vento.
Os pés mergulhados no chumbo,
com novo barro: as asas subirão
da terra ao amor, da noite às estrelas.

(p. 41)

Poema que compõe a segunda subdivisão da obra, intitulada “Os velhos”, o poema transcrito é apresentado como a Elegia 14 desta etapa. Dividido em duas estrofes, o poema

traça uma percepção sobre o tempo como agente de sensação e de ação. Em sua primeira estrofe, os três versos que a compõem introduzem a temática temporal por meio da noção da vida experienciada frente à morte. O aspecto de sensação anteriormente mencionado é elaborado de maneira que o sujeito poético tenha, a partir de suas veias, a experiência com o mundo que o coloca frente aos questionamentos de como sentir e viver a vida. Desse modo, estar no mundo não é um acontecimento pacífico, tampouco passivo. Sentir torna-se um verbo de ação no sentido que o poema elaborado, através do olhar do eu-lírico, condiciona o tempo à sensação da vida.

Inverte-se a lógica de existir, logo, sentir: sente-se, logo, existe. Evoca-se esse pensamento a partir dos três primeiros versos do poema: sugere-se que no momento no qual o sangue nas veias for sentido, isto é, a percepção da característica vital que faz de um ser vivo possuir vida, é que a liberdade será experienciada. A esse aspecto, atribuem-se dois campos: o primeiro diz respeito a sentir a si mesmo, como um jogo de palavras que embaralha os sentidos, entende-se que o eu-lírico sugere a necessidade de sentir a si próprio como forma de sentir o mundo e, assim, existir; depois, sentir o mundo significa sentir o outro, o que acarreta na presentificação dos horizontes temporais no momento da experiência da alteridade. Sob esta ótica, a poesia-experiência confabula, em seu cerne, as relações identitárias estéticas do eu poemático com o mundo, o outro e, em última instância, consigo próprio. Afinal, de acordo com Bosi,

a ideologia, que é uma percepção historicamente determinante da vida, passa a distribuir valores e a esconjurar antivalores, junto à consciência dos grupos sociais. Já não bastam à palavra poética as mediações “naturais” da imagem e do som; entra na linha de frente do texto o sistema ideológico de conotações que vai escolher ou descartar imagens, e trabalhar as imagens escolhidas com uma coerência de perspectiva que só uma cultura coesa e interiorizada pode alcançar. (BOSI, 2000, p. 138)

Na sequência, a liberdade que brota dentro do próprio indivíduo ou, em outras palavras, da vida de cada um, ocorre apenas quando ela guia a visão do sujeito para o (re)conhecimento acerca da morte: “moer / os ossos dos mortos, e teus próprios ossos”. O enunciado indica uma relação de consecutividade, isto é, lidar com o tempo da morte do outro para, então, perceber que o seu próprio tempo é também a experiência de morrer. Traz-se no signo dos ossos, assim como fora apresentado através do sangue, a ideia de vitalidade e, por conseguinte, de perenidade. Afinal de contas, sentir a vida é sentir que há nela um limite pré-estabelecido.

A segunda estrofe do poema abre caminho para um diálogo direto entre um eu e um tu que, a partir da interpretação proposta, é representado por um único indivíduo, externo e

interno, simultaneamente. Nos dois primeiros versos, através do pronome pessoal oblíquo “te”, o eu-lírico apresenta um cenário que virá a acontecer, um retrato que precisa ser tirado, da mesma forma que o futuro depende do passado pois são, na verdade, uma só linha distendida. O gesto de sentar ao chão sugere um movimento de harmonia e tranquilidade, aproximando-se de rituais religiosos nos quais o praticante encontra nesta posição um modo de inspirar, orar e emanar energias reflexivas. Atrelado a isso, está o cinamomo, elemento arbóreo aromático simbolizado, por exemplo, na Bíblia, no livro de Êxodo, como um aroma destacado. Sentar próximo de uma árvore conecta o ser humano ao ser natural, tendência analisada em poemas anteriores de Trevisan. A experiência poemática, dessa forma, entrelaça os espectros terrenos, naturais e divinos através de uma conexão temporal entre o gesto, o sentir e o viver. De acordo com Eliade,

tal como o espaço, o Tempo também não é, para o homem religioso, nem homogêneo nem contínuo. Há, por um lado, os intervalos de Tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o Tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. Entre essas duas espécies de Tempo, existe, é claro, uma solução de continuidade, mas por meio dos ritos o homem religioso pode “passar”, sem perigo, da duração temporal ordinária para o Tempo sagrado. (ELIADE, 1992, p. 38)

A perda de utilidade prática evocada no terceiro verso da segunda estrofe do poema corrobora a ideia de um esvaziamento de premissas: para que o indivíduo encontre sentido na experiência da vida, o corpo-tempo não pode ser entendido como uma ferramenta com serventia única. Por isso, oferecer-se ao vento é colocar-se à disposição do tempo em seu fluxo imaterial e transcendente, uma forma de representar o sujeito humano como um material em eterno desenvolvimento, um organismo que não se forma integralmente senão nos versos que se elaboram no poema. Cria-se, a partir disso, uma imagem antitética: por um lado, há os pés mergulhados em chumbo; por outro, asas a subir. A justaposição de ideias simboliza uma série de contrapontos como os de peso e leveza, material e supranatural, terreno e divino, chão e céu, razão que se enraíza e sensação que flutua. O sujeito poético está no entre-lugar das possibilidades do poema, pois é no caminho entre dois estágios plausíveis que a poesia se torna experiência: sem escolher para onde ir e como lá chegar, o eu-lírico pode perceber sua própria relação com o mundo sentindo, no tempo, a multiplicidade de eus que corre em suas veias.

Ao pairar entre duas versões, a da terra ou a do amor, a da noite ou a das estrelas, a elegia apresentada lamenta não poder abarcar todas em seu presente hedonista. O que parte de um murmúrio extremamente corporal alcança a proporção de um estado espiritual, fazendo

com que o sujeito do poema se torne dois: um que anuncia e outro que cumpre a profecia. Cabe aqui questionar a respeito do nome dado por Trevisan à subdivisão que contém este poema. Quem são os velhos, senão os vestígios da memória? Que fazem eles quando experienciam o poema: retornam ao ponto inicial ou recomeçam o processo? A quem segue o tempo: a quem escreve estas linhas tentando driblar a longevidade, a quem as lê penetrando na história de outrem como quem compõe sua própria narrativa ou ao restante outro, que jamais encontrará nos versos e nas frases um refúgio?

Ao pensar em refúgio, pode-se pensar na figura da mulher, recorrente na poesia de Trevisan e que, nesta obra, recebe uma parte com dezenove poemas dedicados à maternidade na forma de cantos, como uma personagem fundamental para a organização do mundo social sob a ótica do feminino como laço entre o divino e o terreno. Observemos o poema a seguir.

Canto à maternidade

7

Estou à orla de teu mar, unguido
 com o sol do meio-dia, e as conchas.
 Minha paz nasce de teu corpo medido,
 contado, e pesado quando no sangue
 me envolvias com ferraduras e louça.
 Talvez num búzio me ouças.
 E eu seja, entre os dentes do vento,
 guincho de animal,
 ou jóia de gaveta. Mas,
 de meu fogo jorra um afiado lamento
 que ninguém escuta, a não seres tu,
 pobre mulher que me tens em tuas redes,
 mesclado a teus pós, a tuas noites, a tuas sedes.

(p. 81)

Texto que faz parte da quarta e última subdivisão da obra, intitulada “Canto à maternidade”, o poema é o sétimo deste ciclo. Para começar o passeio pelos seus versos, atentemo-nos ao título mencionado a esta parte da obra. Chamado de “Cantos”, os poemas desse grupo fazem uma espécie de ode a elementos conectados ao imaginário da mulher, do feminino e da fertilidade. Marca já salientada a respeito da poética de Trevisan, a figura da mulher é, neste caso, é a mediadora da experiência poética do eu-lírico consigo mesmo e com o mundo. É através do desejo pelo outro feminino que o sujeito do poema se configura na exegese poemática descrevendo não apenas as ações de como alcançar tal estágio de sensações, mas também os sentimentos que o levam para esta empreitada. Além disso, a referência à maternidade é, também, um signo polissemântico na poética do autor. Em *A mesa do silêncio*, este tema retorna ao abrir margem para duas interpretações essenciais: por um

lado, a conexão com o divino e a transfiguração do ser feminino em uma Maria do Cristianismo, uma imagem pura e sagrada; por outro, coloca à prova a experiência social sob o signo do nascimento, isto é, a gestão da vida como um símbolo de pertencimento a uma comunidade.

Os elementos da natureza reaparecem neste poema, conforme fica evidente a partir do primeiro verso. Contudo, neste caso, os signos naturais têm papel mais metafórico do que direto com o processo da poesia-experiência. O eu-lírico percebe-se estando à margem do mar do outro. Essa ideia de “à orla do teu mar”, coloca em evidência o sintagma “mar”. Assim, o elemento aquático não é literalmente a água que o outro possui, mas uma representação da vida que é experienciada e que, por conseguinte, é almejada pelo sujeito do poema. Todos os elementos que aparecem na sequência sugerem um cenário paradisíaco, como o sol do meio-dia e as conchas. Isso acontece porque o processo de sacralização da experiência temporal ocorre através da constatação do corpo do outro como um templo divino. O sol não queima, ele “unge”, e a paz do eu-lírico nasce do corpo do outro. Assim, entende-se que a relação entre estes dois seres é, necessariamente, corporal antes de espiritual. A potência do símbolo na poesia é proporcional a sua diversidade: quanto maior amplitude simbólica possuir uma palavra, maiores serão as possibilidades de experienciar suas aberturas para o fenômeno poético. Esse fenômeno, embora ocorra individualmente, afeta um espectro social cujo pilar sustenta o imaginário coletivo: a renovação das crenças. Adentrar no universo poemático é, em suma, adentrar ao plausível do mundo linguístico, e é este mundo que dialoga diretamente com o mundo empírico. Através do contato com o poema, quem lê deseja, combate, alinha-se a percepções que buscam um senso comunitário fortalecido. Bachelard, em sua poética que analisa o devaneio como manifestação fenomenológica, questiona

Como penetrar na esfera poética do nosso tempo? Uma era de imaginação livre acaba de abrir-se. Em toda parte as imagens invadem os ares, vão de um mundo a outro, chamam ouvidos e olhos para sonhos engrandecidos. Os poetas abundam, os grandes e os pequenos, os célebres e os obscuros, os que amamos e os que fascinam. Quem vive para a poesia deve ler tudo. Quantas vezes, de uma simples brochura, jorrou para mim a luz de uma imagem nova! Quando aceitamos ser animados por imagens novas, descobrimos irisações nas imagens dos velhos livros. As idades poéticas unem-se numa memória viva. A nova idade desperta a antiga. A antiga vem reviver na nova. Nunca a poesia é tão una como quando se diversifica. (BACHELARD, 1996, p. 25-26)

No poema de Trevisan, destaca-se, ainda, o elemento do sangue que reaparece: aqui, de maneira menos sutil, ele sugere a ligação familiar entre o sujeito poético e o outro que, assim, revela-se uma figura materna. Essa percepção alinha-se à perspectiva bachelardiana da unicidade enquanto diversidade. O que nos primeiros versos mostra-se erótico, torna-se

afetuoso como uma admiração solene. Assim, faz-se necessário revisitar a metáfora inicial: estar à orla do mar desta mulher fala acerca do misticismo do nascimento, um ritual que rompe as ramificações do tempo ao colocar, em movimento, um novo corpo com um novo ritmo que desestabilizará - até que se alcance, novamente, um novo ritmo - a ordem da natureza. Essa percepção periférica de si mesmo converge para a noção de que a orla vem de dentro, tornando, assim, o mar o útero do poema.

Diferentemente do que se possa indagar, o relacionamento entre estes dois seres não é previsível, tampouco simples. A partir do advérbio de hesitação “talvez”, os verbos assumem a posição de possibilidades e não de certezas. Isso porque o contato entre essas duas figuras não garante resultados no meio poético do enunciado, apenas indica caminhos plausíveis que podem ser tomados. Enquanto a figura do outro, no caso, da mãe, é endeusada, o eu-lírico é diminuído a ponto de ser apenas uma expressão sonora animalesca (“guincho de animal”). Isso porque dentro da percepção dialética do enunciado, se o outro assume um patamar elevado e sacralizado, o outro acaba sendo posto na condição de terreno e profano. O que paira entre estas duas atmosferas é o canto do poema, que ao passo que elogia, também questiona os papéis sociais e afetivos dos indivíduos. Staiger assinala a importância da musicalidade na poesia e associa o poeta a um compositor de canção - salvaguardando as devidas diferenças - dizendo que há uma espécie de tendência a priorizar a música rítmica em um poema ao significado lógico das palavras. Nesse sentido, pensar um poema enquanto canto sagrado parece corresponder à ideia de Staiger, na medida em que o efeito sonoro-semântico é privilegiado como primeira esfera de sentidos do texto. Dessa forma, segundo o autor,

nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um. Não podemos, todavia, criticar, se algum se abandona mais ao efeito imediato da música pois mesmo o poeta sente-se quase inclinado a dedicar uma certa primazia à parte musical, e, desvia-se, por vezes, das regras e usos da linguagem determinados pelo sentido, além do tom ou da rima. (STAIGER, 1977, p. 8)

Realiza-se, a partir dos quatro versos finais do poema, uma retomada do afeto como ética poemática: distende-se a noção de um inferior ao outro para descrever uma situação na qual não se trata de superioridade, mas de carinho e conhecimento de si como maneiras de experienciar a vida. Neste sentido, a figura da mulher assume as características de sábia, sensível e também forte. Conforme é possível perceber, em todos os momentos do texto poético há uma tendência a manter o equilíbrio dos elementos evocados. Faz-se imprescindível, também, salientar que estes cantos à maternidade, como os poemas desta

subdivisão da obra são chamados, são compostos a partir de uma perspectiva fundamentalmente masculina: não apenas a voz que entoa os versos é de um homem, mas também a configuração do sujeito poético é, assume-se, masculina. E ainda: quem compõe estas linhas, ora provocando ora promovendo as discussões, também se reconhece como homem. Estas informações se fazem necessárias para esclarecer as limitações que uma análise semântica, nestes moldes, possui. Embora toda relação textual seja uma relação de alteridade, pois está tratando de muitos outros, transmutados em vozes que emergem nos enunciados, ao se projetar a binaridade de identidades de gêneros (uma possibilidade que não exclui a existência da perspectiva da não-binaridade como modo de experienciar a vida), faz-se preciso reconhecer que toda leitura é incompleta e frágil.

5.4 O MOINHO DE DEUS (1985)

O moinho de Deus é uma obra publicada em 1985 pela Editora da Universidade de Caxias do Sul. Com dedicatória a Cleusa, Melissa e Murilo, a obra possui duas epígrafes: Canção 7 e Ode 8, ambas de Luís de Camões. Sem subdivisões internas, a obra apresenta seus poemas sem títulos - eles são numerados de 1 a 60. Assim, dentre a variedade presente nos sessenta poemas, pode-se dizer que a antítese é o principal elemento figurativo que compõe os textos. Através de dualidades como corpo e espírito, sagrado e profano e vida e morte, os poemas apresentam uma relação mais explícita e menos metafórica com o Deus da religião cristã, que é sumarizado como uma força e uma presença iluminadas capazes de conduzir o sujeito poético para o encontro de si mesmo.

Deus é apresentado na obra como o único ser capaz de se apresentar como “eu” enquanto unidade completa, o que corrobora a ideia de os sujeitos poéticos da poesia-experiência de Trevisan necessitarem não apenas dos próprios desejos como ferramenta de descoberta, mas também do *outro* como um sujeito comunitário e, pela alteridade, reconhecível em si próprio. Além disso, a percepção de coletividade é aflorada em poemas como o “2”, no qual o eu-lírico abre o texto dizendo “Nosso medo / é o de milhões de homens”, trazendo o senso coletivo não apenas no pronome possessivo da primeira pessoa do plural, como também na percepção de milhões de outros semelhantes: uma nação.

O diálogo com o plano sagrado de Deus está aberto em todos os poemas da obra, o que indica uma inclinação para a experiência poética contribuir com a fenomenologia do simbolismo do eu-lírico. Ao passo que os poemas elaboram diálogos com Deus - e, em última análise, com o próprio eu-lírico -, o sujeito poético realiza aconselhamentos para aqueles que

leem, afinal, os versos são, recorrentemente, inundados de verbos no modo imperativo com o sentido de ordens e apontamentos a serem seguidos. Neste sentido, alcançar a luz divina diz respeito a alcançar o pensamento da maior quantidade possível de fiéis.

O maior vínculo, contudo, entre os sujeitos, dá-se através da concepção da vida como uma rede de fios invisíveis que atam uns aos outros. A sensação de conexão entre conhecidos e desconhecidos alimenta a percepção filosófico-cristã de irmandade, tendo um mesmo Pai que é Deus. Assim, o apreço das funções do poeta como um trabalhador do povo adquire nova dimensão, sendo ele também um trabalhador para o rebanho da fé.

Vejamos a seguir, nos poemas selecionados, de que forma a poesia-experiência é tratada ao longo da obra.

6

No ninho da dor
mostras Teu Rosto,

tão diferente do nosso,
tão semelhante ao nosso!

No vazio de uma presença
Tua presença é palpável!

Quem poderá ver-Te
pela mediação de um corpo,

se este corpo
se interpõe

entre nós
e o Teu espírito?

(TREVISAN, 1985, p. 14¹³)

O poema transcrito elabora um diálogo entre o sujeito poético e Deus, através de uma reflexão internalizada que se torna externa por meio dos versos. Em outras palavras, os sentimentos e as sensações transmitidas pelos versos dizem respeito a um processo íntimo do eu-lírico que, ao olhar para si, encontra em Deus o motivo de seus questionamentos. Assim, a base filosófica da religião cristã é, mais uma vez, o material utilizado para elaborar os enunciados poéticos. Nota-se, além disso, a composição das estrofes em dois versos e estes

¹³ Os poemas transcritos e mencionados neste tópico podem ser encontrados nas respectivas páginas citadas na edição de 1985 da obra.

sendo curtos, possuindo um plano sintático simples com, no máximo, cinco palavras em cada. Com isso, intui-se a potência significativa que cada palavra tem dentro de seu verso.

A primeira estrofe do poema é bastante significativa: através da flexão da preposição “em” com o acréscimo do artigo definido “o”, o eu-lírico elabora a localização precisa do espaço poético em sua abertura ao mundo exegético. O ninho da dor referido no primeiro verso amplia os possíveis sentidos para o espaço: ninho é uma estrutura construída por aves para colocarem os ovos que guardam a vida de seus filhotes. Conforme dito, trata-se de um espaço elaborado do zero, o que indica o trabalho de alguém em sua construção. Além disso, atualmente há um “ninho para bebês”, uma espécie de acolchoado onde o recém-nascido é colocado para dormir. Em ambas as formas, o ninho é direcionado para o estabelecimento da relação materna e paterna com o filho. Entretanto, contrariando a ideia da pureza do nascimento, o ninho do poema está relacionado à dor. O parto do sofrimento torna-se, assim, simbólico: onde nasce a dor nasce também a alegria. Dor pode assumir diversos sentidos, conforme o contexto e a intenção de sua utilização. Pode ser uma dor da dúvida, dor corporal, dor mental, dor da ausência, dor do desejo. Sobre o assunto, evoca-se novamente a obra *O sagrado e o profano*, de Eliade, por tratar de duas simbologias associados à estrofe do poema: a dor e o ninho. Sobre a dor, o autor apresenta a influência lunar como um signo carregado de influência no sofrimento corpóreo. Diz-se que os sofrimentos físicos correspondem à situação daquele “que é “comido” pelo demônio fera, cortado em pedaços nas goelas do monstro O Sagrado e o Profano iniciático, digerido em seu ventre. As mutilações (arrancar dentes, amputar dedos etc.) são carregadas, também, de um simbolismo da morte” (ELIADE, 1992, p. 91-92). Assim, por esse gesto do sofrimento, o poema é unido ao seu conjunto pelo regimento da lua. Em outra via, Eliade diz que

o “ninho” implica rebanhos, filhos e um “lar”; numa palavra, simboliza o mundo familiar, social, econômico. Aqueles que escolheram a busca, o caminho para o Centro, devem abandonar toda situação familiar e social, todo “ninho”, e consagrar-se unicamente à “marcha” em direção à verdade suprema, que nas religiões altamente evoluídas se confunde com o Deus oculto, o Deus *absconditus*. (ELIADE, 1992, p. 88)

Assim, realizando a conexão entre os elementos e suas simbologias, entende-se o direcionamento do enunciado poético como uma experiência cíclica regida pelo desejo lunar que, como consequência, acarreta a dor humana como maneira de pavimentar a estrada para o fortalecimento do indivíduo que, em última instância, necessita sair do conforto do ninho para buscar o Deus em si. A divindade do oculto trata de um impulso interiorizado do eu-lírico que só pode ser revelado através da provação de seu mérito como criatura pertencente ao seu

tempo. Mas o pertencimento a um estado espaço-temporal abre inúmeras funções plausíveis dentro da exegese lírica.

Dentre as diversas possibilidades, o que é revelado no segundo verso do poema é que este ninho da dor é o local onde Deus mostra Sua face. Pelos elementos apresentados, acredita-se que o eu-lírico esteja falando do nascimento em sua essência: é quando nasce uma vida que a divindade se apresenta como um signo de onipotência, onipresença, onisciência e, também, bondade. Afinal, entende-se, sob esta ótica, que o fato do acontecimento do nascimento já é, em si, um milagre divino. Parte-se, dessa forma, da dor para a alegria. Assim como uma criatura, um poema, ao ganhar vida, precisa reconhecer a si próprio como estrutura orgânica. Para que haja o processo de identificação do si mesmo, o indivíduo passa pelo reconhecimento pela diferença, isto é, movimentos de alteridade. Assim como um poema é poesia porque não é narrativa, alguém só é alto porque o outro é baixo, ou gordo porque o outro é magro, ou azul porque o outro é verde. Sem a diferença, não há igualdade. Dessa forma, na segunda estrofe do poema, o eu-lírico constata que Deus é, ao mesmo tempo, diferente e igual a si próprio. Mas não somente a si, como também a todos. O pronome possessivo “nosso”, referente à palavra rosto indica que o sujeito poético se entende como uma figura múltipla no âmbito da igualdade com seus semelhantes - tanto sob uma doutrina filosófica do Cristianismo, como sob um ponto de vista antropológico. Dessa forma, compreende-se, concomitantemente, a semelhança com a comunidade social e um sentimento ambíguo em relação a Deus.

Neste ponto, retoma-se a discussão sobre sacralização, através dos enunciados antitéticos do poema. Ainda que duas matérias sejam muito semelhantes, cada uma pode pertencer a uma esfera distinta da intervenção humana. Enquanto seres humanos - ou seres criados pela linguagem - só o elemento profano pode ser a nós atribuídos, pois nosso contraponto, sob a ótica do poema e da religiosidade cristã, é Deus, ser que carrega o elemento sagrado em pura essência. Ao olhar para o mundo com esses olhos, o sujeito poético não terá outra percepção senão a de que é através da fé no sagrado que o profano pode ser transfigurado. Na terceira estrofe do poema, por exemplo, a fé é simbolizada como a presença que habita o vazio. Essas ideias que, a princípio, são opostas, tornam-se complementares na medida em que são ressignificadas por um procedimento de apreensão da ideia do sagrado em um meio profano. A presença divina no nada torna-se tudo. Essa relação do divino pode ser percebida ao refletir acerca do tempo, seguindo os parâmetros de uma percepção fora das curvas cronológicas ilusórias. De acordo com Octavio Paz,

O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos. O ritmo realiza uma operação contrária à operação dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retoma ao que é: algo concreto e dotado de uma direção. Continuo jorrar, perpétuo andar para frente, o tempo é um permanente transcender. Sua essência é o mais - e a negação desse mais. O tempo afirma o sentido de modo paradoxal: possui um sentido - o de ir mais além, sempre fora de si - que não cessa de se negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, se repete; cada repetição é, porém, uma mudança. Sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é medida vã, sucessão vazia. (PAZ, 1982, p. 69)

Este é o ponto culminante dos versos que dão sequência ao poema, trazendo a ideia de que a visão humana é incapaz de enxergar o sagrado de Deus pois há um corpo profano que a impede de alcançá-lo. Aqui, abrem-se dois questionamentos: em primeiro lugar, novamente o desejo de transcendência do sujeito poético é apresentado como uma possibilidade que necessita da experiência físico-corporal para ser realizada. Assim, a poesia-experiência ganha um novo impulso ao ser rerepresentada como ferramenta de elevação ao sagrado; em segundo lugar, o corpo funciona, outra vez, como chave para as descobertas da vida, sobretudo sob um viés contrário ao espírito de Deus, o que corrobora a construção das imagens avessas sequenciadas no poema. Assim, compreende-se que o enunciado poemático realizado pelo eu-lírico busca entender a si mesmo através do exercício de alteridade que faz sobre seu papel social frente a Deus. A partir disso, apresentam-se imagens que celebram oposições de sagrado e profano com ênfase na experiência corporal humana como método de transcendência para o divino imaterial.

Diferentemente, o poema a seguir trata de um outro símbolo subjetivo que diz respeito à sensação de pertencimento e, por isso, condiz com as ideias suscitadas até agora: a pátria. Analisemos como o eu-lírico compõe o poema.

26

Nossa pátria
é a matéria.

Sobre ela flutuas,
e Tua língua silenciosa
escreve,
com fogo,
lições de calor e visão.

A flor, o fruto, o diamante:
flor, Tua feminilidade;
fruto, Tua masculinidade;
diamante, a ausência de sexo
do não vivo.

Nem feminino, nem masculino:

fonte do qual jorram,
 embora o rio possua um leito,
 e sua fecundidade inunde as planícies.

Linguagem imóvel
 a engendrar um rebanho
 de palavras.

Nós Te tocamos
 através do que não és:
 mão que se avermelha
 no fogo que não se vê.

Imersos em Ti,
 sorvemos o leite de Teus peitos:
 materna face de Deus
 que o homem só compreende
 no regaço
 da morte.

(p. 39)

No poema transcrito, os primeiros versos criam uma metáfora sobre identidade: “Nossa pátria / é a matéria”, diz o eu-lírico. Com o pronome possessivo na primeira pessoa do plural, identifica-se que o sujeito poético está falando de um “nós” coletivo, outra vez apropriando-se da ideia de comunidade como um *logos* social. À essa noção une-se a palavra “pátria”, que é o nome dado ao local de nascimento de um indivíduo, mas que possui raízes simbólicas mais profundas do que apenas uma terra natal. O substantivo pátria relaciona-se com modelos de identidade e idiosincrasias que influenciam na intensidade, no grau e na qualidade do reconhecimento de um sujeito como *pertencente* a determinado grupo social. Tratar de pátria diz respeito aos entraves políticos, sociais, econômicos, sexuais, étnico-raciais e, sobretudo, identitários de um indivíduo consigo próprio paralelo à sociedade. O que significa pertencer a uma pátria? O que faz de alguém um patriota? Pertencer funciona como um verbo vinculado ao estatuto da recordação. Assim, pertencer a um espaço é como recordar dele no momento em que se configura a própria identidade - isto é, ao sonhar consigo próprio no futuro, onde você se imagina? Para estabelecer um paralelo com a noção de identidade poética, Staiger, após associar o estilo lírico à recordação diz que

que os aromas pertençam tão inteiramente à recordação e tão pouco à memória está" sem dúvida ligado ao fato de que nós não lhes podemos dar formas, frequentemente mal lhes podemos dar nomes. Não delineados, sem nomes, não se tornam objetos. - só nos libertamos daquilo que conseguimos tornar objeto pela contemplação ou pelo conceito. (STAIGER, 1977, p. 26-27)

Pensar a pátria como uma matéria, segundo o eu-lírico, condiciona a reflexão sobre nacionalidade e identidade a um *status* concreto. Neste poema, abre-se, de maneira mais

explícita, a inclinação de Trevisan para discutir assuntos sociais, mas conectados a uma ordem filosófica. Afinal de contas, conforme é apresentado na segunda estrofe do poema, a matéria-pátria do texto sustenta as ideias de divindade entendidas pelo sujeito poético. Sobre a matéria, Deus flutua como uma espécie de força que rege todo o espaço sem fazer-se presente embora lá esteja como um ideal. A percepção do sagrado divino funciona como uma ideologia, uma percepção de mundo compartilhado que é centralizada pela voz do eu-lírico, visto que Deus é silencioso, conforme assinalado no segundo verso da segunda estrofe. No silêncio da presença, a força divina escreve com fogo suas lições, o que implica na relação imediata entre o poder da palavra à criação divina: a poesia-experiência configura-se, assim, como um ato divino na medida em que confabula expressões sagradas sobre o profano cuja temporalidade estende e distende a interpretação do corpo-humano e do corpo-texto. As lições de Deus são calorosas, pois é no corpo experienciado que o sujeito poético apreende a vida em todas as suas nuances.

A figura divina no poema apresenta a centralidade da existência e da concepção da vida, uma vez que carrega em si os símbolos do masculino (o fruto) e do feminino (a flor). Nota-se, a partir daí, a correlação entre o sagrado e a natureza como matéria dissolutiva da força onipresente. Deus carrega ainda o terceiro gênero, ou melhor, a ausência da binaridade, através do símbolo do diamante. Esta pedra inquebrável pela força humana é utilizada para interpretar o rompimento da dualidade entre os gêneros identitários, apresentando a possibilidade do não reconhecimento de si à pátria-sexo. Dessa forma, a saída é encontrar na matéria, isto é, na materialidade do que é possível, os caminhos para a formação de seu próprio percurso enquanto sujeito-palavra.

O sujeito moderno, de acordo com Eliade, é o ser desmitificado que só encontra refúgio no assassinato de todos os deuses. Compreender a si próprio diz respeito a um processo de compreensão do mundo e da História, e isso só pode ser assimilado através do apagamento de uma herança religiosa acerca do cosmos. Para atingir essa condição, o profano, isto é, o que é exterior a si por não pertencer aos rituais modais do tempo, precisa ser ressignificado. Segundo o autor,

o homem profano é o resultado de uma dessacralização da existência humana. Isto significa que o homem a religioso se constitui por oposição a seu predecessor, esforçando-se por se “esvaziar” de toda religiosidade e de todo significado trans humano. Ele reconhece a si próprio na medida em que se “liberta” e se “purifica” das “superstições” de seus antepassados. Em outras palavras, o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro. Não pode abolir definitivamente seu passado, porque ele próprio é produto desse passado: É

constituído por uma série de negações e recusas, mas continua ainda a ser assediado pelas realidades que recusou e negou. (ELIADE, 1992, p. 98)

Ao pensar que feminilidade e masculinidade¹⁴ são construções sociais cujas características são pensadas e moldadas a partir de uma visão de mundo capitalista e opressor, os termos feminino e masculino são, na verdade, vazios: as significações, entende-se, devem ser elaboradas de forma individual, e não impostas socialmente - embora isso se configure mais como utopia do que como realidade posta. Mas isso também deve ocorrer de maneira natural e conforme a necessidade e o desejo do indivíduo, afinal, conforme apresentado, “embora possua um leito” em comum, o rio jorra para todas as planícies, o que possibilita a invenção de si mesmo por uma terceira via que ignora a responsabilidade comunitária de pertencer a um dos dois polos de gênero. A não-identificação, a partir da expressão e da experiência, com nenhum dos dois lados também é uma forma de identificar-se. E, ao seguir a filosofia cristã em seus ensinamentos basilares, os traços identitários de um indivíduo não o afastam do sagrado mais do que qualquer outro sujeito preenchido por outras dúvidas. Conforme Susana Scramim, no texto “Alteridades na poesia brasileira contemporânea: entre o outro, o ser e o agir”, presente na obra *Alteridades na poesia*, organizada pela própria autora,

diante da ausência de deus e do homem e da impossibilidade de sua representação, o sujeito se elabora com base em suas novas perguntas as quais são feitas no âmbito de uma imanência absoluta dada como memória vazia do gesto da escrita e de pensamento, perguntas que se ramificam, talvez, em apenas duas: “O que é o homem?” e “Quem diz o que é um homem?” Perguntas que Georges Bataille recoloca com sua escrita interrogativa sobre o conhecimento absoluto e a possibilidade de seguir pensando depois da derrocada do conhecimento absoluto. (SCRAMIM, 2016, p. 87)

A divindade se torna, desse modo, uma máquina aparentemente imóvel, cuja linguagem subtrai da poesia-experiência o dano do peso da inércia e acrescenta-lhe a eterna rotação das palavras no espaço da plausibilidade. Falar sobre um “nós” concede ao sujeito poético o acervo enunciativo necessário para indagar e questionar sem particularizar os anseios, ainda que seu filtro individual esteja incessantemente ativo. Aquele quem escreve, assim como aquele quem lê é traduzido pela expressão poética a qual põe-se a escrever e a ler, isto é, torna-se vítima da tirania enunciativa de uma poesia que, *a priori*, já foi realizada. Mas como todo ato poético é uma realização ritualística a ser (re)encenada, o poema (sobre)vive ilimitadamente.

¹⁴ Como não é objetivo deste estudo aprofundar-se nessas questões, indica-se a leitura de alguns textos e obras: “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, de Joan Wallach Scott; “A condição masculina na sociedade”, de Maria Beatriz Nader; “O mito da masculinidade”, de Sócrates Nolasco; “O poder simbólico”, de Pierre Bourdieu; “Masculino/feminino: tensão insolúvel”, de Maria Isabel Mendes de Almeida.

O espírito coletivo do sujeito poético diz que tocamos Deus através do que Ele não é. Sobre este aspecto, pensa-se na oração: o ritual que aproxima o crente do divino por meio da conjuração das palavras atribui poder à expressão como forma de experienciar o sagrado através da fé. Sente-se, assim, Deus através das palavras que ele não diz, mas que a Ele são direcionadas. Quem fala é também quem escuta. Nesse ínterim, o fazer poético aproxima-se da concretização de uma fé em si mesmo que, em última instância, diz respeito mais ao interior do que ao exterior, ainda que este seja o alvo de sua visão.

A compreensão do sagrado é acompanhada por uma série de tentativas de tornar palpável o indizível. Na última estrofe do poema, coloca-se a morte como condição última para a apreensão do estado divino: o que ocorre, dessa forma, é uma poesia-experiência que usa como bússola um indicador que não leva ao norte (até porque esta nem sempre é a direção mais segura), mas que sugira um caminho particular como forma de reconhecer o coletivo que há em si. Talvez por se confabular como uma tentativa otimista, o eu-lírico empreende um percurso experiencial que usa seu corpo como metáfora para o poema como maneira de atingir a percepção de sua identidade como a de uma pátria coletiva.

Dentro da perspectiva da vida como o bem mais sagrado sob a visão da fé, a morte não é apenas um contraponto, mas também uma outra maneira de perceber a relação do eu com o outro e consigo mesmo. Assim, vejamos a relação do eu-lírico com o fenômeno do sagrado e do profano no próximo poema:

44

A morte é uma travessia
que Tua luz
envolve, Senhor.

Olhamos para ela
com a cegueira
dos que percorrem aldeias
de guitarras nas mãos.

Ouvimos o marulho
das águas que o sol faz enrubescer.
Nossos corações
continuam cegos,
olhando seus próprios sonhos.

Oh! Se abrissemos as pupilas
para a imensidade,
e soubéssemos como são tangíveis
as sombras de Tua luz.
E como, sobre nossa pele,
ela dança,

à maneira de álamos
em manhãs de outono.

Que nosso coração
se aquiete como um cão.

Sobre o vácuo,
aguarde Tua mão,
puríssima,
a desfazer-se de anéis,
para melhor
apará-lo.

(p. 62)

No poema transcrito, é apresentada a relação entre o eu-lírico e Deus através de uma conexão corporal que aprofunda a percepção entre fé e sagrado com o desejo humano de encontrar sentido na vida. Através de uma composição lírica, o sujeito poético elabora um enunciado poético que, de certa forma, atualiza uma oração cristã, ao proferir as palavras comunicativas para o exterior tendo, em vista, o destinatário-Deus como uma peça central não somente de sua própria vida, mas também da concepção de comunidade como um signo potente de realizações experienciais.

Na primeira estrofe do poema, a morte é introduzida como elemento-ponte: um símbolo para um momento de transição, uma “travessia”, nas palavras do sujeito poético. Com essa informação, pode-se compreender que o conceito de fé explorado pelo eu-lírico possui um viés filosófico-cristão acentuado, assim como os vários outros exemplos até agora trazidos a respeito da poética de Trevisan. A partir da ótica cristã, entende-se a morte não como um fim em si mesmo, mas como um descanso para a alma abençoada por Deus. Não há uma destruição do indivíduo, mas um processo de localização de si mesmo em um entre-lugar: projeta-se, o sujeito, entre o caos e o cosmos, isto é, no momento primordial da criação do mito, o ritual da encarnação da vida através da luz de Deus. É a luz do sagrado que não só conduz o indivíduo, mas envolve-o, elevando-o à proximidade do sagrado na divindade. O profano do corpo morto é liberado de seus encargos pelo processo da poesia-experiência, que purifica e conduz o eu-lírico para a transcendência divina. Como pode ser imaginado, a ressignificação da experiência profana na expressão sagrada ocupa um local limítrofe. Segundo Eliade, esse “limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.” (ELIADE, 1992, p. 19)

Ao chegar na segunda estrofe do poema, contudo, revela-se a ótica de um olhar coletivo para esta luz. Através da introdução do verbo olhar na primeira pessoa do plural no presente do indicativo, o eu-lírico congrega e condensa uma percepção que se faz comunitária, em vez de individual. Além disso, elabora-se uma metáfora antitética com o fato de olhar para a luz sem enxergá-la, uma cegueira coletiva que faz parte das limitações do profano corporal dos indivíduos. Dessa forma, a experiência do corpo se mostra não apenas a chave, mas a solução para o processo de libertação da alma. Assim, a poesia-experiência apresentada resgata ideais religiosos transformando-os, no enunciado poemático, em oração-desejo por uma constituição significativa da exegese lírica, mas também social. Vale ainda ressaltar, acerca desta estrofe, a utilização do elemento sonoro, que volta a ser simbolizado pela guitarra, um instrumento musical conhecido por sua sonoridade estridente e potente. Aliado à metáfora da visão e da cegueira, pode-se intuir que os sentidos humanos são confusos, uma vez que são limitados, pois não são capazes de vislumbrar o sagrado que se desdobra nos horizontes do cotidiano.

Por uma frequência singular do som também é aberta a terceira estrofe do poema: o som da agitação das águas marítimas sob efeito do sol eleva a potencialidade simbólica do poema-oração: além de resgatar também as forças da natureza, os versos ressaltam que os fenômenos sagrados participam da comunhão de toda a criação divina, o que inclui a natureza. Assim, assim como o coração humano possui um ritmo singular, mas que, junto a outros corações, parece sincronizar suas batidas em uma canção comunitária, o marulho festejado nas águas do mar provoca uma canção na natureza selvagem. O que é natural e o que é coração confunde-se no prisma do sol. O poema-cardíaco não deixa esquecer da cegueira humana, trazendo para a pauta também o egoísmo do sonho particular que sobrepuja o senso coletivo. O veneno poemático é um alerta para a necessidade de abandonar o desejo corporal, embora o utilize como ferramenta de acesso ao divino. É, assim, o oxímoro entre a necessidade do corpo como instrumento de música - para uma canção divina - e seu abandono para atingir a luz de Deus que o eu-lírico enuncia uma prece de dissolução. De acordo com Jean-Luc Nancy, em *À escuta* (2014), cada ordem sensorial, em sua natureza, possui uma distensão dupla de ação e recepção do ato. No tocante à audição, o autor destaca que

o par auditivo mantém uma relação particular com o *sentido* na acepção intelectual ou inteligível da palavra (com “sentido sensato”, se se quiser, por distinção com o “sentido sensível”). “Ouvir” quer também dizer “compreender”, como se “ouvir” fosse antes de mais “ouvir dizer”, ou melhor, como se em qualquer “ouvir” devesse existir um “ouvir dizer”, seja ou não, o som percebido da palavra. Mas mesmo isso é, talvez, reversível: em todo o dizer (e eu quero dizer em todo o discurso, em toda a cadeia de sentido) há ouvir e, no próprio ouvir, no fundo dele, uma escuta: o que

quereria dizer: talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas além disso ressoe. (NANCY, 2014, p. 16-17)

Daí, entende-se a importância da cadeia de eventos sonoros, ou antes, comunicativos através dos diferentes “atos de ouvir”, seguindo o raciocínio de Nancy, para a concepção de uma poesia-experiência que se preocupa com os modos e as consequências dos sentidos humanos tanto na produção artística quanto na vida social. O que o poema apresenta, dessa forma, é uma manifestação sonora que se confunde com a manifestação do próprio corpo humano, como se um não fosse, por natureza, pertence ao outro.

Na quarta estrofe do poema, entende-se que a imensidão da luz de Deus projeta as sombras que recaem sobre a humanidade. Como é possível criar e proteger o Bem sem que haja a possibilidade do Mal? O que faz uma canção isolada no tempo, senão enterrar na história uma voz que se perde? Quem dança o faz conforme seu próprio coração, por isso os álamos do poema têm raízes que atravessam todos os outonos, pois são neles, no coração que a natureza dispõe, que se perpetuam os tempos da música, da cólera e da pureza. Em todos os atos do poema, o som é inter cruzado com o movimento do corpo. É de um sujeito o corpo-mar que marulha, assim como é do álamo as pernas que dançam e o coração que pulsa. Isso porque a comunhão divina pressupõe a conexão com todas as esferas da criação. Da mesma forma, o cão quieto da quinta estrofe é o silêncio recheado de significados. Quem cala não deixa dizer - diz, se antes pronunciar som. Não há silêncio absoluto porque toda a natureza fala e, por vezes, grita, com seus olhos, suas mãos, suas bocas, seus corações. Toda dança é, assim, enunciada. Há muito o que dizer nos silêncios.

Na última estrofe do poema, a mão divina é não apenas um sinal do sagrado que aponta como esperança, mas também o auxílio que a força da união prospecta na alma de quem deseja pelo coletivo. Ao falar em coletivo, não se apagam as diferenças, no entanto. Embora todos dançam a mesma dança, cada corpo o faz de maneira única. O som de um corpo em movimento é como uma impressão digital irrepetível. O poema camuflado na oração - ou seria o oposto? - confabula, em última instância, uma experiência na poesia de Trevisan entre os desejos do corpóreo-social e a transcendência do religioso-filosófico.

5.5 A DANÇA DO FOGO (1995)

Publicada em 1996 pela Uniprom, em Porto Alegre, a obra *A dança do fogo* é dividida em duas partes: a primeira é chamada de “A luz do corpo”; a segunda, intitulada “Grinalda de Eros”, que contempla “Ciclo da colina”, “Ciclo dos lábios” e “Ciclo da lâmpada”. A obra

possui, ainda, três epígrafes: a primeira é um excerto do Evangelho segundo São Mateus; a segunda é um verso do poema “A filha do rei”, de Manuel Bandeira; e a terceira é um poema sem autoria traduzido por José Paulo Paes.

Composta por mais de noventa poemas, a obra retorna à fórmula anteriormente criticada de poemas enxutos de poucos versos. Na maioria das vezes, os textos são apresentados em dois ou três dísticos, não tendo o maior texto em extensão muito mais do que cinco estrofes deste tipo.

Em poemas como “Não terás” (“não terás sobre as dunas teu vulcão. / está escrito que o teu corpo queime / sobre a couraça negra do granito”), “Sempre te aguardo” (“E que, à sombra dos mastros, os teus pés / suassem a paixão de velhas bússolas”) e “A fala” (“Voltemos aos teus misteriosos lábios: / que falam, na frescura das cantinas / do sono, onde se sorve o melhor vinho?”) pode-se ter uma noção prévia de que os poemas da obra mergulham na dimensão do corpo e do desejo do corpo como fenômenos sociais e também filosóficos. A carnalidade é musicalizada - ou seria a música carnalizada? - nos poemas, que realizam odes ao outro (feminino) como o meio sinestésico de alcançar o prazer. Assim, a sinestesia poética, observada inúmeras vezes ao longo deste capítulo, encontra, nesta obra, seu ápice: o cheiro do mundo é o cheiro do outro, a visão da vida é a visão do corpo em seus mistérios e em suas revelações.

Todos os sons do poema são movimentos de corpos que desejam e que são desejados e, ao desejarem, constituem um novo mundo de linguagem, uma língua feita por palavras e gestos e sabores. Cada descoberta do mundo traz consigo a descoberta de uma possibilidade que o mundo pode vir a se tornar. A dança realizada no fogo é uma dança inaugural, como um rito do tempo sacralizado. Pelo fogo e no fogo, queimam-se os pecados e ardem-se os desejos. A dança é, portanto, a melhor forma de expressar a composição dos poemas: uma arte que também é movimento físico, uma representação que é, também, esforço.

Analisemos o caso do poema “À luz de tua pele”, e de que forma ele corresponde aos sentidos da poesia-experiência.

À luz de tua pele

À luz de tua pele invento a noite.
Nela me embrenho até à morte alheia.
Ninguém é mais sozinho do que o açoite
que apaga tua luz, e me incendeia.

(TREVISAN, 1995, p. 18¹⁵)

O poema transcrito apresenta, a partir de seu título, uma alusão a dois fatores recorrentes na poesia de Trevisan: por um lado, há o elemento corporal que, conforme tem sido apresentado ao longo deste capítulo, possui grande importância no tocante à experiência da poesia por parte tanto do sujeito poético quanto de quem a lê; por outro, há o “outro” utilizado ora como destinatário, ora como uma figura desejada e descrita pelo eu-lírico sob a forma de uma apresentação cortês. Os dois elementos são desenvolvidos nesse breve poema de cinco versos, no qual o corpo do outro é um espaço responsável por salvaguardar a esperança do sujeito poético. Pensar no corpo do outro é pensar, também, sobre si mesmo, o espaço que habita, que desbrava e que deseja conquistar. Nesse sentido, a poesia-experiência trata, em certa medida, de uma experiência social porque todo corpo é uma ferramenta, embora individual, também coletiva. E sobre isso, faz-se preciso maior explicação: ainda que um corpo pertença única e exclusivamente a si próprio, é nas relações que se estabelecem socialmente que ele desenvolve outros papéis. Isso porque ninguém está a salvo e independente do julgamento e das influências dos corpos que rodeiam a imaginação e o plano concreto.

Desde o nascimento, o corpo próprio possui vínculo com outros corpos, e esses relacionamentos, que se estenderão a níveis muito maiores conforme o desenvolvimento de cada um, influenciarão o modo como cada sujeito percebe a si mesmo e ao outro. É através desses intercursos de alteridade, que o corpo se torna uma função e uma expressão: função na medida em que ele é o principal meio para expressar dor, satisfação, desejo, alegria, tristeza, raiva e todas as possíveis emoções que são apreendidas e experienciadas do mundo e dos outros; uma expressão porque a forma como os sentimentos e as sensações são traduzidas pela experiência dependem de características subjetivas únicas. Assim, o corpo é uma ponte cuja travessia é singular em todas as circunstâncias que a rodeiam. Conforme Staiger,

só podemos declarar que o caráter de uma determinada composição apresenta diferentes nuances, a partir dessas significações simples e rígidas, assim como só posso aperceber-me e medir um movimento, quando me comporto frente a ele com atitude serena. Quem não percebe esse fato, não sabe também o que falar nem pensar. Pois tudo que tem vida é dinâmico, e uma coisa transforma-se sempre em outra. O homem, porém, não se deixar levar simplesmente. Forma palavras e com palavras fixa uma permanência na aparente fluência constante, na medida em que encontra uma identificação qualquer entre uma coisa e outra e assim a denomina. (STAIGER, 1977, p. 99)

¹⁵ Todos os poemas transcritos e mencionados desta obra estão presentes na mesma edição, de 1995, e, por este motivo, nos próximos poemas constará apenas a referência da página.

Devido às particularidades que cada corpo apresenta, perceber o corpo do outro diz respeito a um tratamento sujeito a transformações temporais: na medida em que o tempo molda o corpo-expectador, ele muda também o corpo-observado, mantendo, assim, a dinamicidade fidedigna da experiência humana. Sob este viés, na poesia lírica, o corpo-lírico é uma composição poemática incorporada por um sujeito poético, criatura constituída por palavras presentes e ausentes que, em última instância, elaboram enunciados poemáticos sobre experiências a respeito do outro, através de si mesmo. A esse respeito, pode-se pensar em Paul Ricoeur, na obra *O si mesmo como um outro* [1990] (1991), quando o autor está refletindo sobre a questão dos corpos e das pessoalidades, ao dizer que

Será antes para nós um problema compreender como o si pode ser ao mesmo tempo uma pessoa da qual se fala e um sujeito que se designa na primeira pessoa dirigindo-se inteiramente a uma segunda pessoa. Será um problema, porque não será preciso que uma teoria da reflexividade nos faça perder o benefício certo da possibilidade de visar a pessoa como uma terceira pessoa e não somente como um eu e um tu. A dificuldade será de preferência compreender como uma terceira pessoa pode ser designada no discurso como alguém que se designa a si mesmo como primeira pessoa. (RICOEUR, 1991, p. 48)

Assim, a problemática da personalidade diz respeito não apenas à produção do enunciado poético em primeira pessoa, mas a percepção da autodesignação como um processo de exteriorização da percepção do si mesmo. No primeiro verso do poema, por exemplo, o sujeito poético estabelece um padrão do sagrado relacionado ao divino por meio de um ritual do cosmos: o de criação da vida e do universo. A invenção da noite suscitada pelo eu-lírico faz-se através da experiência do outro. Assim, entende-se uma espécie de relação sexual metaforizada por uma imagem lírica de concepção do início da existência. De acordo com os mitos originários, primeiro havia a escuridão, e então a divindade criou a luz. No poema, no entanto, a ordem é alterada: a luz já existe no outro, o que demonstra uma percepção de grandeza que não pertence a si na ordem do enunciado, mas que é atribuída ao ser observado e desejado. Dessa forma, a compreensão da luz que antecede a noite inverte o sistema de cosmos e caos da fundação da natureza, mas, ainda assim, estabelece o equilíbrio necessário na sacralização do tempo. Na poesia-experiência, portanto, o que permanece é a necessidade da troca de influências com o outro para que haja a concretização dos pensamentos individuais. Não há realização isolada.

No segundo verso do poema, a situação é intensificada ao trazer um terceiro elemento pessoal: o outro que escapa ao dialogismo pré-estabelecido de um “eu x tu”. O terceiro pilar do triângulo identitário pertence ao desconhecido. Torna-se irrelevante definir a criatura porque o “outro” agora é todos os outros indivíduos possíveis. Parte-se de uma relação

peçoal entre dois sujeitos no poema para a percepção de que, para além dos dois, há uma quantidade inestimável de indivíduos que, devido às circunstâncias, não pertencem diretamente à ordem sacralizada do ritual do poema. Assim, a morte alheia, consequência do percurso do eu-lírico pela noite do outro, não surge como uma ameaça ou como sentimento de tristeza. É, antes, uma reação necessária para a ação da criação. O que é criado pelo encontro de dois corpos senão a decepção de tantos outros? O que pode sugerir uma atitude egoísta revela, na verdade, a inevitabilidade do sofrimento social: para que haja equilíbrio natural, não podem todos os seres estarem em harmonia. Embrenhar-se na noite, seguindo os signos elencados pelo eu-lírico, diz respeito a mergulhar no desconhecido do outro. Afinal, o que conhecemos de nós mesmos que nos torna aptos a pensar que conhecemos do outro? O que permanece é justamente a falta de necessidade da certeza. Como a poesia é música do universo que rege, no ritmo universal, todos os diferentes corpos, salvaguardando suas diferenças, quem sente a energia do tempo cruzando sua existência dispensa a explicação do outro. Sobre esse aspecto, aproxima-se o próprio ato da leitura. Quem lê estas páginas pode ou não se deixar acreditar - ou antes, sem escolha, concordar em atravessá-las com a mão sendo puxada por quem as escreve - ou pode optar por parar no arco da porta sem nunca saber o que havia do outro lado do corredor. Segundo Staiger, “a uma leitura autêntica, o próprio leitor vibra conjuntamente sem saber porque, ou melhor, sem qualquer razão lógica. Somente quem não vibra em uníssono com a obra exige razões.” (STAIGER, 1977, p. 22)

No terceiro e também no quarto verso do poema, fala-se da solidão e do sofrimento da falta do outro. Para isso, deve-se salientar alguns elementos presentes nos versos: o pronome indefinido ninguém mantém o estatuto do terceiro signo desconhecido elencado no verso anterior; “mais sozinho” busca intensificar a solidão realizando uma analogia com uma ação, no caso, o açoite apagando a luz do outro; o açoite é uma espécie de chicote feito de tiras de couro utilizado para castigar; além de apagar a luz do outro, o açoite incendeia o sujeito poético. A partir dessas informações, levanta-se a hipótese de o açoite ser o próprio medo do desconhecido, visto que é ele quem ofusca a luz primordial do outro indagado pelo eu-lírico e também incendeia, isto é, consome pelo fogo o sujeito do poema. Sobre este aspecto, deve-se ainda mencionar a metáfora elaborada pelo fogo ateadado: o fogo que incendeia costuma ser uma figura de linguagem que faz analogia aos atos de fé do religioso. Estar preenchido pelo fogo significa estar repleto de fé da realização pelo calor da divindade. Assim, para manter o equilíbrio natural, o tempo, que se desdobra sobre si próprio, provoca a sensação de solidão. Através do escuro ou da noite, o desconhecido ganha força e é potencializado pela relação de alteridade, visto que conhecer outro corpo é desbravar os mistérios do outro e de si mesmo,

concomitantemente. Assim, à luz da pele do outro pré-definido, o poema-experiência provoca uma rede de relações entre a construção da vida, o desbravamento dos corpos e o relacionamento de si mesmo com o mundo e com o outro. Existe a luz, primeiramente, porque é preciso iluminar as possibilidades para identificar os medos e a necessidade de encontrar no inominado a força para a própria fé.

Já no poema a seguir, são dois os elementos que articulam as experiências líricas com os fazeres sociais: a presença e a falta. A partir dessas duas instâncias, o eu-lírico desdobra suas reflexões acerca do pertencimento a uma comunidade e à resposta às suas inquietações. Vejamos a seguir, no poema “Quiseram hospedar-se”:

Quiseram hospedar-se

Quiseram hospedar-se no silêncio,
que embriaga o amor depois que os corpos lassos
derramam o perfume de seus vinhos.

Mas não puderam. Tristes e sozinhos,
falaram de si mesmos como ausentes.

(p. 28)

O poema apresentado aborda dois principais temas: o *desejo* e a *ausência*. Começamos do final do processo: toda a presença é marcada, *a priori*, por uma anulação. O pressuposto de uma existência gera, naturalmente, a consciência de uma perda. Os polos da construção e da destruição, elementos ritualísticos primordiais como o sagrado e o profano, atual de maneira simbólica, abstrata e sensorial em todas as esferas da vida. A presença de uma palavra, conforme salientado outrora, diz respeito à ausência de inúmeras possibilidades de outras palavras que foram suprimidas. Trata-se, portanto, de uma escolha. Decidir pela presença de algo soa como uma escolha arquitetada, porém, por vezes, é mais inconsciente do que racional. Em outras ocasiões, escolhe-se com a convicção da assertividade. Na esfera da poesia lírica, cada traço de cada caractere que compõe um poema é a aniquilação de infinitos enunciados poéticos velados e enterrados antes mesmo do próprio nascimento. Se nascem palavras, morrem também poemas. Não é a ausência um luto. Cabe à presença (con)viver com os poemas-enterrados em sua sombra.

O poema que não é dito ao acaso, mas que é inaugurado durante o ritual do tempo de Kairós, é o texto *necessário*. Quem sabe que gosta da acidez do limão até senti-la explodir por toda a boca? Quem se lembra do abraço quente de quem ama até sentir o frio da solidão? Que gesto é esse que segura o pêndulo do relógio, tornando o tempo uma diretriz ultrapassada,

senão a necessidade de prolongar o agora? São as perguntas que destacam a necessidade de uma existência. Assim, quem lê um poema, lê tantas ausências que acaba por encontrar, num ou noutro verso, um pouco de si que já não existe mais. Afinal, embora o poema perdure, a poesia não existe imóvel e gelada no silêncio. Faz-se preciso romper o descanso das palavras para tornar a poesia em experiência. Mas o que é experienciado é o beijo não dado ou a fala no momento da raiva? Impulso ou cálculo? Força ou astúcia? O que é lido é o que é desejado. Nesse ponto, pensa-se em Staiger ao situar o fazer lírico numa posição solitária: faz-se preciso experienciar o vazio e o assomo de todas as coisas, simultaneamente, no interior - o que um poema pode vir a causar. De acordo com o autor,

mesmo numa sala de concerto o ouvinte fica a sós com a canção. Ela não aproxima as pessoas como uma sinfonia de Haydn, em que cada um se sente obrigado a inclinar-se para o vizinho, nem como uma final de Beethoven de que esperamos que possa levar todos a levantarem-se num ímpeto decidido. Os aplausos, aqui situados, molestam-nos após canções líricas, pois sentimo-nos solitários e somos forçados subitamente a estar de novo com outros. (STAIGER, 1977, p. 23)

Dessa forma, chegamos ao segundo ponto. O que deseja a poesia? Admite-se a tendência de guiar o enunciado do desejo à proximidade da objetividade e da utilidade. De forma imprudentemente sintética, arrisca-se a dizer que o poema deseja o que deseja o sujeito. Qual sujeito, o que enuncia ou o que lê? Ambos. Embora seja formado por uma série regulada de palavras, o eu-lírico ou sujeito do poema, também sente e pensa apenas com a ilustração de emoções e pensamentos que a linguagem verbal é capaz de expressar. Ao levar em conta a limitação da expressividade das palavras em relação a tudo o que é sentido e pensado, o eu-lírico provoca, cria, estica e transgride ideias sob a forma de imagens. Sob a custódia do signo linguístico, imaginação e criatividade zelam os desejos de suas expressões.

No entanto, imagens não possuem significados metafóricos e metonímicos se não forem a elas atribuídos por quem as lê. Os níveis de leitura imaginados por T.S Elliot, conforme mencionados anteriormente, projetam - ou podem vir a projetar - a conjectura de uma função significativa da figura do leitor da poesia. No embate dos desejos que quem lê carrega consigo com as projeções das ausências configuradas no poema, a poesia-experiência estabelece seu diálogo unindo as linguagens sinestésico-corporal e intuitiva-desejante.

A harmonia dessas duas expressões pode ser percebida no poema transcrito: a indeterminação do sujeito que deseja na ausência preencher-se é a melhor forma de ilustrar as ideias suscitadas. Ao iniciar o poema pelo verbo “querer” no pretérito da terceira pessoa do plural, o eu-lírico estabelece a indefinição como método e ética no poema, acenando para o campo das possibilidades de identificação. O verbo “hospedar” com a partícula

autorreferencial “se” potencializa o estatuto de duas vertentes: por um lado, o verbo “querer” flerta com os pólos do desejo e da convicção; por outro, a constituição da imagem do hóspede indica uma situação passageira e temporária (como o tempo na apreensão poética). No caso do poema, os hóspedes queriam ficar em/no silêncio. Habitar a negação do som, ainda que por pouco tempo, causa grande impacto na confabulação de um plano formado essencialmente por ritmos sonoros. No segundo e no terceiro verso da primeira estrofe do poema, apresenta-se a característica fundamental desse silêncio: ele embriaga o amor. Trata-se, portanto, de uma condição de falta de clareza. O silêncio é o desconforto do enunciado. E a importância do amor é ressignificada através do embasamento deste na ilusão da expressão, isto é, pela experiência poética que se faz, em última análise, pela dissimulação. A respeito das relações entre a sonoridade, o silêncio e o indivíduo, vejamos a reflexão de Jean-Luc Nancy:

Mas qual pode ser o espaço comum ao sentido e ao som? O sentido consiste num reenvio. É mesmo feito de uma totalidade de reenvios: de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a um outro sujeito ou a ele mesmo, tudo simultaneamente. O som não é menos feito de reenvios: propaga-se no espaço onde retine, retinindo “em mim”, como se diz (voltaremos a este “dentro” do sujeito: não voltaremos senão a isto). No espaço exterior ou interior, ele ressoa, o que quer dizer que se reemite “soando” propriamente, o que é já “ressoar” se isso não for outra coisa senão relacionar-se a si. (NANCY, 2014, p. 19-20)

O processo de soar e também o de ressoar nada é além de emitir em si próprio a projeção anteriormente feita para o exterior. Desse modo, a sonoridade na poesia-experiência contribui para a realização das sensações corpóreas que, ao experienciar o corpo e o som do outro, experiencia o corpo e o som de si mesmo. Além de resgatar o conceito dos corpos que experimentam as sensações, o sujeito poético contribui com ideias do imaginário sinestésico já observadas em outras obras do “período” abordado no presente capítulo: cheira-se o perfume inebriante do álcool como quem absorve o aroma da paixão. O desejo do outro, conforme é apresentado nos versos seguintes do poema, revela-se, também, o desejo de si mesmo. Por não poder hospedar o silêncio - afinal, desejo é uma construção linguística verborrágica -, a tristeza e a solidão revelam o impulso da fala como uma provocação de duplo sentido. O ato de falar nega o silêncio primordial. Depois, devido à impossibilidade de apagar a significação do enunciado poemático, o que é negada é a presença dos próprios indivíduos, através de um processo de substituição dos fatores: a presença desejava o silêncio tornando-se, depois, uma ausência sonora. A constituição dessas antíteses revela a tendência de a poesia-experiência, por meio da atitude corporal, negar e desejar o outro como forma de recusar e aceitar a si mesmo.

A tendência observada, no entanto, não foge do campo das plausibilidades, uma vez que os acontecimentos em uma vida empírica e/ou poética decorrem das possibilidades que a linguagem verbal oferece. No poema a seguir, “Acidente”, o sujeito poético constitui uma exegese lírica na qual o acaso se torna uma força que movimentava as experiências poemáticas.

I

Acidente

Teu corpo é como a lâmpada esquecida
numa noite de vento e chuva fria,

que resistiu à noite e à chuva fria
sobre uma pedra, que rolou ferida

por um raio. Ainda está polida
a tua pele, com tão rude raio!

Que o diga quem se afunda em tua vida,
e morde esse calor quase cambaio!

(p. 95)

No poema “Acidente”, pode-se notar a intenção do sujeito poético, desde o título, de promover um enunciado poético que flerte com o “acaso”. Um acidente é um acontecimento inesperado, algo fortuito que ocorre sem ser premeditado. No caso do poema, o eu-lírico constitui um texto que brinca com a relação corporal - sobretudo da divindade percebida no corpo do outro - como uma espécie de acidente que o guia à lucidez sacralizada. Ao se pensar no ritual do tempo de Kairós, a noção de acidente pode ser facilmente conectada: assim como o deus do tempo do agora irremediável, o acidente não pode ser recuperado ou cronometrado, apenas vivenciado na instância da fugacidade. Seria o acidente do poema o precursor de traumas ou a resolução de um movimento bloqueado?

Formado por quatro dísticos, os dois primeiros versos do poema realizam uma analogia rica de significados: há a noção do outro, novamente explícita, como uma espécie de diálogo aberto evocado pelo sujeito poemático; o corpo é o objeto de discussão do enunciado, o que reforça a noção de a poesia-experiência pairar sobre a identidade sinestésica como ferramenta de apreensão dos modos e sentidos da vida; o corpo do outro é apresentado como uma lâmpada, um aparelho utilizado para iluminar e que, mítica e metaforicamente, representa a iluminação do caminho, uma nova possibilidade, uma nova ideia ou esperança. No entanto, a lâmpada, no caso do poema, é esquecida, o que implica pensar no corpo do outro como algo deixado de lado, não procurado. Assim, pensa-se no outro como uma não-presença, uma força possível que está ausente; no segundo verso do poema,

especificamente, fala-se sobre o local onde o corpo-lâmpada foi esquecido: a imagem desenhada de uma noite fria e ventosa evoca um cenário romântico de desalento, o exato oposto da esperança da luz. Observa-se, dessa forma, outra vez, o jogo de sentidos opostos dentro de uma mesma estrofe, como a luz e a sombra, a presença e a ausência, o corpo de si e do outro. Nesse ínterim, torna-se preciso pensar nesse caos primordial pintado nos versos como os sentimentos do eu-lírico que, ao pensar no outro, pensa sobre sua condição no mundo. Para o debate, traz-se novamente Paul Ricoeur, ao tratar do tema da individualização como um processo irrepitível e de diferenciação social:

A individualização pode ser caracterizada, *grosso modo*, como o processo inverso daquele da classificação, o qual suprime as singularidades em proveito do conceito. Mas, se insistimos principalmente pelo adjetivo “inverso”, sublinhamos somente dois traços negativos do indivíduo, a saber, que ele é uma amostra sem repetição e, além disso, não indivisível sem alteração. (RICOEUR, 1991, p. 40)

Ao pensar no caráter inverso, no entanto, não se acredita no esgotamento da linguagem. Tampouco pode-se dizer que o processo de individualização busca somente uma classificação. Antes, imagina-se um aprofundamento dos predicados, uma vez que a linguagem referencia o sujeito, e vice-versa, através de procedimentos que visam à coerência da conceitualização internalizada.

Na segunda estrofe do poema, há a continuidade da descrição do cenário evocado nos versos anteriores. Por não haver ponto final na primeira estrofe, esta funciona com um encadeamento de sentidos e também do próprio discurso do sujeito poético, suscitando a ideia de uma fala expelida e exteriorizada de uma só vez, como um desabafo. Embora o cenário constituído seja de desalento, conforme destacado anteriormente, o corpo-lâmpada resiste às condições impostas. Acrescenta-se, à essa altura, o elemento da natureza. Deve-se aproveitar a oportunidade para salientar como o fenômeno natural influencia, repetidamente, a experiência do poema pelo eu-lírico. Dessa vez, são a chuva e o raio que surgem como propositores da dificuldade da vida do outro, o que pode simbolizar as intempéries cotidianas que aparecem como fenômenos excepcionais a serem enfrentados. A resiliência do outro é um reflexo da resiliência do próprio sujeito do poema visto que, ao observar e a imaginar os acontecimentos do outro, também os combate.

Na terceira estrofe do poema apresenta-se, outra vez, o corpo como elemento único para caracterizar a vida do outro: dessa vez, sob o signo da pele, o que familiariza e torna íntimo o processo de identificação do eu-lírico como uma criatura humana que vê, em seu semelhante, percalços superados. Introduzida por uma frase, em dois versos, exclamativa, a impressão do eu-lírico sobre os ocorridos é de piedade e preocupação. Contudo, nota-se que o

outro é um corpo que ilumina e nada mais. Não há racionalidade, tampouco expressão de sentimentos. Tudo o que é sentido, pela expressão da poesia-experiência, é filtrada pela voz enunciativa, que não se dá ao trabalho de imaginar ou por palavras na voz do outro. Afinal de contas, segundo Susana Scramim,

a ação de saída do verso e a saída do conhecimento racional, não são ações propriamente ditas, e sim gestos autorais de uma conservação de si em um estado intermediário. No entanto, isso acontece somente como ficção, pois sair do âmbito artesanal do verso é um gesto de abandono da própria intenção de autonomia da poesia. Ao operar essa passagem talvez uma outra pergunta seja mais pertinente do que a de questionar-se pelo que a poesia não é, portanto, deveríamos nos perguntar se a poesia deveria ou não produzir um ato tão radicalmente autônomo? (SCRAMIM, 2016, p. 90)

O que surge na última estrofe do poema é a sensação de ciúmes por parte do sujeito poético. Segundo ele, quem se relaciona com o outro observado tende a se “afundar” na vida dele, o que promove uma imagem do corpo/indivíduo como uma espécie de areia movediça: resistente às possíveis intempéries da vida, absorve, numa armadilha, quem se aproxima a ponto de senti-lo. Além disso, o calor do corpo é, de acordo com o eu-lírico, “cambaio”. Pensa-se, por isso, por dois vieses: primeiro, a lâmpada como símbolo de esperança cuja luz fraqueja em dados momentos, apresentando a inconstância dos estados de espírito e emocional do indivíduo; e segundo, ao refletir sobre a lâmpada como o corpo do outro, o calor cambiante diz respeito à intensidade do sentimento de recepção e carinho que ele dispõe. Esse olhar, por parte do sujeito poemático, soa como amargura resultante de uma amargura anterior. Como o tempo, conforme refletido até agora, desdobra-se sobre si próprio em uma sanfona de acontecimentos indivisíveis, o antes, o depois e agora confundem-se confundindo, também, o que foi, é e será sentido pelo eu-lírico.

5.6 OS OLHOS DA NOITE (1997)

A última obra a compor esse período compreendido como o de poesia-experiência na trajetória de Armindo Trevisan, *Os olhos da noite*, foi publicada originalmente em 1997 pela editora Uniprom, em Porto Alegre, com apoio cultural do Instituto de Patologia de Porto Alegre e Blockhaus de Gramado. Dedicada às suas irmãs e à memória de Murilo Mendes (com um excerto de seu poema “O rito geral”, presente na obra *As metamorfoses*, da década de 1940), a obra é subdividida em três partes: “I. Palácio aberto”; “II. Viagem imóvel”; e “III. Jardim interior”.

Na obra, diversos processos contribuem para a formação de uma atmosfera lírica de (re)descobertas que não se esgotam no arsenal poético de Trevisan: as relações entre sagrado e profano são renovadas por um procedimento de divinização do humano através de suas necessidades físicas e emocionais, como nos poemas “O herói” e “O filho pródigo”; a memória surge como elemento significativo para o estabelecimento do pertencimento do eu-lírico ao meio social, como nos poemas “Em certas manhãs de estio” e “Anciãos”; a família se mostra como símbolo da união da qual o ser humano carece para que se constitua integralmente enquanto indivíduo, como pode ser observado nos poemas “Aprendizagem” e “Poema a meu pai vivo”; e a nacionalidade, conforme tem sido observada nas últimas obras apresentadas, reaparece como uma condição de elevação do eu particular para o sublime sagrado, como nos poemas “Canto de amor a Sevilha”, “Nova canção do exílio” e “Israel”.

A poesia de Trevisan, a essa altura, mantém-se fiel a um rigor estético que cobra a necessidade de perceber a música como um artefato incrustado nas palavras, e jamais como um adorno. Ao chamar de rigor estético, contudo, não se deve confundir tal percepção como um embelezamento dos versos, tampouco como uma ação automática da estruturação lírica, mas sim como parte de sua essência desafiadora e enigmática. Nesse sentido, a experiência, em seu auge, é transmitida não mais apenas pela materialidade do corpo enquanto instrumento de tradução do exterior para o interior (e vice-versa), mas também em um plano simbólico e subjetivo mais profundo: o da apreensão dos sons da vida como formas de demarcar as instâncias dos sentimentos, das ações e dos pensamentos.

Assume-se, dessa forma, que, em *Os olhos da noite*, Trevisan aprimora sua construção poética por apresentar novos desafios estéticos a quem lê os poemas, sobretudo no que diz respeito à composição de metáforas e de alegorias que requerem uma compreensão apurada de como os versos dialogam entre si. Elementos aparentemente desprezíveis nos versos revelam, em última instância, uma instigante viagem para cenários que se somam e assomam entre imagens visuais provocativas. Esse é o caso do poema “Clarabóia”, que inaugura a sequência de poemas a ser investigado com maior atenção, a seguir:

Clarabóia

Podes pensar que estás sob uma tenda
e que teu muro é flor que hoje se abriu.
Podes amar o que jamais entendas:

uma mulher, um cão, um vaso, um dia,
o calor de uma mão que, de nodosa,
tem olor de correias e polias

- ou a finura de um jasmim crescido
a uma janela. Podes ter o sonho
de subir numa gôndola, em Veneza;

suspirar sob o arco reconstruído.
Podes cismar, enfim, que um corpo moço
te estreita sobre o feno, e que deliras.

Mas, por mais que tu sonhes, é mentira:
estás aqui, e deves ir ao fundo
do poço que te espelha. Eis teu mundo.

(TREVISAN, 1997, p. 17¹⁶)

Uma claraboia é uma forma de burlar o esperado: uma abertura, geralmente localizada no teto, por onde entra a luz em um cômodo. Uma espécie de contorno à estrutura tradicional de uma residência - e também da natureza. Ao deixar a luz exterior, entra também, com os raios solares, a vitalidade e a força da natureza. Lembra-se que nem tudo é ainda concreto. A claraboia permite uma relação cínica com o mundo exterior: é um estar dentro fingindo que está também fora. Seria um convencimento pelo qual cada indivíduo passa diariamente? Convince-se de estar feliz, como se a felicidade fosse apreensível ou sentida de forma repentina. Ou seria mesmo a felicidade este repente das coisas aparentemente frágeis? Um olhar que se perde, um cheiro que desencadeia recordações, uma palavra que reconforta - quem mede a felicidade, senão os infelizes? Espiar por uma claraboia parece espionar sobre o próprio ombro: olha-se uma paisagem misteriosa como se não soubesse que ela está ali. O que foi deixado para trás? O que está lá, que não está aqui? Ao realizar essa observação, pensa-se nas diferentes significações que cada olhar pode vir a ter, conforme as diferenças sociais, históricas e culturais de forma geral. Pensar o fazer poético é pensar uma forma de produção artística e cultural de um sujeito em seu tempo. Por isso, Octavio Paz diz que

a presença constante de formas rítmicas em todas as expressões humanas não podia deixar de provocar ~ tentação de construir uma filosofia fundada sobre o ritmo. No entanto, cada sociedade possui um ritmo próprio. Ou mais exatamente: cada ritmo é uma atitude, um sentido e uma imagem distinta e particular do mundo. Do mesmo modo que é impossível reduzir os ritmos à pura medida dividida em espaços homogêneos, tampouco é possível abstrai-los e convertê-los em esquemas racionais. Cada ritmo implica uma visão concreta do mundo. (PAZ, 1982, p. 73)

O poema transcrito é elaborado sobre o campo da possibilidade. O verbo “poder” conjugado na segunda pessoa do singular indica que o eu-lírico está falando com um “tu” que, no final, pode ser compreendido como ele mesmo. Não é raro falar com o outro quando ele

¹⁶ A versão utilizada como referência é a primeira, de 1997. Assim, todos os poemas transcritos no decorrer deste tópico pertencem a ela. Será descrita, dessa forma, apenas a página do poema.

está em um espelho. Não seria tudo o que é dito uma forma de se comunicar consigo próprio? O que sai de um sujeito que não volte a ele? Na primeira estrofe do poema, o sujeito poético elabora planos espaciais, que devem existir na imaginação do outro, de si e, sobretudo, de quem lê o poema. Primeiro, evoca-se a tenda, uma espécie de residência móvel que revela a condição temporária de abrigo. Surpreendendo essa imagem, o eu-lírico pede para pensar no muro - que uma tenda originalmente não teria - como uma flor. Se a claraboia é o cinismo da relação direta entre o fora e o dentro, o muro como flor é a destruição dos limites espaciais que, na verdade, existem apenas como hipótese. O que é a liberdade senão a invasão de si por si? Um muro como flor aberta é um muro despetalado, cuja única lembrança é o seu perfume morto. Um muro sem tijolos é o vidro da claraboia, um estar dentro e somente dentro, como se o fora fosse inalcançável - e o que pode ser tocado por quem experiencia o cheiro da rosa? Provocativo, o sujeito poético afirma: “Podes amar o que jamais entendas”, como se houvesse outra alternativa.

Ao elencar elementos que passam do humano ao animal e do concreto ao subjetivo, o que fica é o calor da mão. A identificação com o humano só pode ser completada através da poesia-experiência que, segundo o que tem sido apresentado, pressupõe o toque, o gesto, o cheiro, o sabor. A experiência do outro é a experiência do divino em si próprio. A claraboia do poema é um vidro frágil, mas que detém a percepção do mundo a um horizonte limitado. Tudo o que é visto pode ser tocado pela mão da imaginação. O que é imaginar além de carecer do muro, do calor e do cão? O ritmo de apresentação dos versos, com vírgulas e pontos que separam cada elemento é também o ritmo da observação da luz que invade o cômodo. Sob um papel a ser escrito, há a impressão digital do poema. Toda poesia-experiência funciona como um palimpsesto. De acordo com Brik, “o poema imprimido num livro também não oferece senão traços do movimento. Somente o discurso poético e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como um ritmo” (BRIK, 1970, p. 132).

Ao seguir uma estética impressionista, o poema flerta com a pintura do que é sentido pelo indivíduo, isto é, o eu-lírico enuncia conforme a instância do momento, o que leva à memória como recurso da exegese. Seja um passeio de gôndola em Veneza ou um jasmim crescido próximo de uma janela, a intensidade da experiência está na atualização do presente eterno. A gota que cai primeiro na testa molha tanto quanto a gota que é aparada pela palma da mão aberta no ar, o que muda é a recordação da sensação. Assim, o que é expressado no poema é a plausibilidade do sentir. Quem lê também não consegue fugir de imagens da memória, cenas que fazem sentido somente em sua própria experiência, seja uma bicicleta parada, uma planta que cresce, uma noite que se aproxima. A experiência da poesia só se

concretiza porque ela permite a cada indivíduo reconstituir, por meio da ilusão da identificação, seu próprio poema na sua imaginação. Pode-se associar essa ideia ao conceito de mesmidade apresentado por Ricoeur (1991):

A mesmidade é um conceito de relação e uma relação de relações. Antes vem a identidade *numérica*; assim, de duas ocorrências de uma coisa designada por um nome invariável na linguagem comum, dizemos que elas não formam duas coisas diferentes mas “uma única e mesma” coisa. Identidade aqui significa unicidade: o contrário é pluralidade (não uma mas duas ou várias); a essa primeira componente da noção de identidade corresponde a operação de identificação entendida no sentido de reidentificação do mesmo, que afirma que conhecer é reconhecer: a mesma coisa duas vezes, *n* vezes. (RICOEUR, 1991, p. 140-141)

O segundo elemento elencado por Ricoeur é o da identidade qualitativa através da semelhança indiferente. Nesse caso, ocorre uma operação de “substituição sem perda semântica”, visto que a semelhança entre dois elementos distintos não altera o sentido final. Na poesia lírica, é graças à ação de Kairós no plano temporal que se torna possível conceber os processos de reidentificação e reconhecimento como artimanhas da suscetibilidade e reforço da identidade do indivíduo. Dessa forma, ao comparar os indivíduos linguísticos durante a autodesignação do enunciado, compara-se não apenas um em relação ao outro, mas também cada um em relação a si mesmo.

No entanto, conforme salienta o eu-lírico na última estrofe do poema, tudo é mentira: a artificialidade das emoções é uma metáfora para o poema-claraboia: o que está a ser sentido e observado não são os versos do poema, mas os versos de sua própria vida, que é, afinal, seu único mundo conhecido. O poema é um gatilho, mas é também a bala disparada que (inter)rompe um mundo pré-existente. Colidem-se poema e mundo, como luz e vidro. Pode este fenômeno ser observado de duas formas: ou é visto um prisma multicolorido ou apenas uma luz calorosa que finge ser um calor verdadeiro de uma mão que não está ali. No final, a claraboia é também uma escotilha para a salvação. Salvar-se de quê, pergunta agora quem lê. Salvar o enunciado do poema é a única maneira de salvar o próprio gesto, o sentimento recolhido, o medo impregnado, a violência contida, o tesão resguardado, o sabor do lábio, o cheiro da infância. Ao salvar o poema, experimenta-se a verdade da vida presente na ilusão da imaginação.

Ao tratar da ilusão como manifestação de uma estética simbólica, atentemo-nos ao próximo poema, intitulado “De todas as nudezes”, na qual o sujeito poético reconfigura o que é compreendido como corporal na experiência da poesia de Trevisan:

De todas as nudezes

De todas as nudezes
a mais bela

é a das coisas fracassadas:
um cigarro apagado,

a cor do limão
da urina,

os olhos frios dos bagres
no mercado.

(p. 21)

No poema “De todas as nudezes”, o sujeito poético está voltado ao cerne do que constitui uma identidade humana procurando, nos fracassos e na fragilidade do corpo, resquícios da personalidade de seus desejos. Por tratar de uma perspectiva de nudez, ou melhor, nudezes, o eu-lírico elabora seus enunciados poéticos de forma a confabular as diversas formas e aspectos da retirada de máscaras performadas socialmente pelos indivíduos. O princípio do poema está na ideia de que há vestimentas que cobrem cada ser e que, ao tirá-las, revelam-se formas nus do indivíduo, uma alegoria para a soma de sentidos entre o sujeito como criatura formada por camadas - havendo, assim, um epicentro de onde ressoaria sua *essência*. Além disso, por existirem níveis identitários, cada um deles possibilitaria a retirada de suas roupas, isto é, o desnudamento se daria por um procedimento contínuo e crescente. Só que o tempo, nesse ínterim, trata-se de um desdobramento de si sobre si, isto é, de um ritmo particular. Segundo Nancy, o ritmo não é outra coisa senão

a desestabilização do próprio tempo no batimento de um presente que o apresenta disjuntando-o dele mesmo, desembaraçando-o de sua simples *estância* para a fazer *escansão* e *cadência*. Assim, o ritmo disjunta a sucessão da linearidade da sequência ou da duração: dobra o tempo para dar ao próprio tempo, e é desta forma que ele dobra e desdobra um “si”. Se a temporalidade é a dimensão do sujeito, é porque o define como aquilo que *se* separa não somente do outro ou do puro “aí”, mas igualmente de si: enquanto *se* espera e *se* retém, enquanto (se) deseja e (se) esquece na medida em que retém, repetindo-a, a sua própria unidade vazia e a sua unicidade projetada ou... lançada. (NANCY, 2014, p. 34-35)

Ao se pensar na expressão nudez, seu significado imediato dentro de um enunciado cotidiano associaria a palavra ao corpo humano. Estar desnudo implica diversos sentidos: pensa-se no ato sexual ou em um momento de higiene como a antecipação ao banho. Seja sob qual aspecto seja visto, o ato do desnudamento está intrinsecamente vinculado a um momento de fragilidade. Isso porque estar sem suas roupas é um ato inimaginável socialmente. Faz parte dos códigos éticos e morais de conduta há muito estipulados que vestir roupas é uma ação obrigatória. Retirar esse elemento do imaginário diz respeito a estremecer uma

convicção posta como natural. Ao seguir este raciocínio, a nudez está também relacionada à humilhação e à depravação, visto que a exibição do corpo é condenada, pois ele é comumente compreendido como um templo que deve ser resguardado.

A relação do sujeito com o corpo desvelado pertence à imaginação. A nudez vista como beleza estética entra em terrenos moralistas complexos. Seja nas artes plásticas, cênicas ou audiovisuais, promover uma imagem corporal sem suas roupas é, ainda, um tabu. Se for possível, no entanto, pensar a relação do corpo revelado como um ritual de sacralização do indivíduo, pode-se pensar sua importância para a poesia-experiência aqui proposta. Indagar sobre um corpo que se revela, invés de se esconder, que pertence a si próprio e que, por ele, experimenta as sensações de si e do outro é o que fundamenta um dos critérios do conceito até agora desenvolvido. Por fazer parte da natureza da vida, o corpo em sua nudez vincula-se ao ritual do nascimento. Viver é uma ação forçada, mas também uma atitude de coragem que ressignifica o sentido social e funcional do corpo. Mario Faustino (1962) destaca os perigos de atribuir similaridades entre as palavras poesia (e poética) à beleza. Segundo o autor,

essa atitude de chamar de “poesia” algo que não passa daquele conjunto de solicitações ao agradável, ao profundo, à recordação, à meditação, etc. - que também se pode chamar de “beleza” e que pode ser encontrado em qualquer parte, ao sabor das flutuações subjetivas de cada um [...] só serve para desviar, para obscurecer e para confundir princípios, meios e fins. (FAUSTINO, 1962, p. 55-56)

O autor está preocupado com as tendências classificatórias de definir a poesia à proximidade do que é belo e leve, justamente porque o fazer poético está, antes, vinculado a uma forma de expressão da arte da linguagem. No poema transcrito, por exemplo, as nudezes são resgatadas como exibições sociais da beleza, isto é, as expressões estéticas ganham potência mesmo em circunstâncias e objetos que, *a priori*, seriam desprovidos desse tipo de atenção. Assim, pode-se compreender que nem toda a nudez é do corpo, embora o corpo a tudo influencie. Formado por quatro dísticos de estrutura sintática simplificada e curta, o poema apresenta, em sua primeira estrofe, a repetição do título com o acréscimo, em seu segundo verso, da ideia a ser explorada que é a da existência da maior beleza dentre as nudezes. Com isso, implica-se que todas as nudezes possuem graus distintos de beleza e que há, por conseguinte, uma nudez mais bela que todas as outras. De acordo com o sujeito poético, esta beleza é a das “coisas fracassadas”. A partir desse ponto, o eu-lírico lista alguns elementos que correspondem a essa perspectiva do fracasso.

Não é raro que ao pensar em uma obra de arte, as ideias de vitória e de conquista se façam presentes: escrever, pintar, esculpir, fotografar, dançar, performar, filmar e todos os outros verbos ligados à noção de produção de arte oferecem um vasto arcabouço de sentidos e

imagem que levam o pensamento a projetar as sensações de objetivo realizado. Fazer arte seria, assim, vencer. O que é derrotado? Por vezes, o próprio artista. Ao voltar sua reflexão para o cigarro apagado, a urina e os olhares mortos dos peixes, o sujeito poético de Trevisan estabelece uma estética do fracasso, que não se volta à beleza consagrada historicamente, mas à feiúra como um estágio de beleza a ser desvelada (como o corpo, ao tirar as vestes). Nesse ínterim, o que se evoca como poesia-experiência é a elaboração das imagens do que é controverso enquanto belo, experimentadas pela imaginação que, agora, as fotografam como elementos artísticos. Ao elevar a sujeira e a escatologia ao patamar do belo estético, pode-se discutir o que padronizou a beleza como uma imagem de limpeza intocável. Segundo Octavio Paz, embora nasça da linguagem, o poema termina por ultrapassá-la (PAZ, 1982, p. 135). Dessa forma, ao se pensar na constituição e consagração dos fenômenos estéticos, deve-se entender que a aprovação social também é apenas o berço do conceito, mas não o seu fim. Cabe ao sujeito ultrapassar o que é posto empiricamente, experienciando em sua vida as múltiplas formas de beleza que as imagens proporcionam. Ainda de acordo com Paz,

A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. A imagem reconcilia os contrários, mas essa reconciliação não pode ser explicada pelas palavras - exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. Mais aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (PAZ. 1982, p. 135)

Assim, o fracasso é revestido de um novo sentido: o da libertação da obrigação do cumprimento das normas estéticas. Cumpre-se, portanto, no poema, a não-obrigatoriedade de responder às expectativas. Conforme discutido ao longo deste trabalho, o poema responde às perguntas que ele mesmo evoca em reflexo à realização de quem o lê. Nessa dupla dinâmica, o poema de Trevisan coloca perguntas sem utilizar o ponto de interrogação: por que a beleza é vestida com trajes tão parciais?

Ao pensar em roupas vestidas, pode-se indagar qual é o lado de dentro e o de fora? Quem veste e o que é vestido? O que é escondido ao trajar uma vestimenta: um corpo ou uma vontade? Um desejo ou um pudor? No poema a seguir, “Imagem”, as relações de opostos aparentes serão observadas com lentes que a poesia-experiência de Trevisan trata de amplificar.

Imagem

Essa moeda és tu. Na sua efígie,
 teu rosto, pouco mais do que uma imagem,
 perdida evocação de uma paisagem
 com álamos. Nela esplende
 o jovem que já foste, o amante afoito,
 o ancião que está por vir, e agora é
 o fruto de que a flor guarda a corola.
 Não finjas que o cristal é tua bola.
 Não há cristal, nem mesmo cartomante,
 senão uma certeza que te espera:
 correr de mão em mão, de boca em boca,
 sem que ninguém te veja, nem te ouça.

(p. 55)

Diferente de outros poemas apresentados, o texto intitulado “Imagem” possui uma única estrofe com quase todos os versos pontuados em seu final. Ao utilizar um recurso recorrente de sua poética, o eu-lírico inicia o poema estabelecendo a dialética com um “tu”, ao qual ele se refere de forma explícita. Observa-se o pronome demonstrativo “essa” usado para apresentar o elemento da moeda, de forma a metaforizar o outro nessa imagem. Ser uma moeda significa ter dois lados: um rosto e um valor. Além disso, a moeda é utilizada como objeto de troca, isto é, um pagamento em moeda é dado por um produto ou serviço adquirido.

O que é revelado, no decorrer do poema, é que a imagem do outro e a efígie da moeda se confundem, causando uma duplicidade identitária. O rosto de um se torna o do outro, em movimentos contínuos que reprisam e salientam a dissonância do real. A imagem, título do poema, é, ao mesmo tempo, a fotografia do que é contemplado pelo eu-lírico, a face do outro/moeda e também o todo examinado por uma terceira via externa: a de quem lê o poema. A relação do sujeito com sua própria imagem é diretamente influenciada pela ação temporal. Segundo Ricoeur (1991),

Motivo por que a ameaça que ele representa para a identidade não é inteiramente conjurada a não ser que possamos colocar na base da similitude e da continuidade ininterrupta da mudança um princípio de *permanência no tempo*. Isso será, por exemplo, a estrutura invariável de um instrumento do qual teremos progressivamente mudado todas as peças; é ainda o caso que nos toca de perto da permanência do código genético de um indivíduo biológico; o que permanece aqui é a organização de um sistema combinatório [...]. Toda a problemática da identidade pessoal vai girar em torno dessa busca de um invariante relacional, dando-lhe a significação forte de permanência no tempo. (RICOEUR, 1991, p. 142-143)

Ainda sobre a instância do tempo em relação à formação e identificação da identidade designada pelo enunciado poético, pode-se pensar na imagem preservada na moeda, que é dupla: por um lado, a jovialidade (ao estilo Dorian Gray); de outro, a velhice “que está por vir”. Ao pensar nos dois lados da moeda como a apresentação dos dois elementos temporais,

pensa-se no objeto como uma manifestação maniqueísta das expressões humanas. Como um pêndulo entre o que foi e o que será, a moeda gira sobre uma mesa e, ao girar, torna o presente uma força irrefreável. Segundo o eu-lírico, ela é também “o fruto de que a flor guarda a corola”. Em outras palavras, há essa terceira expressão do tempo que é contemplado na poesia que diz respeito à instância do momento experienciado.

Ainda sobre o aspecto temporal, destaca-se que o sujeito poético avisa que não há meios místicos (bola de cristal nem cartomante) que sejam capazes de estender o tempo da ação sob a forma da experiência. A moeda deve cair sob uma única face em algum momento? Como saber para qual lado o rosto apontará? Visto que a efígie da moeda é, também, o perfil do outro, imagina-se a noção de valor como uma metonímia para a representação da identidade, isto é, o peso simbólico, mas também material da vida. Afinal, de acordo com a perspectiva do poema, a única certeza é a da recordação que sobra. Sobre isso, entende-se que todo indivíduo se torna memória que, na melhor das hipóteses, sobreviverá pela voz e pela imaginação de quem se esforçar para conservá-la. Assim, a memória de si próprio é a memória de todos os que não estão mais presentes. A vida, segundo a poesia-experiência, é uma soma de ações e estados de todas as vidas possíveis no imaginário social. Isso porque cada toque, cada aroma e cada sabor influenciou, em maior ou menor medida, a vida do outro. Não há como pensar, por isso, no rosto da moeda sem pensar na própria face que, em algum momento, também será apenas uma alusão.

O que é, portanto, o movimento da moeda sobre a mesa senão a configuração do ritmo do poema? Afinal, segundo Brik (1970), “o movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico” (BRIK, 1970, p. 132). Por anteceder as nuances do poema, o ritmo em “Imagem” provoca um gesto e também um pensamento: a associação entre identificação e a aceitação da experiência no curso temporal.

5.7 O QUE RESTAM DAS EXPERIÊNCIAS E OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Por acreditar que um fazer poético pode ser alicerçado na experiência como método e como estética de criação, este capítulo assinalou diversos pontos fundamentais na trajetória lírica de Armindo Trevisan: a partir da compreensão de que o tempo lírico corresponde a funções e a procedimentos distintos do tempo cronológico habitual, pode-se estabelecer seu funcionamento direcionado para uma fenomenologia da representação do sujeito poético. Com isso, adentra-se no campo das possibilidades do sagrado em detrimento do profano.

Sobre essa intrincada dualidade, percebeu-se como o fazer humano almeja a elevação, através da poesia, a um *status* sacralizado que, em última instância e de maneira sintética, corresponde à atualização de ritos originários. Diferentemente do que foi apresentado na poesia-percurso, a experiência poética não necessita da elevação divina como um objetivo para a compreensão de si, mas busca também nela formas de conhecimento para estabelecer, de maneira mais profunda, as conexões do sujeito com o si próprio terreno. Desse modo, a poesia-experiência corporifica, individualiza e aceita a coletividade das sensações por meios que o percurso costumava sumarizar para atingir o sagrado. Além disso, neste período-método estético observado, a influência da cultura social tem seus primeiros grandes passos, que atingirão o apogeu no próximo capítulo.

Com a constante movimentação cíclica - e não mais linear - da história dos efeitos na poesia, compreende-se que o fenômeno do poema manifesta não apenas uma eliminação da distância entre objeto e enunciador, mas também da percepção do exterior e do interior como símbolos de uma unidade ilusória entre o agora e o futuro. Por ter como base a linguagem verbal, a poesia lírica depende, também, das subjetividades que acompanham todas as instâncias da vida humana - afinal, é preciso encarar a realização da arte como uma ação dependente do indivíduo real e concreto, com desejos e sentimentos que influenciam sua percepção de mundo e, por conseguinte, sua apresentação do mesmo em seus versos. Acerca da subjetividade como manifestação de uma estética combativa e, recorrentemente, dissociada de uma objetividade vinculada ao real social trataremos de maneira aprofundada no próximo capítulo deste estudo. O que cabe para a discussão atual é o que Harold Bloom chama de descontinuidade da poesia, em sua obra *A angústia da influência: uma teoria da poesia* [1973] (2002). O que aparece na obra de Bloom, e que é adequado à reflexão na poesia-experiência de Trevisan, é a essência errática e aparentemente perturbada de como as ações, os efeitos, os desejos e as vontades são sobrepostos no plano da exegese lírica. Segundo Bloom, a “apropriação poética, historicamente saudável, individualmente é um pecado contra a continuidade, contra a única autoridade que conta, a propriedade ou prioridade de haver sido o primeiro a dar nome a uma coisa. Poesia é propriedade, como a política.” (BLOOM, 2002, p. 126).

A necessidade da autoridade destacada por Bloom mostra-se em diversos níveis nas obras apresentadas ao longo deste capítulo: a hierarquia que o tempo enquanto fenômeno representativo influencia a experiência da vida (seja por Cronos ou por Kairós); o corpo como instrumento que busca uma identidade que jamais está pronta, mas que sempre carece de pleno sentido e que, por isso, encontra no outro um espelho, por vezes, trincado e impreciso; o

divino idealizado que não almeja ser alcançado pelos movimentos profanos, mas que, também, tampouco corresponde à realidade factual dos sujeitos poéticos, senão como metáfora da plenitude; e a desintegração da “particularização” como forma de perceber o coletivo e o comunitário como ferramenta necessária e válida para a consagração da história. Dentre outros elementos, nota-se a recorrência do “eu” que se torna “nós” como resultado de uma fenomenologia que abarca os sonhos, os desejos e a fé como argumentos racionais de uma poesia que se torna a própria experiência de quem a escreve e de quem a lê.

Se, de acordo com Bachelard (1996), o verbo se faz fonte de recursos para a confabulação de enunciados que dizem respeito à essência identitária, faz-se preciso pensar em movimentos *transubjetivos* e *transculturais*¹⁷ como possibilidades reais de representar o que não podia nem devia ser representado nas artes por não corresponder a padrões estéticos, morais e sociais aceitos. O autor afirma:

sou, com efeito, um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar. As palavras assumem então outros significados, como se tivessem o direito de ser jovens. E as palavras se vão, buscando, nas brenhas do vocabulário, novas companhias, más companhias. Quantos conflitos menores não são necessários resolver quando se passa do devaneio erradio ao vocabulário racional! (BACHELARD, 1996, p. 17)

Sobre o excerto transcrito, fica um questionamento que, acredita-se, deveria atravessar todas as discussões acerca do fazer poético: quais conflitos são silenciados para que outros ganhem tanta voz quando um poema é lido? A partir dessa pergunta, que não receberá uma resposta agora, pode-se pensar a poesia-experiência como um entre-lugar: ela não fica alocada em um espaço de percepção e recepção no qual quem a lê se abstém de indagar e refletir sobre os movimentos que levaram o sujeito poético a sentir de tal forma; mas também não permite alcançar uma discussão aprofundada sobre as maneiras como o enunciado poético se constitui enquanto mensagem social - visto que o senso comunitário é tão caro a ela. E essa conclusão é

¹⁷ Trata-se de uma compreensão de que o discurso enquanto produto de um ser enunciativo deva responder a inquietações e a necessidades que extrapolam a individualidade sistêmica (e “cis”têmica”) de uma fala politicamente aceita e endossada, sobretudo quando pensada exclusivamente sob o molde da binaridade de gêneros, aspecto basilar da poética de Trevisan. Cabe à poesia enquanto discurso de um indivíduo que responde e fala a partir de uma sociedade abrir-se para as múltiplas realidades políticas, históricas e sociais que carecem de uma subjetividade que se constitua por si e sobre si, mas que não tenham sua finalidade posta em uma redoma não discutida ou observada como possível, e sim que conquiste o território a ela já pertencente isto é, *trans* enquanto prefixo e signo de algo que vai além e atravessa o pré-existente. Cabe à poesia essa reflexão porque cabe, na verdade, a todas as formas de apresentação e representação de comunicação, como a arte. E é nesse ponto que retorna a questão: até quando será utilizado o dogma de a poesia não ser objetiva, mas sim resultado de um discurso puramente subjetivo para mascarar a falta de importância do *outro* na elaboração dos discursos do *eu*?

importante, pois ressalta que neste roteiro de palavras quem lê estas páginas intermediárias dá-se conta de que há um ponto de chegada e um ponto de partida, ambos agora meramente perceptíveis pela visão, mas assinalados na memória como um antes e um depois para o agora que se concretiza. Talvez, assim, quem lê se torne cada vez mais poeta, como quem é enganado pela ilusão de um mágico torna-se, também, a conta-gotas, um enganador. Nas palavras de Bloom,

A noite traz a cada pensador solitário a aparente recompensa de um pano de fundo adequado, assim como a Morte, que eles de maneira tão errônea temem, faz amizade, corretamente, com todos os poetas fortes. As folhas tornam-se gritos mudos, e não se ouvem os gritos de fato. As continuidades começam com o amanhecer, e nenhum poeta *qua* poeta pode dar-se o luxo de escutar o grande preceito de Nietzsche: “Tente viver como se fosse manhã.” Com o poeta, o efebo tem de tentar viver como se fosse meia-noite, uma meia-noite suspensa. Pois a primeira sensação do efebo, com o recém-encarnado poeta, é a de ter sido lançado, para fora e para baixo, pela mesma glória cuja apreensão o encontrou, e fez dele um poeta. O primeiro reino do poeta é o oceano, ou à beira do oceano, e ele sabe que chegou ao elemento da água por uma queda. O instintivo nele o manteria ali, mas o impulso antitético o traz para fora e o manda para o interior, em busca do fogo de sua posição. (BLOOM, 2002, p. 127)

Pode ser que a solidão necessária para pensar a poesia a condene a um exílio de devaneio - para ficar no vocabulário de Bachelard -, mas também é verdade que a partir do silêncio da noite, que não se extingue, nascem grandes vontades. E o que mais é preciso além do desejo para que a vida tenha sentido? Na poesia lírica, conforme observado, a experiência é o que conduz o ato poético criador ao ato poético significador, isto é, à leitura. Só quem adentra aos versos de um poema conhece o sabor da noite eterna da lírica.

6 MAIS DUAS DÉCADAS... E O QUÊ MAIS? A POESIA-DISCURSO DE TREVISAN

No texto que tem como *headline* a frase “em tempos tão duros, a poesia pode recuperar essa humanidade que corre riscos”, publicado no dia 19 de junho de 2017, no *site* Gente, do Portal Ig, ganha destaque uma espécie de função da poesia que ultrapassa e transgride uma noção elitizada de cultura: uma ética de resistência. Assinado por Heloísa Cavalcanti, o artigo eletrônico traz excertos de uma entrevista com Conceição Evaristo, na qual ela reflete, além da frase utilizada no cabeçalho da matéria que: “a poesia tem esse poder

de você diluir um pouco a dor, diminuir a incompreensão” (apud CAVALCANTI, 2017). A partir dessas considerações, entende-se que a arte poética faz parte de um processo: enquanto arte literária, isto é, realizada pela e com a linguagem verbal, ela apresenta a criação de expressões inimagináveis e irrepetíveis; enquanto produto humano, ela vai além, propiciando a conexão, a nível social, entre expressões de sentimentos e sensações que não se encontram reprimidos ou oprimidos por um viés singular, mas que também dialogam com o recolhimento que há no outro.

Ao lembrar que a arte poética é também uma linguagem de comunicação com o outro, o texto de Cavalcanti permite a reflexão sobre o pronome possessivo “nosso”. O que é de comum acesso e direito a nós? Quem é esse nós que parece abraçar, mas que fere, sem inocência, porque também exclui? Eu é o outro, mas o nós é quem? Quem é, quem somos? Se a poesia não é capaz de mudar o mundo, ela pode e deve, ao menos, incomodar. Como um meio de intervir na realidade, a arte dos poemas permite incursões entre diferentes possibilidades de expressão e de existência, além de performar experiências traduzidas em cada individualidade. De acordo com Adorno,

ainda que um dia se modificasse a estrutura atomista da sociedade, a arte não teria de sacrificar a sua ideia social, como é em geral possível sacrificar um particular ao universal social: enquanto o particular e o universal divergirem, não há liberdade. Antes, esta proporcionaria ao particular aquele direito que, esteticamente, hoje em dia já não é reivindicado em nenhum lugar a não ser nos constrangimentos idiossincráticos, a que os artistas têm de obedecer. Quem, perante a imoderada pressão colectiva, insista na penetração da arte através do sujeito, não deve de nenhum modo pensar sob o véu subjectivista. No ser para-si estético reside o que pelo elemento colectivamente mais progressista escapou ao sortilégio. Toda a idiossincrasia, em virtude do seu momento mimético pré-individual, vive das forças colectivas, de que ela própria é inconsciente. A reflexão crítica do sujeito, por isolado que esteja, vela por que estas não arrastem para a regressão. (ADORNO, 2011, p. 72)

Deve haver um juízo ético perante a (necessidade da) expressão poética. Ainda que permeada pelas melhores das intenções, ela não fala por ou no lugar de. Desse modo, ao tratar aqui de uma perspectiva da poesia-discurso que reforça a ideia do dado social, não se almeja dizer que os sujeitos poemáticos falam em nome da sociedade. Esse dado seria inviável, como o é em qualquer hipótese real. Ao falar, cada ser defende apenas os próprios privilégios de sua fala. Por maior que seja a solidariedade, qualquer discurso é valente apenas porque tem quem o ouça. E cada palavra selecionada sofre do abuso eterno de não ser, senão, uma indicação da falta de originalidade, uma recessão contaminada que revela a incapacidade de fazer pelo outro algo concreto. Assim, a expressão da poesia é uma expressão correspondente a todas as influências que um sujeito recebe ao longo da vida. Toda visão de mundo, sabe-se, é

contaminada até os níveis mais profundos do subconsciente. Somos tudo o que ouvimos, cheiramos, lembramos, imaginamos e também tudo o que nos fizeram ouvir, cheirar, lembrar e imaginar. Por isso, cada indivíduo é o resultado de uma rede infinita de associações: não se é senão em estado de vigília, ante o sono que convence qualquer alma a respeito de sua inocência ou de sua culpa. Blanchot (2011b), pensando sobre a obra *História da sexualidade*, de Foucault, diz que

a confissão, a admissão, os exames de consciência, as meditações sobre os desvarios da carne - tudo isso põe no centro da existência a importância sexual e desenvolve, por fim, as tentações mais estranhas de uma sexualidade que se encontra difusa por todo o corpo humano. Encoraja-se aquilo que se tentava desencorajar. É dada a palavra a tudo o que até então permanecia em silêncio. Um valor incomparável é dado àquilo que se desejava reprimir, tornando-o obsessivo. Do confessionário ao divã, há o percurso dos séculos (pois é preciso tempo para dar alguns passos), mas, dos pecados às delícias, e em seguida do murmúrio secreto à tagarelice infinita, reencontramos a mesma determinação de falar do sexo, ao mesmo tempo para se libertar dele e para perpetuá-lo, como se a única opção na tentativa de se tornar senhor de sua verdade mais preciosa, consistisse em se consultar ao consultar os outros sobre o território maldito e bendito da sexualidade. (BLANCHOT, 2011b, p. 153-154)

O que é associado, no texto de Blanchot, ao terreno da sexualidade pode ser metaforizado, aqui, como o tema social. Da mesma forma, tudo o que é buscado é o desejo de liberdade, um espaço idealizado no qual a expressão de si não só não fere o outro, como também corrobora para que este adquira a possibilidade de também se expressar. Se é verdade que algumas vozes são mais ouvidas do que outras, também é real a urgência da equidade. Mas o que é essa liberdade almejada? Uma das grandes problemáticas pelas quais o sujeito moderno precisa conviver é a da incapacidade de compreender a si mesmo como uma criatura completa e relevante. A tendência megalomaniaca que continua a assolar o campo político (enquanto sistema estrutural das sociedades) contribui para o esvaziamento da ideia de importância do indivíduo. Como peças substituíveis, o ser humano exerce um papel mecânico e esquecível. Qual é a relação desse diagnóstico com a poesia-discurso? Esta, enquanto fruto desse sujeito desestruturado, não vive em paz com o mundo fragilizado pela violência e pela injustiça. Desse modo, os sujeitos poemáticos ironizam e satirizam os “tipos” de comportamentos sociais, ao passo que questionam: quem merece viver com dignidade? E a partir dessa pergunta, aprofunda-se a ideia a respeito dos eu-líricos de Trevisan: viver bem sozinho não é o suficiente, enquanto o *outro* acordar todos os dias em desvantagem e desalento. Como poderia o sujeito do poema viver em um plano isolado de subjetividade na linguagem se ela é tudo o que existe para combater, para acreditar e para sonhar?

6.1 A SERPENTE NA GRAMA (2001)

Publicada em 2001 pela editora Mercado Aberto, *A serpente na grama* inaugura a fase intitulada, neste trabalho, da poesia-discurso de Armindo Trevisan. O fato de a obra ser publicada em 2001 é, de antemão, bastante emblemático: o início de uma nova era na lírica do autor representa, obviamente, um retorno a temas do passado, mas que são ampliados e discutidos em seus sujeitos poéticos sob novas perspectivas. A edição conta com uma dedicatória para o escritor e pesquisador Brunello de Cusatis (que, dentre outros, tem livro publicado sobre Fernando Pessoa), Newton Brücker e Waldemar Torres que, segundo Trevisan, “ajudam o poeta a acreditar que a poesia é o ‘rosto visível da Esperança’.” (2001, p. 8).

A edição, que foi finalista do Prêmio Jabuti na categoria Poesia em 2002, também conta com uma epígrafe de William Carlos Williams, poeta estadunidense associado aos movimentos do modernismo e do imagismo, trecho de um poema que, de certa forma, apresenta, alegoricamente, a obra. *A serpente na grama* é dividida em duas partes: a primeira é intitulada “Viagem às pálpebras da aurora”; a segunda, “Uma luz cortada pela chuva”. Nota-se, a partir destes títulos, a corporificação de elementos naturais associados a efeitos sinestésicos humanos. Os temas da religião, do sexo, do corpo e do social vão e vêm durante a trajetória de Trevisan, conforme vem sendo apontado no decorrer da pesquisa. Porém, eles nunca “voltam” iguais. São renovados, como ondas do mar, que movimentam idas e vindas, encontros e desencontros de criaturas que, em última instância, já não são as mesmas que se despediram em algum porto e que fizeram planos para o futuro.

A obra trata, essencialmente, de três grandes aspectos: apresenta espaços e personagens históricos ou historicizados, isto é, contextualizados em um cronotopo específico; utiliza de intertextualidades e de referências a escritores canônicos (e alguns artistas de outras áreas) e, não menos importante, consolida uma nova esfera do comportamento e da percepção do ser, que é a do corpo social como um corpo político. Este último é um dos principais elos para o estabelecimento de uma poesia que se preocupa em se apresentar enquanto discurso dentro das perspectivas elaboradas ao longo do presente estudo.

Devido ao volume de poemas da edição (mais de cem textos), não há, evidentemente, uma estrutura fixa nem recursos esgotados. Contudo, com o objetivo de introduzir um panorama da obra, levantam-se alguns pontos recorrentes tanto sob o viés temático quanto o formal dos textos da obra: cada poema, de modo geral, ocupa metade de uma página e a maioria é condensada em uma única estrofe; os títulos oscilam entre substantivos concretos e

abstratos (por vezes, nomes próprios, como “Gramsci”, “Pirandello”, “Mahalia”, “Rembrandt”, “Beatriz” e “Ticiano”), mas, em sua maioria, apresentados em apenas uma palavra ou duas, quando há artigo; os poemas que rompem com o padrão de extensão são os mais profundos liricamente, dispendo de uma liberdade poética mais comprometida com o fazer do sujeito poético. São os casos de: “Seis poemas à memória de Brecht”, “Bilhetes postais alemães”, “Balada para uma mulher legível”, “Triptico” e “Três poemas a Freud”; alguns textos tratam de períodos espaciais/temporais históricos, conforme apontado anteriormente. Para exemplificar, cita-se os poemas “Outono”, “Idade Média”, “1514 A. D”, “Dia das mães”, “Ao pé do Partenon”, “Carta de Natal”, “Auschwitz” e “Montevideo, 1998”; e também muitos poemas apresentam títulos-condições de indivíduos, como espécies de comportamento observáveis, como os poemas “As parcas”, “Ditadores”, “O estadista”, “O adormecido”, “O arquiteto” e “A duquesa”.

O que se mantém ao longo da maior parte dos poemas presentes na edição é a junção de uma linguagem “prosaica”, no sentido de ser mais direta e menos elaborada nos versos com um vocabulário, por vezes, erudito, sobretudo no tocante às referências intertextuais trazidas. Um bom exemplo é o poema “O livro”, que mostra, em duas estrofes, um eu-lírico que observa o livro-objeto e o modo como ele é carregado por indivíduos potencialmente leitores até que, na segunda estrofe, cita Guttenberg como uma alegoria para sua própria literatura e a tradução de como tem sido lido: “com sangue, cuspe, e ternura”. Chama atenção, também, o tom mais severo e áspero nesta fase poética de Trevisan. No poema “A adolescente”, por exemplo, o eu-lírico chama os jovens de “desgraça”, responsabilizando os adultos por terem-nos feito à sua imagem e semelhança.

Ao pensar em um tema recorrente, desde a estreia de Trevisan, é imprescindível refletir sobre o corpo do outro (sobretudo o da outra). Nesta obra, a dimensão social é atingida por manifestações de uma consciência política por parte dos eu-líricos, isto é, um reconhecimento de que o corpo é um estatuto de poder que tende a ser dominado e oprimido socialmente. É o caso, por exemplo, do poema “Canção humilde”, no qual o eu-lírico trata da necessidade de se cantar sobre as necessidades físicas e celebrá-las, pois a morte é inevitável; já no poema anteriormente citado, “Outono”, o sujeito lírico fala para um “tu” que é a representação de um corpo de mulher, objetificado pela percepção patriarcal de funções reprodutivas e maternais, e sexuais quando relacionadas aos desejos do marido. Esse estereótipo, infelizmente, não é raro em poemas de cunho carnal; trata-se, a princípio, do fracasso do desejo. Nesse sentido, a morte surge como uma força associada à velhice e à pressa da vida, mas também ao fim da exploração do sexo por si mesmo.

Como a perspectiva dos sujeitos poemáticos está constantemente voltada para realidades sociais simuladas no plano lírico, a memória é fundamental para a restauração de uma ideia de coletividade. Se não a restauração, a fundação de uma.

A segunda vinda

Já vieram os bárbaros? Onde estão?
 Nos bares, nas igrejas, nos mercados,
 Nas praças, nos estádios, nos salões?
 Onde é que *não* estão? Falantes,
 São cultos, elegantes, refinados.
 Bebem drinques com damas de linhagem,
 E dominam a mídia. Oh, os bárbaros!
 Das estepes trouxeram-nos o frio,
 E certa queda para os laticínios.

(pág. 15)

No poema apresentado pode-se observar o tom irônico na configuração do cenário poético: em primeiro lugar, o título do texto. Nele, pode-se entender duas perspectivas. A primeira diz respeito a este ser um processo subsequente a outro, que ocorrera em momento anterior. A segunda pode apontar para uma conexão com o Evangelho, no qual profetiza-se o retorno de Jesus Cristo. A respeito desta segunda, falar-se-á mais no decorrer da leitura proposta. Em segundo lugar, através da linguagem figurada que povoa o texto todo, nota-se a elaboração da imagem de seres em cenários atípicos, em circunstâncias inesperadas ou sob uma ótica imprevisível, denotando sarcasmo por parte do sujeito poético.

O poema é construído a partir de interrogações e de respostas realizadas pelo próprio eu-lírico durante a elaboração de sua reflexão. Trata-se de perguntas que promovem uma espécie de fio narrativo para a configuração do plano do poema. Questiona-se sobre certos indivíduos e sobre onde eles estão para, em seguida, entregar a resposta de maneira aparentemente direta. No entanto, é na resposta da própria indagação que o eu-lírico elabora a reflexão provocativa de seu poema-discurso. Conforme Adorno,

toda a obra de arte autêntica opera uma revolução em si. Porém, enquanto que a sociedade, em virtude da identidade das forças e também das relações, penetra na arte para aí desaparecer, a arte - mesmo a mais avançada - possui em si, inversamente, a tendência para a sua socialização e a sua integração social. (ADORNO, 2011, p. 344)

“Já vieram os bárbaros? Onde estão?”, diz o sujeito poético no primeiro verso do texto. Antes de partir para a resposta nos dois versos subsequentes, faz-se importante compreender qual é o conceito de “bárbaro” adotado no poema. Historicamente, desde a

Grécia antiga, um bárbaro é todo indivíduo pertencente a outra civilização e que, conseqüentemente, compactua de uma cultura diferente. Se ignorarmos essa definição (hoje em dia, problemática) de viés histórico, chegamos também à noção de que bárbaros são seres considerados cruéis e ferozes como animais. Destaca-se o caráter “desumanizador” quando o adjetivo é visto por esta perspectiva. Contemporaneamente, não é raro observar a utilização de “bárbaro” para se referir a alguém com atitudes rudes ou violentas. A partir daqui, interessa compreender qual é o papel do bárbaro no poema transcrito. Os versos que dão sequência ao texto relatam locais nos quais os bárbaros podem ser achados: bares, igrejas, mercados, praças, estádios, salões. Esses lugares, no entanto, aparecem também sob a forma interrogativo, isto é, o eu-lírico está refletindo se eles integram estes espaços. Ao que ele próprio responde com: “Onde é que não estão?”, enfatizando o advérbio de negação.

Ao pensar nos espaços elencados pelo sujeito lírico, com auxílio da imaginação, pode-se atribuir a eles uma vasta gama de indivíduos que se identificam e que frequentam estes lugares. Trata-se, afinal de contas, de espaços cotidianos, como os mercados, as praças e os salões, espaços sagrados como a igreja, profanos, como os bares. O que resulta na inevitável percepção de que os bárbaros podem ser quaisquer sujeitos da sociedade, e não mais “os estrangeiros”, os que não pertencem à cultura. Este ponto é fundamental para perceber a inclinação de o eu-lírico desacreditar de altos valores morais de maneira igualitária aos diversos membros que constituem o grupo social. Não há espaços salvos da presença de bárbaros.

Ao prosseguir no poema, ocorre uma virada na concepção que o sujeito poético apresenta para estes indivíduos: são falantes, cultos, elegantes, refinados. “Dominam a mídia”. Diferentemente do que se costuma apontar como bárbaro, que é desprovido de elegância e permeado por atitudes hostis, no poema, eles representam justamente os que dominam as altas classes econômicas e sociais, o que induz, novamente, ao questionamento: o que é um bárbaro? Pode-se entender que estes, que trouxeram o frio, são os que conduzem, de maneira egocêntrica e desapiadada os caminhos da desigualdade social.

Não é raro encontrar em noticiários o adjetivo bárbaro associado a pessoas que tiveram pouco acesso à instrução e escolaridade formal, a pessoas que pertencem a grupos sociais marginalizados e a classes econômicas menores. De maneira quase despercebida, as notícias informam sobre crimes bárbaros ou crimes de bárbaros? A quem cabe definir este papel social? O poema-discurso de Trevisan não deixa de causar a reflexão sobre as definições que tendem a levar os desfavorecidos a um julgamento social que não cabe a eles. E sobre quem domina a mídia? Entrega-lhe o poder de juiz e de algoz.

A respeito do ponto elencado no início da leitura, a respeito da segunda vinda, proposta no título do poema, cabe a relação entre a figura de Jesus Cristo como um homem pobre, que participa de um grupo de pessoas “marginais” e que não as diferenciava por definições de imagem. Seria coincidência que a palavra de paz e amor incondicional entre os diferentes, pregada por Cristo, seja indiscriminadamente utilizada como forma de opressão através de crimes bárbaros? A distorção do conceito de irmandade e de amor que Cristo promoveu leva à reflexão do poema: afinal, quem são e onde estão os bárbaros? Por que eles utilizam da palavra, de maneira enganosa, para dominar?

Este poema não foi selecionado em vão. Ele apresenta diversos pontos que diferem de textos que têm sido apresentados ao longo deste estudo. Primeiro, a linguagem é enxugada em versos elaborados por questionamentos e respostas diretas, com a utilização de um vocabulário que não utiliza termos eruditos. Além disso, a utilização do sarcasmo e da ironia como recursos geram a quebra de expectativa no resultado apresentado sobre a figura a ser elaborada, a do bárbaro. Segundo, a estrutura em uma única estrofe aproxima os versos e condensa a história poemática em uma leitura de fôlego único, com versos livres e brancos. Depois, é possível, ainda, estabelecer parâmetros, mesmo que mais ilusórios e autorreferenciais do que embasados no próprio texto, acerca do tema do cristianismo, tão caro à poética de Trevisan, desta vez, de uma maneira menos filosófica e mais tangencial.

Faz-se importante, ainda, a respeito do caráter de denúncia social que o poema provoca, salientar que os bárbaros apontados no poema podem ser compreendidos como os povos colonizadores. Vindos das “estepes” e trazendo o “frio” das vegetações temperadas e subtropicais, típicas da Europa, foram eles os hostis que dominam, através da força. Além da influência em nossas preferências e gostos, pode-se dizer que seriam eles os responsáveis pela ganância e pela noção de poder através da dominação da palavra (nas mídias), da força e do simbólico (igreja). Assim, é comum que os bárbaros estejam em diversos espaços sociais, porque somos, todos e todas, frutos e parte da herança de uma história sangrenta sobre desigualdade e silenciamento.

O revólver que apontas

O revólver que apontas
Contra mim é teu algoz,

O revólver, teu amigo,

E retrato falado.

O revólver que apontas
Contra mim é teu grito,

A tua sepultura
Ou teu amor mentiroso.

O revólver que apontas
Contra o povo não é

O sangue das veias,
Ou o suspiro que dás.

O revolver? É teu medo,
Talvez tua fome,

Que te arremessa contra
O céu e o inferno.

O revólver que apontas
Contra mim pode ser

A tua própria morte,
Após o estampido.

(pág. 92)

No poema transcrito, o eu-lírico apresenta um diálogo com um *outro* que se encontra numa oposição não apenas dialógica, mas também comportamental e situacional. Aquele, o sujeito poético, está sendo ameaçado por este, que empunha uma arma. Contudo, nos dois primeiros versos do poema, nota-se que é a própria arma a inimiga de quem a manipula. Pode-se pensar, assim, no revólver do poema sob dois ângulos: primeiro, ele significa uma força simbólica de julgamento, isto é, as figuras de autoridade são as únicas com permissão para controlá-lo. Em contrapartida, esse objeto utilizado para a manutenção da ordem, segundo a conceituação dos defensores do poder de fogo, é utilizado para a execução, o que contrapõe a noção de organização social pacífica. Segundo, o revólver é utilizado como uma metáfora para o controle do lado sombrio que habita cada um: essa arma é o próprio medo que, uma vez apontado para o outro, revela, na verdade, muito mais sobre si mesmo do que sobre o outro.

O poema, estruturado em dez dísticos, possui versos curtos de cerca de quatro palavras. Utilizado a anáfora “o revólver”, que ecoa nas três primeiras estrofes, sendo interrompida na quarta, retornando na quinta, na sétima e na nona. Sintaticamente, os versos são limpos, sendo finalizados por vírgula ou ponto final, sem quebras (com exceção da sétima

estrofe). Destaca-se a conjugação dos versos na segunda pessoa do singular durante a elaboração dos enunciados do eu-lírico a um outro.

Durante o poema, o sujeito poético está, o tempo todo, desabafando e direcionando seu discurso a um outro específico. A reflexão sobre o outro na poesia é sempre fértil e, embora possa, por vezes, compreender um destinatário corporificado pelas palavras do sujeito poético, em muitos casos, como este, pode-se entender o outro como o si mesmo do texto. Por ser um texto de natureza autorreflexiva, imagina-se que o eu-lírico fala em frente a um espelho no qual as palavras rebatem como o ricochete de uma bala de revólver. As palavras que saem nas faíscas do enunciado são, em sua maioria, acompanhadas por artigos definidos, o que indica a convicção dos elementos apresentados. Da mesma forma, os pronomes possessivos “teu”, “tua” apontam para essa fala objetivada do sujeito do poema, isto é, um dedo apontado para quem lê como quem advoga em frente a um tribunal. Somos nós, quem escreve e quem lê, os seguradores de arma? De acordo com Dominique Combe (2009-2010),

os tormentos e as alegrias do amor, a angústia da morte, a melancolia, etc., como experiências fundamentais do ser humano, constituem os estados de consciência do sujeito lírico, e, por isso mesmo, a matéria – mais que o objeto, que supõe uma tematização, ou seja, uma distância precisamente objetivante – do poema. (p. 126)

A imagem do revólver é metaforizada em diversas camadas da natureza humana ao longo do poema: algoz, amigo, sepultura, grito e muitos outros elementos configuram a imagem desse objeto letal como um sentimento e como uma sensação inerentes ao indivíduo. Assim, pode-se dizer que a hostilidade e a agressividade integram a essência do sujeito, propiciando uma conexão profunda entre os mais diversos sujeitos através da violência que apontam para fora quando, em última instância, estão apontando para dentro.

O imaginário cristão de céu e inferno é revisitado também no poema, salientando o que fora percebido: Trevisan não abandona seu impulso aos temas do sagrado e do profano, mas os aproxima de uma realidade visceral e menos transcendental. Assim, cabe indagar-se: o que é o revólver de cada um, senão os diversos gatilhos que são pressionados durante a vida? Quem controla a mão que segura os medos, a fome e a desesperança? De quem é a mão que segura o revólver “contra o povo”, para utilizar um verso do poema? Seria a própria sociedade o seu algoz? Há um “eu” que perpassa o texto, mas que não se configura individualmente.

No caso do poema apresentado, o revólver simboliza uma derrota: o ódio, a violência e a discriminação, erguidos contra uma pessoa (mas, geralmente, voltados para um grupo social mais amplo) levam à autodestruição. Esse tipo de sentimento, alimentado pela hostilidade, corresponde, nesse sentido, a uma ausência afetiva, de caráter ou de bom senso de

quem o expressa. De acordo com o poema, pode ser um amor mentiroso ou um grito, mas, de qualquer forma, ele não leva a lugares seguros. Na única estrofe que apresenta uma quebra sintática, através de um ponto de interrogação, é o momento em que o eu-lírico em vez de afirmar prontamente, questiona: “O revólver?” Ao que ele mesmo responde: “é teu medo, talvez tua fome [...]”.

O poema-discurso não se pretende pacífico. Ele escancara a problemática da visão do outro sobre o eu. É no espelhamento das ações que as consequências são apresentadas como instintos arbitrários contra a própria essência. O outro reflete um problema de si próprio. Assim, eliminar a presença do que incomoda diz respeito a destruir parte do próprio indivíduo como método de sobrevivência. Mas quem resiste e sobra às intempéries da natureza humana? Onde há justiça quando um alvo é posto nas costas de um grupo desprivilegiado? Quem chora pela morte do desconhecido?

O estadista

Pensávamos que o exílio lhe ensinara
A polir cada lágrima gelada,

E que nas mãos pesasse a fome, a dor,
Em silêncio, como faz o agricultor

Com os frutos da terra! E que tivesse
Mungido as tetas da paciência, em dias

Perdidos num curral de azul sem fim.
Pensávamos... oh, povo incorrigível,

Cuja esperança é sonho que a ferrugem
Corrói, antes que a chuva vá cantar

Em telhados de monges zen-budistas,
Que a vêem com olhos de recém-nascidos.

(pág. 100)

Pensávamos: primeira pessoa do plural do pretérito imperfeito do modo indicativo do verbo pensar. É este o verbo que guia a leitura do poema transcrito. Por ser a conjugação do verbo no plural, o eu-lírico associa-se a uma ideia de “nós”, recuperando a importante noção de identidade social, tão cara a essa fase poética de Trevisan. Ainda que ela tenha aparecido ao longo das décadas anteriores, é a partir de *A serpente na Grama* que a linguagem lírica é afiada por um viés mais objetivo e explícito em temas sociais do cotidiano. É através da

primeira palavra do primeiro verso do poema que podemos propor a leitura de que o poema trata de desilusão e sofrimento.

A partir da ideia que o “nós” do poema trata de uma imagem da sociedade que não é privilegiada pelos mesmos recursos das grandes elites, o poema adota um tom pesaroso. A reclamação, que não chega a se configurar como uma revolta, compõe uma voz lírica de tristeza e abatimento perante uma realidade diferente da imaginada. Trata-se da eleição do estadista como figura que deveria organizar e representar o governo de maneira justa e igualitária. O primeiro elemento de decepção em relação à figura do estadista é de que sua expatriação (forçada ou espontânea) não serviu para fins positivos. No exílio retratado no poema foi depositada a fé da sociedade, ao pensar que ele ensinaria sobre dor e sofrimento. Segundo Adorno (2011), “graças ao seu momento subjectivamente mimético e expressivo, as obras de arte desembocam na sua objectividade; não são nem o puro movimento nem a sua forma, mas o processo entre ambos solidificado, e tal processo é social”. (ADORNO, 2011, p. 202).

Parte-se de um ideal de empatia. Ao passar por uma situação de deslocamento espacial, ou seja, o abandono da nação, esperava-se que o estadista fosse moldado pela angústia dos que sofrem, cotidianamente, a sensação de expatriação dentro de suas próprias terras. A sensação de não pertencimento, o abandono, a fome e a injustiça são alguns dos elementos que acordam e vão dormir, diariamente, com inúmeras pessoas. Sabe-se que a nação não recebe a todas e a todos de maneira equânime. Essa percepção é retratada pelo eu-lírico que, ao alinhar-se com a voz do plural, representa uma expressão das massas.

Outro elemento fundamental para a interpretação do poema é o silêncio. A incapacidade de expressão, o banimento da voz do outro e a desconsideração de sua palavra é o que causa, historicamente, o apagamento de múltiplas identidades e de diversos modos de ser. Como estrangeiro na própria casa (que diversas pessoas não têm), a expressão lírica do poema busca pela identificação do outro em si mesmo. E vice-versa. O movimento de alteridade, contudo, parece não ocorrer.

Autointitulado de “povo incorrigível”, o sujeito poético aponta para a desestruturação da fé no outro, a desistência de uma crença de que ao olhar os olhos da fome, na escuridão, possa fazer com que os modos de governar tornem-se mais humanos. A esperança é, assim, corroída por uma ferrugem de sonhos vencidos. Esse tipo de esperança não pode ser encontrado senão na ingenuidade. A tonalidade apática dos versos do poema, formado por dísticos, relata a imoralidade dos governantes políticos. Ao tratar do espectro político, faz-se importante ressaltar, aponta-se para uma visão humanitária e social: gestos pequenos, decisões

individuais, como o voto nas eleições que, em última análise, nada têm de individuais, afinal de contas afetam milhões de pessoas. O poder político é o poder da palavra, do símbolo e do afeto: quem merece acessar estas fontes? A quem será negado o direito à voz? Quem deve calar para que eu possa escrever hoje?

E aí retornamos ao início: pensávamos. Não mais pensamos. É essa mensagem do eu-lírico. Não há mais pensamento porque há, antes, fome e solidão. Não há tempo para esses pensamentos, mas há escolha? É possível mudar? Como encontrar a própria voz em meio a nada? Antes que a chuva cante em outros telhados, poderia ela cantar, também, em mim, na minha pele? Quem escreve gostaria que chovesse em nós, neste momento, lavando nossas misérias, segredando uma fé renovada. Um suspiro ou um cochicho. Uma música que pensávamos conhecer, mas que é nova. Na próxima obra estudada, outros pontos ganham destaque.

6.2 O SONHO NAS MÃOS (2004)

Publicada pela editora Age, em Porto Alegre, em 2004, *O sonho nas mãos* teve lançamento especial, também, na Feira do Livro de Caxias do Sul, a qual Armino Trevisan foi homenageado como Patrono. A edição é introduzida com a tradicional dedicatória, desta vez realizada ao escritor e livreiro Arnaldo Campos, ao escritor Sergio Faraco e a amigos de Trevisan. Outro elemento paratextual que compõe a edição é a epígrafe. Neste caso, as epígrafes. São duas: a primeira traz um breve excerto do poema “O cântaro quebrado”, de Octavio Paz, de onde sai o título da obra de Trevisan: “É necessário dormir de olhos abertos, / sonhar com as mãos”; a segunda é excerto de outro poema: trata-se de um texto de César Vallejo, do Peru, considerado pela crítica como um dos maiores poetas hispano-americanos do século XX, além de ser ensaísta, romancista e contista.

A partir das duas epígrafes apresentadas, assume-se que a obra atinge um novo tom, mais silencioso e mais simbólico dentro da trajetória da poesia-discurso do autor. O sonho é trazido novamente à tona, mas, dessa vez, como uma força abstrata que deve ser acolhida na palma da mão, segura para que não desapareça. Próximo da mão, mais próximo ainda do coração. Além disso, há uma sensação quase penitencial de representar a relação dos eu-líricos na obra com um aspecto social solitário, isto é, desdobra-se a necessidade da singularidade para um plano exterior do corporal de maneira a assumir a urgência da unidade para a potencialização futura da coletividade.

A sensação abordada no parágrafo anterior é confirmada no prefácio da obra, escrito pelo próprio Trevisan. Nele, além de recuperar a noção de lucidez enternecida como definição de poesia, o autor destaca o elemento da ternura. Em seguida, realiza um jogo de palavras, destacando tanto a palavra solitário quanto a palavra solidário. O que merece, ainda, menção nesta etapa, e que percorrerá boa parte dos poemas presentes, é a correspondência do fazer lírico com um novo toque: o humor. A ironia não é um ponto inédito nas poéticas de Trevisan, conforme tem sido observado. Em *O sonho nas mãos*, contudo, ela assume uma faceta mais descarada e ácida, em alguns momentos. Esse tom pode ser observado, por exemplo, no poema “Os papagaios”, o qual ganhará destaque dentro dessa análise.

A obra apresenta cinco divisões internas. Cada parte oferece um subtítulo, que indica o caminho percorrido pelos sujeitos poéticos dos poemas contidos. A primeira e a segunda partes possuem mais de trinta poemas cada. A terceira e a quarta parte possuem menos de vinte poemas cada. A quinta parte, por sua vez, é composta por dez poemas. De modo geral, os poemas seguem a linha de poucos versos e poucas estrofes e a linguagem utilizada de maneira próxima ao prosaico, acentuando, desta vez, no plano semântico, o espanto e a derrição.

Na primeira parte, chamada de “A solidão do ar”, elementos como fragilidade e nostalgia aparecem associados à passagem do tempo na vida humana. Isso é observado, por exemplo, no poema “Os velhos”, que ganhará destaque na sequência deste estudo. Já em poemas como “Descoberta”, “Comportamento” e “Já não te interessam os arrulhos”, ocorre um processo de animalização do ser humano (um procedimento inverso ao que ocorre, com frequência, na poesia-experiência, visto que, nela, são os elementos naturais como a flora e a fauna que passam por processos de humanização). As relações familiares também são energizadas em conexões parentais e filiais em diversos poemas desta etapa. Os poemas deste tipo funcionam como mensagens de despedida ou de saudade para entes queridos conjecturados pelos sujeitos poemáticos. Isso ocorre em textos como “Meu pai”, “Entre o pai e o filho” e “Os olhos das mães”. Por fim, sobre a primeira parte destaca-se, ainda, o viés mais crítico relacionado a questões sociais. Em poemas como “A fome”, “Economia” e “Gratidão”, há um senso aflorado de responsabilidade comunitária que não deixa escapar a consciência da desigualdade entre as camadas da sociedade.

A segunda parte é intitulada “A insônia de Lázaro”, e ela é o primeiro movimento que relembra a importância do plano sagrado da fé cristã dentro do escopo das poéticas de Trevisan. Nela, são três os signos que dominam: o amor, a pátria e a bênção. O poema “O amor” ilustra, evidentemente, o signo salientado, mas também em “São muitos os homens” e

“A acompanhante” o sentimento é enfatizado como um método de estender a vida, aproveitando de todas as suas nuances. A respeito da pátria, há, por exemplo, os poemas “A guerra” (que ganhará uma leitura específica adiante), “A mochila”, “Primeira lição: a pátria” e “Apelo aos turistas”, que pensam a ocupação dos espaços e das condições sociais como mecanismos engendrados na consciência cultural como forma de dominação. Por outro lado, sob um viés mais positivo, os sujeitos poéticos também sugerem a necessidade do amor próprio para a compreensão e o amor da nação. Sobre a bênção, os elementos do divino são resgatados sob uma ótica da poesia-discurso que, desta vez, está interessada em refletir sobre a identificação do sagrado no ser humano como um constante questionamento das influências de bem e mal. Desse modo, o sagrado é um gatilho para pensar o que a sua influência tem gerado, de forma concreta, na vida das pessoas. Ganham destaque os poemas “Abel e Caim”, “O paraíso” e “Os que oram”.

A terceira parte tem o título “A ilha indescoberta”. O título faz refletir a respeito da condição humana de estar, aparentemente, fixado em algum espaço, mas movendo-se, ininterruptamente, por baixo dessa aparência. A superfície da ilha, a máscara utilizada socialmente para estabelecer relações, é apenas uma construção política. Neste sentido, tudo o que está abaixo da visão resguarda a essência e os desejos que movem as interações. Além disso, pode-se pensar na comunidade como um arquipélago que, por sua vez, promove a necessidade das conexões pelo bem de todos. No poema “O homem da fruteira”, por exemplo, o eu-lírico observa uma cena do cotidiano na qual um profissional de colarinho azul de um mercado desaparece e, após seu sumiço, nada é modificado no ambiente de trabalho. A ironia dessa constatação apresenta uma percepção de que todo indivíduo é substituível dentro da lógica capitalista. Assim, critica-se a desumanidade que leva a considerar uma vida como algo descartável, que não faz falta. Em “Éramos inocentes”, o tema do noticiário de crimes faz assomar, no sujeito poemático, a sensação da perda da ingenuidade conforme o avanço das tecnologias de informação relatam, cada vez com maior agilidade, as barbáries que os seres humanos realizam uns contra os outros. Já no poema “A um passo”, o eu-lírico reflete sobre a eterna condição do “quase”, que os indivíduos vivem: nada acontece no plano do imediato, mas há sempre a expectativa de algo que pode ou vai acontecer, seja um amor ou um sofrimento.

A quarta parte recebe o nome de “Poemas paracristãos”. Nesta etapa, memória e esperança confundem-se como temas que guiam as percepções dos sujeitos poéticos a imaginar a vontade de Deus como uma força para enfrentar as dificuldades da vida. “Onde o sucesso dorme”, título da quinta e última parte, traz as últimas ponderações dos eu-líricos que

reconhecem sentimentos e lembranças como experiências que contribuem para o progresso das relações sociais atuais. Assim, no poema “Quando”, por exemplo, o sujeito poemático recupera, através da memória imaginada de um espaço compartilhado pelo seu avô, outrora, o entendimento de que todos os seres compartilhem de desejos de felicidade, o que leva a pensar na poesia-discurso, a ser continuamente discutida nos exemplos a seguir, como uma estética mais plural do que individual, ainda que parta de uma ótica singular da criação literária. Isso porque nenhuma mão que escreve o faz solitariamente.

Os velhos

Quem pode penetrar na gruta da velhice?
 Imaginamos que os velhos se expatriaram
 Do mundo, e o contemplam do alto de uma colina
 Onde chegam, apenas, as andorinhas.
 Lá estão eles, ao sol! Imunes à nossa agitação
 E ao nosso carinho. Olham para um ponto
 No espaço, e se contentam em olhar. Vivem
 Com um mínimo de respiração. Difícil saber
 Se estão alegres ou tristes. Se tiverem
 Lembranças, deverão estar tristes. Mas
 Quem pode garantir que tenham lembranças?
 Nossos nomes já não lhes interessam, nem
 Lhe interessam os nomes das coisas. Por que
 Vivem então? Eis uma questão a que os vivos
 Não sabem responder, e os mortos já responderam.
 Os velhos, a rigor, não têm obrigação
 De responder. A sua existência é uma resposta.
 Uma resposta aos que pensam que o tempo é um cavalo
 Sem freio, e que os seus relinchos o acompanham.
 Ninguém responde aos velhos sobre a única coisa
 Que lhes interessa: viver. Viver mesmo à beira
 De uma vida recém-nascida a cada suspiro, a cada
 Pílula engolida.

(pág. 17)

O poema transcrito repete alguns traços identificados nesta fase nomeada de poesia-discurso da poesia de Trevisan. Pode-se notar que o texto está estruturado em uma única estrofe de versos brancos e livres. Dessa vez, no entanto, os versos são numerosos em palavras e apresentam quebras sintáticas com pontos de exclamação e interrogação, além de vírgulas e dois pontos. Essa variedade sintática também pode ser encontrada no grupo de classes gramaticais encontradas ao longo dos versos. Um importante traço encontrado na obra anterior e que, agora, parece ganhar intensidade é a produção de frases interrogativas nos versos. É sobre a primeira delas que começaremos tratando.

“Quem pode penetrar na gruta da velhice?”. O primeiro verso produzido pelo eu-lírico do poema aponta para o tema central do poema: a relação do ser humano com a passagem do tempo. No caso do poema, a perspectiva adotada é de um espectador externo, que observa a relação de si mesmo e dos outros com a velhice. A pergunta evocada para abrir o poema é significativa sob diversas faces: o pronome quem personifica de maneira relativa um indivíduo dentro do plano lírico. A indefinição abre possibilidades para que a pergunta se torne maior. Se fosse utilizada, por exemplo, a palavra “alguém”, haveria a incerteza da existência de um indivíduo que pudesse cumprir com o enunciado. Ao utilizar, contudo, “quem”, entende-se que há consciência da plausibilidade do enunciado. O que não é certo é a definição do sujeito. Quem? Perguntamos diariamente para diversas situações, sabendo que elas podem ser preenchidas por um indivíduo. Quem escreve, quem lê, quem confessa, quem sonha. Tais configurações, na forma interrogativa, já foram apresentadas diversas vezes ao longo deste estudo. Elas permanecem em seus lugares, aguardando uma resposta. Quem a dará?

O verbo principal do primeiro verso é penetrar, mas ele vem acompanhado de “pode”. Com isso, compreende-se que o sujeito poético não está certo de que a ação acontecerá, mas a coloca, reforçando o estágio antecedente da palavra “quem”, no plano da possibilidade da ação. A efetivação depende de condições que escapam à reflexão poética do momento. É preciso notar o verbo escolhido com cautela. Não se trata apenas de “entrar”, mas sim de penetrar, o que corresponde a alcançar o íntimo com profundidade, mergulhar para além da superfície. A partir do plano semântico, assume-se que a velhice não é um tema raso que pode ser tocado de maneira inofensiva. E isso é reforçado pelo local onde ela se encontra: em uma gruta. Essa cavidade rochosa resguarda uma simbologia potente. Nas grutas, escondem-se ou guardam-se segredos, tesouros e sombras. Há o inesperado, mas também o inóspito. É um local abrigado da luz natural, o que, artificialmente, indica uma cúpula de proteção para o desconhecido. Quem conhece o tempo e os seus resultados?

No segundo verso do poema, o verbo imaginar é empregado na primeira pessoa do plural do presente do indicativo, resgatando a ideia de um olhar coletivo, e não mais individualizado para os temas líricos. Ainda que isso seja uma projeção ilusória de um único sujeito poético, destaca-se sua tentativa de integrar e fazer integrar os sujeitos ao seu plano simbólico. Outro tema que apresenta retorno neste poema é a ideia de expatriação. O que, na obra anterior, foi apresentado como exílio, agora, retorna como uma perspectiva exterior ao próprio ato: são os indivíduos que imaginam os velhos se exilaram do mundo. Assim, a ação da expatriação foi realizada pelos próprios sujeitos velhos, e não uma imposição dos outros –

o que, na verdade, subverte a realidade das relações sociais do Ocidente em sua maioria. A imaginação desse “nós” leva-os a crer nos velhos como seres que alcançam um lugar de contemplação na sociedade, “do alto de uma colina”. Aproxima-se a ideia, em algumas culturas, de que a velhice traz consigo a sabedoria e a honra. Vale ainda destacar a menção às andorinhas que, coincidência ou não, tornam-se título de uma de suas obras posteriores (*Adeus às andorinhas*, XXXX).

O poema apresenta os velhos como seres inatingíveis, seja pelo caos ou pela ordem. “Lá estão eles, ao sol”, diz o eu-lírico, indicando que nada pode alcança-los, nem a agitação nem o carinho dos que ficaram. Cabe destacar: o “nós” do poema apresenta-se como uma ilustração de oposição à velhice, ou seja, como os jovens. Assim, a perspectiva adotada transmuta-se por um olhar inocente e vaidoso, questionando o tempo como quem reflete, por um momento, se o seu dia de ser o outro também chegará. Os verbos utilizados ao longo do poema indicam a incerteza e a imprecisão das conclusões do sujeito poético (“pode”, “deverão”) que, até aproximadamente metade do poema, assume essa perspectiva distante sobre o objeto analisado. A dúvida (“Difícil saber / se estão alegres ou tristes”) configura um indivíduo curioso, mas incapaz de penetrar, para utilizar o verbo proferido pelo eu-lírico, na complexidade do tempo como força transformadora da vida. Recordemos, aqui, de Adorno (2003), ao dizer que

não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência. (ADORNO, 2003, p. 75)

Por que precisamos de garantias para nos sentirmos de um determinado modo? Por que não temos coragem ou capacidade de nos entregarmos aos sentimentos do mundo, de forma indesculpável. Sem pedidos de perdão ou de licença. Pelo o que esperamos quando aguardamos, sob a sombra, o momento certo. E se? O pavor do ridículo? O temor da vergonha? O desejo de pairar sobre nossa mente – ou de pará-la, por um segundo, um centésimo de segundo, um instante apenas que nos permita dizer que... O que nos é permitido é pouco... O eu-lírico apanha um lapso epifânico ao questionar “Mas / quem pode garantir que tenham lembranças?” E se eles as têm, o que fazer para deixar de ser o tempo que passou? Queremos ser lembrados ou tememos mais esquecer? É fragilidade desejar o mundo e não se contentar com menos do que todas as palavras?

A ruptura do sujeito do poema acontece na transição entre o décimo terceiro e o décimo quarto verso: “Por que / vivem então?” Essa questão é transportada para a resposta

linguagem aprendida, eles deixam de significar enquanto falam. Desse modo, é possível estabelecer uma conexão entre o desenvolvimento da linguagem humana com a tendência de expressar cada vez menos o que é sentido e pensado, embora os meios para tal tenham se multiplicado ao longo do tempo. Lembremos, assim, de Adorno (2011), ao dizer, a respeito da arte em relação à produção de sentidos sociais que

a arte é mediatizada pela totalidade social; isso significa: pela estrutura social dominante do momento. A sua história não se organiza linearmente a partir de causalidades individuais; nenhuma necessidade unívoca conduz de um a outro fenómeno. Só pode chamar-se necessária em relação à tendência social global, não nas suas manifestações singulares. Igualmente falsa é a sua construção precisa a partir de cima e a crença na incomensurabilidade genial das obras isoladas, que as subtrai ao reino da necessidade. (ADORNO, 2011, p. 318)

Através do processo de humanização do papagaio, o poema confere uma crítica à natureza social humana: o desenvolvimento tem levado à falta de comunicação. Assim, questiona-se: o que é inteligência? O poema realiza, de forma irônica, uma trajetória em treze versos que narra a perspectiva evolutiva da aprendizagem que os papagaios têm sobre o domínio e emulação da fala humana. Ao passo que aprendem e melhoram a técnica da fala, os papagaios deixam de pensar. Esse processo é significativo para o plano lírico, uma vez que ele compactua com a ideia de que a expressão linguística não corresponde, necessariamente, ao domínio das relações culturais. O aperfeiçoamento das técnicas comunicativas, pelo contrário, molda um indivíduo voltado para si próprio.

No quinto verso do poema, o eu-lírico relata: “para poderem falar mais, desaprendem certas palavras”, e com isso desenvolve a ideia de que a agilidade da proliferação dos meios tecnológicos de comunicação exige a síntese das palavras, as expressões precisam ser enxugadas e contidas (talvez, também, retidas). Desse modo, a melhoria por parte dos papagaios lhes cobra o preço de desaprender certos costumes humanos. Seria a evolução um procedimento de deixar de ser? De diminuir-se? De reter-se? Por que usamos tantas palavras para expressar tão pouco? Enquanto assistimos o fogo consumir uma floresta, dizemos um tímido “absurdo!”, que levamos para baixo do travesseiro e, dois sonhos depois, já não mais recordamos dele. Seria o tempo o inimigo da nossa urgência? Quando o fogo arde acima da pálpebra e sua luz violeta cobre o céu, seria o próprio horizonte incendiado a nossa mente, timidamente, quieta?

Segundo a perspectiva do sujeito poético, os papagaios se tornaram, de maneira comovente, humanos. É surpreendente. Deixaram de ser apenas o que sempre foram – o que deveriam ser. São algo mais. Algo além. Algo para. Somos nós, indivíduos, papagaios humanos ou humanos papagaios? Ao tratar desses pequenos animais que “falam sem nada

dizerem”, estaria o eu-lírico, sarcasticamente, olhando para quem escreve estas linhas e rindo? Falamos. Dizemos. Nada. Dependemos de “aparelhos que sofrem avarias em horas imprevistas”, porque culpamos algo fora do nosso controle pelos nossos limites? Controlamos? Controlados? Quem lê pode também questionar se não deveriam prevalecer as afirmações no texto. Mas como é possível não questionar e, assim, deixar que aquele céu, outrora violeta e quente, e agora, cor de cobre e úmido, caia sobre nós? Por que devemos, quem escreve e quem lê, concordar ou discordar quando observamos esses papagaios tornando-se, pouco a pouco, como nós. Nós? Eles.

Não é à toa que o sujeito poético inseriu, em uma quebra de linha, o verso “surpreendentemente humanos”. Os advérbios do poema ressaltam a potência da natureza. A natureza humana, animal, mas, sobretudo, da linguagem. Constrói-se a surpresa e o espanto, mas a quem enganam essas palavras? Não é evidente que condenamos nossas próprias histórias retendo o que temos a dizer a essas linhas? Os versos do poema propagam uma preocupação, um estágio da linguagem que flerta entre o desespero e o riso escuro. Somos, para os papagaios humanos, empecilhos para seu progresso. O que ensinamos, também lhes tiramos. É surpresa que tornemos tudo e todos parte do que acreditamos ser? Contaminamos, como um risco biológico, a vida de quem nos acompanha. Acompanham-nos ou os perseguimos? Os versos do poema não deixam espaço para trégua. “Notícias sobre a morte do pai ou da mãe dos usuários”, diz o último verso. Somos apenas o resto do que usamos, profissionais em utilizar o código que inventamos, mas criamos obstáculos para o progresso.

A guerra

A guerra se faz sem imaginação.
Estás em tua casa
Com tua mulher, teus filhos,
O canário na gaiola, a mesa, as cadeiras.

Não vês os alicerces de tua casa,
Tampouco o telhado. Tudo isso
É teu.

De repente,
Em tua imaginação:
Isso é estilhaçado!

O que aconteceu? Um atentado,
Que te aterrorizou. A guerra
É um atentado multiplicado por um bilhão.

Não apóies a guerra
Se a tua imaginação é capaz
De imaginá-la. Mas se és um indivíduo

Puramente racional, incapaz de imaginar
 O sono de uma criança entre ursos de pelúcia,
 Não poderás fazer outra coisa senão
 Apoiar a guerra. És potencialmente um soldado
 E, mais do que isso, potencialmente um assassino.

(pág. 57)

No primeiro verso do poema, observamos uma afirmação a respeito da guerra. Ela, apresentada por um artigo definido, o que a particulariza, é representada por um ato sem imaginação. Ao levar em consideração que imaginar é um ato criativo e subjetivo, vinculado à memória, aos sonhos e aos desejos, além de ser influenciado pelos sentimentos do indivíduo, pode-se atribuir à guerra um caráter sóbrio e descaracterizado de ideias. Ao mesmo tempo, isso revela que ela pode ocorrer sem esforço e sem planejamento, apenas um gesto que, à beira do abismo, salva ou condena.

A partir do segundo verso do poema, o poema apresenta um novo tom quando o sujeito poético parte para um diálogo com um “tu”, apresentado através da conjugação do verbo estar na segunda pessoa do singular do presente do indicativo. Esse “tu” é concebido em um espaço cotidiano: em casa, com mulher, filhos, pássaro na gaiola, mesa e cadeiras. Essa imagem pintada pelas palavras funciona como a descrição de uma cena que ganha corpo conforme a descobrimos, verso por verso. Estabelece-se um clima de tensão como em uma narrativa, visto que a voz lírica do sujeito poético constrói o clima de identificação por parte de quem lê o texto. Ao ler, silenciosamente, a cena do poema, deixamos de estar na rede sentindo o vento gelado da noite e transportamo-nos para uma casa que agora é nossa, com uma família da qual fazemos parte. Somos parte do cenário, mobília, a voz vem a nós.

Entre os versos cinco e sete, o sujeito do poema aprofunda a imagem desenhada: ao tratar de alicerces, compreende-se que há uma estrutura enraizada na cena, um movimento histórico que relaciona o “tu” do poema, os membros a ele ligados e o espaço estabelecido. Não é apenas uma casa. Ela possui pilares que sustentam a realização do poema. Além disso, há um telhado, uma cobertura para proteger das intempéries e surpresas da natureza. Não há raio de sol que toque o chão sem ser convidado, nem orvalho da noite que possua permissão para interromper a ordem da família. Somos, quem lê e quem escreve, cúmplices.

O pronome possessivo “teu”, presente no sétimo verso, dispõe a responsabilidade e o domínio ao “tu” do diálogo lírico. Ter os elementos apresentados significa um poder simbólico de reinar neste universo inabalável. Mas o que pode estar a salvo, quando o elemento do contraponto não necessita de imaginação para existir? É sobre isso que os três

versos posteriores mostram: a paz é interrompida por um impacto. São elas, as palavras. As palavras sem freios, as palavras-bomba. Descobrimos que somos feitos de vidro, uma forma inorgânica de areia moldada pela natureza humana. Quebramos com facilidade. Destruímos o que temos porque imaginamos de menos. Ou somos muito? O “tu” ou “o outro” ganha destaque e, de acordo com Benveniste (1991),

a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha locução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade - que eu me torne *tu* na locução daquele que por sua vez se designa por *eu*. (BENVENISTE, 1991, p. 286)

A guerra, de acordo com o poema, é um atentado. Trata-se de uma violação. Ela, que foi apresentada como um ato que dispensa a imaginação, mostra-se como uma armadilha de palavras. Ao desconsiderá-la em seu aspecto criativo, somos capazes de provoca-la. Ao fugir, encontramos. Ao cavar um buraco, saímos de dentro da nossa concha. A percepção lírica aqui realiza um jogo psicológico entre desejo e medo. Embora a guerra não necessite da imaginação, somos capazes de imaginá-la e, com isso, a alimentamos. O que é dispensável, ainda assim, pode ser útil.

O eu-lírico, com isso, apresenta a importância da emoção como ferramenta para evitar o conflito. Só quem objetiva a vida como o alinhamento de um carretel de linhas é que apoia a violência. Quando deixamos de imaginar o céu e o solo em uma conjugação de tempos para nos tornamos tão... imprudentemente movidos pela razão? Deve-se perceber que, no poema, a racionalidade torna o indivíduo um assassino em potencial, pois ela mata a criatividade. É esta quem possibilita a plenitude dos dias e a infinitude das noites. São essas palavras uma tentativa de deserção. Quem escreve não pretende alistar-se nesse confronto. Fujo. Enterro-me sob o céu mais distante. Potencialmente, para repetir uma palavra do sujeito do poema, evito matar aquilo que mais desejo: o sonho.

Não é coincidência que grande parte do presente estudo seja uma defesa pelo direito de sentir e de acreditar na força simbólica das palavras. Enquanto versos, somos levados a crer que devemos manter distância do que pode corromper a estética da arte. Ela é sugestão, nunca alusão. Não há discordâncias quanto a isso. Entretanto, quem consegue dormir enquanto essas palavras são aprisionadas em pontes pela metade? As pontes que nunca terminamos de construir ficam enterradas em uma fotografia do passado, um dado intocável. Se não permitimos à poesia relacionar-se com as pessoas em seus conflitos mundanos, permitimos que ela seja, também, uma ponte para lugar algum. A beleza ainda estará lá, sem dúvidas. Mas a quem ela encantará? Não é dever de quem acredita na arte colocar tijolos,

madeiras e cordas para que mais pessoas caminhem por essas palavras? A poesia não poderá, como a guerra, ser fomentada pelo intelectualismo elitista. Ela é, sobretudo, anti-ideia. Em que momento da vida permitiremos que sonhos, assim como pontes, sejam imperfeitamente acessíveis? Vejamos como essas ideias prosseguem ou mudam na próxima obra.

6.3 ADEUS ÀS ANDORINHAS (2008)

Adeus às andorinhas teve sua publicação no ano de 2008, pela editora Age, em Porto Alegre. Com dedicatória aos escritores (e amigos) Pedro Tâmen, Arnaldo Campos, Élvio Vargas e ao cineasta Jorge Furtado, a obra apresenta, ainda, um prefácio assinado pelo próprio Trevisan. Dando destaque que os poemas desta obra “abordam a condição humana, não no estado em que podia estar, mas no estado em que se contra” (TREVISAN, 2008, p. 11), neste texto, o autor demonstra preocupação com uma literatura voltado para uma ética que, a partir do humor, busca refletir sobre “as distorções da sociedade em que viemos” (idem). Ao fazer uma última advertência ao estilo predominante dos versos livres na estilística da obra, Trevisan faz uma citação de Jorge Luís Borges sobre o assunto, que, em última instância, serve como reafirmação da relevância do social na sua imaginada poesia-discursa: destaca-se a emoção poética e, com ela, associa-se a artificialidade da (re)apresentação do estado lírico emotivo como método e como estética para a discussão da condição do ser.

Além do prefácio, a obra conta com cinco epígrafes. A primeira traz um excerto do ato V, cena I da obra *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, com uma passagem de Teseu; a segunda introduz uma passagem sobre o predomínio do sentido interior, escrita por Fernando Pessoa em suas *Obras em prosa*; Na terceira, há uma frase da obra *O riso*, de Henri Bergson; A quarta epígrafe traz Manuel Bandeira, com a obra *Andorinha, Andorinha* (evidentemente uma das inspirações para a presente obra de Trevisan); por fim, na quinta estrofe, há uma frase de Gustave Flaubert extraída de uma carta de 1851. É possível, desse modo, identificar que as epígrafes indicam um caminho pontual na poética da obra: seja por uma perspectiva filosófica ou poética, o cômico, o equilíbrio interior e a “simplicidade” da emoção do momento são alguns dos elementos apreendidos nas instâncias poemáticas desta obra de Trevisan.

Quanto à estrutura da edição de 2008, além dos elementos paratextuais apresentados, há uma introdução elaborada por Ivo Barroso, na qual o autor enfatiza a complexidade da busca do cotidiano e da frase aparentemente “alírica” em *Adeus às andorinhas*, o que corresponde à parte da publicação crítica do período inicial de Trevisan, quando foi destacada

uma diferença exponencial entre obras voltadas para temáticas espirituais e outras com um cunho político (no sentido de social) mais explicitado. Esse é um ponto que, justamente, a ideia de poesia-discurso refuta, uma vez que o senso social representado nesta lírica não está desassociado da tradição ou das preocupações filosóficas que correspondem ao gênero poético. Pelo contrário: ao abrir mão de um pensamento que quase anula a história e o tempo, os sujeitos poéticos que têm sido analisados contribuem para um questionamento afiado sobre a importância do processo (e não só do resultado ou das consequências) de ser, indesculpavelmente, um sujeito de seu próprio tempo.

Os aproximadamente cem poemas da obra estão distribuídos em “três partes”. A primeira intitulada “Amor, amores” é dividida em dois momentos: a) “Os meus olhos nos teus” (referência ao poema “Análise”, de Fernando Pessoa” e b) “Da minha ideia do mundo caí” (também de Fernando Pessoa, desta vez do poema “IV- A queda”). Neste primeiro momento, há poemas que tratam de ideias de amor, como o poema de abertura “Concupiscência”, no qual apresenta-se a diferença entre os desejos cobiçados por homens e mulheres de uma maneira unilateral e pouco imaginativa, atribuindo-se, contudo, a consciência de que esta percepção do eu-lírico parte por um viés juvenil. A mesma visão “masculina” dos sujeitos poéticos, no entanto, adquire profundidade e intensidade estética no poema “Quando os primeiros frios chegarem...”, no qual o sexo e o desejo entre homem e mulher encena um espetáculo teatral de alto nível poético. Realizando uma curva temática, este momento aborda um segundo grupo de poemas que será aqui chamado de “históricos”, na medida em que ficcionaliza, dentro da exegese poética, figuras, personagens e óticas historicizadas pelo método lírico. É o caso dos poemas “Torcendo o pescoço à história”, “A borboleta” e “À memória de Manuel Bandeira”. Curiosamente, no segundo “momento” desta primeira parte, todos os poemas apresentam “tipos” de amor que são representados por concepções geográficas. São exemplos: “Amor árabe”, “amor espanhol”, “amor norueguês” e tantos outros. Para diferenciá-los, são utilizados elementos culturais e mitológicos (como a presença de Zeus no poema “Amor grego” e do faraó no “Amor egípcio”).

A segunda parte da obra é intitulada “Cesta básica”. A partir daqui, a poética da obra realiza uma guinada para a convenção de problemas sociais mais específicos e localizados, essencialmente brasileiros e, por vezes, gaúchos (como no poema “Na periferia de Porto Alegre”). Chama a atenção o aparecimento de estrangeirismos e modernidades no vocabulário dos poemas, como no texto “Biografias”, que realiza um paralelo entre rainhas que, outrora, eram adoradas e, atualmente, os *pop-stars*, que movimentam muito dinheiro e fama. Em “O futuro da poesia”, o eu-lírico discute, a partir de uma analogia à cegueira do escritor Jorge

Luís Borges, a tendência da ausência de paisagens produzidas pela lírica, culminando na vermelhidão dos corpos humanos cobertos pela violência. Esta, inclusive, é uma marca da poesia-discurso: a associação de imagens culturais e históricas e fatos cotidianos da brutalidade e da injustiça social.

Deve-se salientar também a recorrência da metapoética como estilo: pensa-se no papel do poeta, do leitor e da poesia, contando os dias de sua perenidade, imaginando um futuro infinito, ponderando sobre as relações limítrofes entre a lírica que cria a si própria e que utiliza do humano para a expressão. Trata-se, pois, de uma autoconsciência do fazer poético que abarca as instâncias do social não apenas na prática literária, mas também ética. Exemplos disso são os poemas “O sonho” e “Compromisso”.

A terceira e última parte chama-se “Caminhos cruzados”. Nela, o silêncio e a contemplação em ambientes prosaicos são matéria para o discurso poético. É o exemplo dos poemas “Cafês”, “Verificação” e “Fragmento de um caderno perdido”. Os poemas que integram esta parte evidenciam que o amor e o ato de se importar com o outro são artes. Com isso, não ocorre uma elitização da consciência social, mas um movimento oposto, que arrasta a arte para o campo do direito civil e da necessidade do desenvolvimento humano. Assim, o indivíduo necessita do acesso à cultura porque, através dela, ele se torna capaz de questionar, desejar e lutar por direitos sociais que são, em última análise, direitos de *ser*. O amor não é mais, por isso, uma contemplação carnal voltada para a ascendência, mas sim uma tática de resiliência perante o regime da indiferença. Os poemas analisados a seguir destacam a preocupação dos sujeitos líricos com o fazer lírico em um texto e a individualização frente ao impulso da generalização.

Ambição poética

Sempre desejei
Compor um poema
Sobre um bebê dormindo.

Não sobre um bebê adormecido.

A diferença não é muita,
Porém existe: um bebê adormecido dorme.

Um bebê dormindo
Brinca.
Ou sonha.

Repararam como os bebês
Que dormem estão sempre
Sorrindo?

(Os bebês adormecidos
Estão como que
Mergulhados
Num pântano
De transparente opacidade.)

(pág. 49)

“Ambição poética” trata-se de um metapoema, isto é, um poema que reflete sobre o ato do fazer poético e, com isso, estabelece paradigmas para a produção lírica de Trevisan. Esse tipo de expressão encontra solo fértil durante esta chamada fase de poesia-discurso justamente porque, nela, as técnicas poéticas do autor voltarem-se com um olhar crítico para as posições sociais, a vida de pessoas comuns e, com isso, ponderar sobre o próprio papel da poesia na sociedade. Desse modo, no poema transcrito, metaforiza-se a ingenuidade e a inocência como uma tela artística para o fazer da escrita do poema. A arte é sumarizada através da concepção de nascimento da vida.

No primeiro verso do poema, o sujeito está oculto na primeira pessoa do singular do presente do indicativo. Esse traço permanecerá ao longo do poema, que não pode abarcar a percepção de um “nós” por se tratar do ato solitário do poeta. O primeiro verbo apresentado é “desejar”, no pretérito perfeito e não é por acaso: o desejo está relacionado, psicanaliticamente, com um impulso movido por uma ausência. A falta de algo é o que alimenta o desejo. O que será revelado ao longo do poema, é a vontade de realizar, na escrita, a inauguração de um plano artístico que corresponda à honestidade do nascimento da vida. A pureza, que não pode ser encontrada em outros momentos e ações do ser humano, é vista não com uma visão de transcendência, conforme é comum de acontecer durante a poesia-percurso de Trevisan, mas como consciência da realização da arte por um indivíduo social e histórico.

O desejo do eu-lírico corresponde a compor um poema sobre um bebê dormindo. Sobre esse ponto, é preciso destacar o fato de o bebê não estar acordado, o que acrescenta aos termos já apresentados o potencial onírico. O sonho é um dos grandes temas da lírica de Trevisan, seja sob um viés esperançoso da conexão com o divino, seja pela experimentação dos prazeres carnavais ou, aqui, como matéria que difere o real do ilusório. E aqui, faz-se importante destacar a diferenciação proposta pelo sujeito poético: estar adormecido é um estado nostálgico de repouso, uma pausa no movimento cósmico da vida. Enquanto o bebê está adormecido, ele descansa, como quem deixa de existir e de perpetuar sua graça no instante da observação. O que interessa, portanto, para o sujeito do poema, é o bebê dormindo, que significa, em última análise, a possibilidade de sua ação ter uma continuidade

no plano onírico. Enquanto dorme, o bebê pode brincar ou sonhar, ele continua a exercitar a imaginação e, com ela, a criar possibilidades no mundo. Estar adormecido é um escape do real. Dormir é uma extensão do real. E é preciso que a última seja a opção viável para o eu-lírico-poeta porque não se pode criar poesia do que se propõe imóvel.

Na quinta estrofe do poema, o eu-lírico fala com o leitor. Esse rompimento da parede do texto propõe a conexão e a identificação com o sujeito poemático, traço que tem se mostrado constante em sua poesia-discurso. Não é por acaso que o indivíduo do texto não pode se sentir sozinho: ele enuncia para um grupo, como membro de uma orquestra que não harmoniza solitariamente a música do universo. Trata-se de uma lição de empatia. Ao pegar o leitor pela mão, pega também em suas recordações, seus desejos e suas angústias. Tudo fica mais leve quando compartilhado. O ato da poesia não precisa ser individual, no sentido de que ele congrega emoções e ações das pessoas que o cercam. Assim, observamos, juntos, que os bebês estão sempre sorrindo e, mesmo que isso tenha sido uma pergunta, ela não questiona verdadeiramente com o anseio de uma resposta. Ela pergunta afirmativamente, porque não há como discordar da inocência. Criamos esta ideia porque ela nos repele. Somos o contrário. Somos o que sobramos daquele bebê. A síntese oposta. Ao observar no outro o que fomos, reforçamos o que não seremos mais. Segundo Merleau-Ponty (1999),

perceber não é experimentar um sem-número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível. Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal. Perceber não é recordar-se. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 47-48)

A última estrofe do poema ocorre toda entre parênteses. Ao abri-lo, o eu-lírico convida-nos para mergulhar em seu sussurro. O poema é um canto do mundo que se elabora enquanto o lemos. Quem lê e quem escreve descobre diferentes continentes, terras diversas, sons, cheiros e sabores ainda não desbravados. Invadimos suas palavras porque elas nos aterrorizam. E, com o temor que nos faz vibrar, descobrimos que os bebês adormecidos também mergulharam em uma região perigosa, mas que se dissolve na transparência de sua pureza. O pântano, terra inundada e de difícil acesso, desdobra-se em seu próprio conceito para se tornar opaco e claro. É isso um ato do texto que escreve a si próprio, mas, sobretudo, da ambição, título do poema, que almeja, como quem admira um bebê dormindo, encontrar a essência de sua própria voz lírica.

A construção do poema trata da deliberação de elementos poéticos associados à tranquilidade voraz de um bebê. O nascimento, o nascido, o que há de acontecer, os momentos e os gestos, o choro e o sorriso constante, as cores que murcham, a terra de onde irrompe os versos. A última estrofe é a canção de ninar, um convite: um desejo para que não adormeça, quem lê, mas permita-se, também dormir, porque enquanto dorme, o mundo, assim como o sonho, se reconstrói à sua imagem.

Para não-leitores de poesia

Num dia de primavera,
Com os primeiros ipês
Vestindo-se de amarelo e rosa,
Como entristecer-se?

Não se entristeçam, senhores!

Lembrem-se
Dos *azahares*,
Trêmulos de brancura e olor
Com que as laranjeiras
Dignificam os pátios
Suburbanos.

Se o vosso coração
Estiver triste,
Falei-lhe baixinho.

Dizei-lhe
Que se aquiete,
Que dias melhores virão.

Sussurrai-lhe,
Se ele se distrair um pouco:
Que uma filha, no exterior,
Lembrou-se, do pai;
Que uma mulher que amou,
Voltou a amar;
Que um avô,
Que não conseguia desviar
A mente da cômica falecida,
Sorriu ao ver,
Ao pé de si, um pardal...

Se não houver
Outra sensação ao vosso dispor,
Evocai Casimiro de Abreu!

O poeta morreu na primavera da vida!

Nunca mais
Deixou de florescer.

(pág. 107-108)

O poema transcrito realiza uma reflexão sobre a vida e sua perenidade, aludindo ao poder da arte poética permanecer sobre todas as coisas. A finitude tem sido a maior inimiga do sujeito, desde sempre. Muito do que foi e é produzido nas artes é uma maneira de lidar com a mortalidade e com o fim. No poema de Trevisan, essa questão é revisitada ao traçar um paralelo entre a vida e a poesia. Estruturado como uma espécie de carta aberta a “não-leitores de poesia”, o poema apresenta uma mensagem otimista e reconfortante sobre felicidade e paz. Ao olhar para o texto poético, é possível identificar a funcionalidade do eu-lírico como um mensageiro apaziguador, preocupado com a tristeza do mundo de quem lê. Daí, é preciso resgatar Adorno (2011), ao refletir que

a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialéctica das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adopta perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autónoma. (ADORNO, 2011, p. 340)

Para elaborar a imagem da juventude, o sujeito do poema recorre a figuras da natureza. A primavera, os ipês, os azahares e as laranjeiras, além de utilizar o verbo florescer no sentido de desenvolvimento da vida. A partir da percepção do eu-lírico, como é possível ficar triste com tanta beleza que circunscreve a vida humana? As cores e os aromas das árvores funcionam como um bálsamo para a apatia. Solicita-se: “não se entristeçam, senhores!”, utilizando uma das marcas de sua poesia-discurso, falando com quem lê, e, assim, acreditamos que não há mais motivos para tristeza também.

O recurso sinestésico citado anteriormente é envolto pelo recurso da lembrança. Lembrar é o ato de guardar ou trazer na memória conteúdos exclusivos da psiquê. É através da rememoração, que o sujeito do poema evoca a qualidade do mundo como uma forma de apaziguar o sofrimento. Destaca-se o uso da palavra no diminutivo, “baixinho”, no décimo quarto verso, provocando uma diminuição na intensidade, mas também na produção da voz lírica. É como uma encenação de alguém que diminui o volume vocal para dizer, olho no olho, de maneira firme e afetuosa: dias melhores virão. E quão importante é o reforço desta mensagem! Quando tudo parece sem sentido e vazio, é preciso não deixar de crer. A perenidade do indivíduo não pode sobrepujar a qualidade infinita do sentimento sincero.

Basta um sussurro. A voz úmida, quase doce, mas não enjoativa. Uma memória recriada pelo gesto. Um beijo. Um toque entre os dedos. Uma confissão. Não é possível ler o poema sem ler a projeção do sentimento e da recordação. Quem recorda salva próximo ao coração, já foi dito. Resgata-se o miolo de uma voz que canta, sem desafinar. É uma melodia

que esquenta em dias frios. É um sussurro, e o que mais poderia ser? Não é poesia esse desembaraço que prende e cativa? A quem cativa a palavra na folha em branco? A folha branca, sozinha. A folha e quem a lê, abrindo a página com uma voz que sopra ao ouvido. Inocência e coragem. O eu-lírico reforça imagens de esperança renovada, como uma fé compartilhada. Trazendo personagens da família, o sujeito do poema não deixa escapar sua tentativa de coletivizar a lembrança: ninguém se lembra sozinho. A memória constrói e reconstrói as sociedades. A memória é compartilhada, como o afeto.

Ao analisar a construção linguística do texto, pode-se observar a repetição das preposições “com” e “de”; complementos nominais e expressões adjetivas, especificando os substantivos – geralmente relacionados a elementos da flora; verbos no modo imperativo, aconselhando quem lê a seguir a instrução dada (“lembrem-se”, “dizei-lhe”, sussurrai-lhe”); “que” pronominal utilizado como conjugação para costurar os versos, sobretudo a partir da quinta estrofe; o emprego da partícula “se” condicional; e mudando um pouco o costume, o uso de frases exclamativas, em vez de interrogativas, como tem sido uma constante ao longo de sua poesia-discurso (ainda que não tenha deixado de utilizá-la na primeira estrofe do poema também). Além disso, as maiores estrofes são as que possuem versos com menor quantidade de palavras, estabelecendo um ritmo mais fluido nestes casos.

Ainda é válido ressaltar que o eu-lírico homenageia Casimiro de Abreu através da referência do poema “meus oito anos” do poeta, que morreu pouco antes de completar vinte e dois anos de idade. Não é preciso conhecê-lo para que o texto ganhe ainda mais sabor e textura a partir deste ponto. Afinal de contas, é um poema para não-leitores de poesia. Embora aqui seja necessário questionar: quem é um não-leitor de poesia, visto que a poesia está na vida? Seja na primavera da vida, ou nos momentos mais solitários e desconhecidos. Casimiro de Abreu não deixou de florescer, porque a morte não pode evitar que suas palavras tocassem outras páginas que viriam. E elas sempre vêm!

Convite de fim de ano

Neste último dia do ano
(não importa quem sejas),
Se te sentires solitário,
Dá-me a mão!

Também a minha
Está fria! Também eu
Não sou um homem
Feliz...

Mas,

Se te sentires mais solitário
Do que eu,
Entrega-me tuas duas mãos!

Coloca tua mão em concha
No ouvido, para escutares
O rumor do meu sangue.
Aferra-te a um dos galhos
Da árvore genealógica
Da vida.

A dor é a mesma,
A angústia é a mesma,
A morte é a mesma!

Juntos,
Somos invencíveis.

Se perdeste tua mãe,
Tua mulher,
Alguma de tuas amantes,
Um filho,
Um neto...
Muitos amigos:
Não me recuses tua mão.

Podemos perder-nos, juntos,
Mas nos perderemos
Na mesma direção.

(nem eu,
Nem tu,
Estaremos definitivamente
Perdidos.)

Onde está um homem
Com outro homem,
Está a vida.
E onde está a vida,
Está alguma coisa
Maior do que ela.

(pág. 178-179)

Ao seguir a tendência da poesia-discurso de Trevisan, o poema apresentado promove o sentimento de comunidade através do encontro entre as solidões. Pode-se pensar que cada criatura no mundo está sozinha à sua própria maneira. Não há infelicidade em refletir desse modo. Esse é o ponto inicial para criar a convocação de união proposta pelo sujeito poético do texto. Assim, para refletir acerca de um “nós”, é preciso lembrar que o processo de pareamento entre “eu” e “tu” costura as realidades subjetivas de modo a conectar a instância lírica ao plano social imaginado. Conforme Benveniste (1991),

eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e *lhe* designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutra

passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como “sujeito”. É portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua. Se quisermos refletir bem sobre isso, veremos que não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito que não seja o que ele dá assim, ele mesmo sobre si mesmo. (BENVENISTE, 1991, p. 288)

Primeiro, ao estabelecer um período de tempo do ano em que, culturalmente, as pessoas estão movidas (e comovidas) a celebrar a família com votos de paz e amor, o poema “Convite de fim de ano” também recorda que esse impulso pela aproximação, muitas vezes, é fabricado midiaticamente e não gerado de forma natural. Depois, a ideia de desconhecidos poderem compartilhar de suas tristezas diz muito sobre a ideologia cristã, presente em toda a obra de Trevisan.

Pensar na celebração do amor como uma convocação é importante para resistir aos gatilhos do tempo. Diariamente, muitas informações são movidas com o propósito de desmerecer e desacreditar a possibilidade de o amor eventual, furtivo e espontâneo permanecer. O que permanece de pé após a chuva? Quem deita e sente a água escorrer pelo corpo como uma bênção? O poema transcrito não permite que o sofrimento seja soterrado por um falso moralismo. A dor é real. Ela importa para que saibamos distingui-la da felicidade. E ser feliz não dói? Na primeira estrofe do poema, o eu-lírico convida o “outro” para que ele lhe dê a mão, caso sinta a solidão. O convite é aberto, ultrapassando qualquer distinção. Quem está disposto a sentir a dor do outro? Quem abre o peito para a luz da diferença? Quem escreve faz um convite, mas quem lê pode recusá-lo?

O tom comovente do poema é ampliado na segunda estrofe, quando o sujeito poético revela também não ser um homem feliz. É preciso consciência para compreender que a felicidade, assim como todas as outras sensações e os outros sentimentos, são estados passageiros. Passam. Passamos. Não somos. Moldamo-nos. Adaptamo-nos. Deixamos (de) ser conforme a circunstância. E Quem sofre nesta mesma noite fria de que quem escreve? Quem compartilha dessa noite, agora? Uma única luz na janela do outro prédio reacende a ideia: há alguém também vivendo, também apaixonado, também sofrendo, também sorrindo, também recordando. Há alguém e, isso, por agora, é tudo. “Se te sentires mais solitário / do que eu, / entrega-me tuas duas mãos!”, diz o eu-lírico. Quem escreve este texto altera o convite, salvaguardando dele a intenção: quem quer escrever, escreva agora, ouça a música que lhe faz ter uma boa lembrança, deite sob as estrelas, ore para que elas venham lhe salvar. Faça como se quem aqui escreve não soubesse dos seus segredos.

Na quarta estrofe do poema, o sujeito lírico faz uma referência à outra obra de Trevisan (*O rumor do sangue*) e reforça a importância da entrega ao momento da experiência. Porém, durante a poesia-discurso, a experiência é compartilhada, multiplicada e nunca arquivada. Sinto porque sei que o outro sente também. Sinto, às vezes, porque o outro não é capaz de sentir. Sinto porque ele não sabe ainda que também sente comigo. No poema, construindo cada cena desse universo lírico, o sujeito guia quem lê para um plano de manifestações: buscas, encontros e perdões são algumas das ações que ocorrem. É preciso, pois, buscar nas palavras do outro o que em si é espelho, encontrar nas rachaduras não apenas o erro cometido, mas também a tentativa de colá-las e, assim resgatar as lembranças refletidas para, em última instância, perdoar meu sofrimento porque a partir dele encontro a luz necessária.

A quinta estrofe do poema é elaborada com o recurso da anáfora (na verdade, funciona como um refrão, no qual apenas o substantivo feminino e a pontuação são modificados, permanecendo a estrutura semelhante. Com esses versos que parecem ecoar no silêncio, salienta-se a aproximação entre os indivíduos. O reconhecimento da dor, da angústia e da morte não faz com que elas sejam literalmente a mesma. São, antes, em suas diferenças singulares que cada indivíduo vive, iguais aos olhos de quem compreende o momento do sofrer. Não dói em quem lê como em quem escreve, mas dói, também. É na sexta estrofe que o eu-lírico, num arroubo ainda mais explícito, confia: “juntos, somos invencíveis”. Uma frase que se eterniza no momento em que é proferida. Nada pode desfazer as palavras pintadas na página. É, assim, quem lê e quem escreve, duas alças de uma mesma bolsa. Carregam. Carregam. Dividem o peso. Resistem.

Quão grande é o esforço de quem sofre? A dor não pode ser transplantada ou simulada. Contando os azulejos da cozinha, ou os tacos do chão da sala, ou ainda a quantidade de vezes que a luz da pequena caixa eletrônica pisca... contando cada um dos detalhes que fazem de uma vida um hábito, o indivíduo pode questionar quem no mundo pode entender sua angústia. Esse aperto o diminui, torna-o uma ínfima parte do que ele poderia ser. O eu-lírico, no poema, pede: “não me recuses tua mão”. E, assim, segurando aquela carne quente, torna o corpo do outro, também, extensão de suas perdas e de seus ganhos.

O poema lembra que não há problema em se perder. Não há espaço para a solidão completa. Sozinho, quem escreve, sabe que não há distância que o separe do amor. Ele está lá. Está aqui, em cada curva dessas palavras. Ele está – e, por vezes, parece que É. Venha a mim, em toda a sua grandiosidade e crueza. Apenas faça o que você sabe fazer. E onde houver essa vida que se importa, essa chama que não se apaga, o eu-lírico acreditará na comunidade.

6.4 ADEGA IMAGINÁRIA (2013)

Publicada em 2013 pela editora L&PM, em Porto Alegre, a obra possui uma única e apaixonada dedicatória, à Cleuza. Além disso, *Adega imaginária* apresenta, como de costume, epígrafes. São três: a primeira é um excerto da obra *A trindade*, de Santo Agostinho, a segunda é uma frase de *Cântico dos cânticos*, de Gianfranco Ravasi, e a terceira e última é um trecho de três versos do extenso poema “Elegia - indo para o leito”, do poeta inglês John Donne, da obra *Verso, reverso, controverso*, traduzida por Augusto de Campos. Cada uma das epígrafes funciona como uma antecipação para os três grandes pilares que sustentam a obra: os prazeres (simbolizados pelo vinho e pela carne/ pelo sexo), os reencontros (com a infância e com o sagrado, muitas vezes através da consciência da própria escrita) e o social, traduzido como um espaço de guerra na lírica de Trevisan.

A edição de 2013 é prefaciada pelo amigo de Trevisan, o roteirista e cineasta Jorge Furtado. No texto, Furtado elogia a poética do autor como “tudo, menos clichê”. Além disso, destaca-se a produção de uma poesia “cada vez mais simples” que, a partir do prefácio, pode-se adiantar, ela (a poesia) não corre o risco de ser simplória, mas, pelo contrário, potente e renovada com percepções contemporâneas de seus sujeitos líricos.

Estruturalmente, os mais de cento e cinquenta poemas da obra estão distribuídos em duas partes. A primeira, e mais curta, leva o título de *Adega imaginária*. Como o nome sugere, o vinho está presente no imaginário dos sujeitos líricos como uma possível fonte para saborear os prazeres humanos. Não à toa, o primeiro poema desta parte é o “Brinde”, no qual a conjunção carnal dos indivíduos é trazida pelo prazer das almas que se encontram e, como sob a neblina sedutora da bebida, flertam infinitamente. Já em poemas como “O porto”, o vinho é um alerta de perigo para a solidão que alguém há de custear quando prestes a entrar em um relacionamento amoroso. O fascínio, elemento que tem percorrido o conjunto poético de Trevisan, encontra em *Adega imaginária* um novo ápice, entregando sua magia vocabular a passagens menos religiosas e mais explícitas, como no poema “Incerteza”:

[...]
 Talvez venhas a perceber
 que há entre o amor e a mulher
 a mesma distância
 que separa o vinho do bebedor,
 e se interpõe
 entre a nudez e o corpo.
 (TREVISAN, 2013, p. 29)

O ritmo dos poemas na obra apresentados também apresenta uma clara mudança. Seja por meio da presença mais abundante de pontuação como vírgulas, exclamações e interrogações, ou mesmo em versos mais limpos, as aberturas e os fechamentos vocálicos estão intensificados de forma a destacar o som consonantal oclusivo e bilabial, forçando a leitura com uma morosidade inebriante, como, por exemplo, no poema “Observação”: “Em cada um de seus fios / se entremostam os arrepios / da entristecida raça humana” (TREVISAN, 2013, p. 48). Nota-se a consoante t/d articulada com espaços entre palavras curtas e palavras longas, preenchidas por som de /s/ e vocalização de /a/.

Os poemas desta parte são numerados com algarismos romanos, o que simula um texto histórico e referencial, como uma bíblia que apresenta salmos ou ensinamentos. Assim, estes poemas-deleite são como guias para o comportamento e para o pensamento humanizado dos eu-líricos. Isso implica pensar que o sujeito poético não delira em seus prazeres de maneira isolada, mas elabora-os a partir de uma organicidade que pressupõe o outro como um identificador comum do sexo como um método de amor e regozijo. Com isso, chega-se ao singular texto cinquenta (ou, neste caso, “L”) da primeira parte: intitulado de “Erotismo e poesia”, não se trata de um poema como os quarenta e nove antecessores, mas uma espécie de mini-ensaio crítico que pondera sobre o equilíbrio entre seriedade e frivolidade na concepção da poética erótica. O sujeito poemático dá espaço para a constituição de um eu-discursivo que evoca a imagem de um Trevisan-autor que estuda, pesquisa e lê poesia e a apresenta como fonte da manifestação encontrada na obra. Assim, o texto de cinco páginas informa sobre as referências e inspirações tomadas por Trevisan, citando, dentre outros, Manuel Bandeira, John Donne e a Poesia de Amor Cortês da Idade Média.

A segunda parte da obra é intitulada *O relincho do cavalo adormecido*, e concentra a maior parte dos poemas da obra, com mais de cem textos. Com dedicatória aos netos e menção à definição de poesia por parte de Baudelaire como “infância reencontrada”, esta etapa tem uma epígrafe do autor inglês D. H. Lawrence. Nela, o autor diz que “até um artista sabe que a sua obra não esteve nunca em sua mente, ele não poderia nunca tê-la pensado antes que ela acontecesse”. (2013, p. 78). Como é possível presumir, a função da escrita e do escritor é um tema caro que será mesclado ao reencontro da infância ao longo desta coletânea de poemas. Com isso, a função metapoética está a florada, sem abandonar a consciência da emoção, isto é, a racionalidade do sentimento como uma ética reforçada e reinaugurada na instância do fazer lírico.

O poema “menino dormindo”, que encerra o livro, levou cerca de três décadas para encontrar a luz da publicação, e ele sintetiza um dos esteios da obra: o ato rememorativo.

“Estarei me iludindo?”, questiona o eu-lírico no primeiro verso do poema. O texto apresenta uma forte influência da perspectiva narrativista, mostrando um sujeito poemático que relata um acontecimento no passado que é revivido na instância do presente eternizado da lírica. O eu-lírico fala sobre um menino dormindo próximo a ele em um café. Acompanhado por uma mulher, sua mãe, o menino chama a atenção do sujeito do poema por estar dormindo “como se o mundo fosse / seu brinquedo”. Essa memória, que é duplamente ficcionalizada (tanto pelo eu-lírico que a recupera como material de seu discurso quanto por quem lê o poema, em um processo de evocação de um palimpsesto de falsas memórias), destaca a inocência como um poder assomado na infância que só é acessado pela visão externa de um adulto. Essa observação, situada espacialmente em um centro comercial de Porto Alegre, lembra poemas de Mário Quintana como “Da observação” e “Segunda canção de muito longe”, fornecendo uma nuance de pureza e calma que revela um mundo interior pulsando de saudosismo.

O poema “Ensinando um jovem a ler poesia”, realiza um jogo da metapoesia-discurso ainda mais profundo, quando o eu-lírico brinca com a definição de Trevisan: “poesia é / lucidez enternecida”. (2013, p. 170). Já em poemas como “Síndrome de Down”, “Sobre formigas” e “O ditador”, o leque de sentidos abarca, em ordem, a descontinuidade do tempo frente à vida que não é compreendida, a analogia do sofrimento humano à perseverança infinita e a ironia do poder que leva à solidão. Nestes casos, como em tantos outros, a história e a memória confundem-se como símbolos de um estado vigilante do sujeito poemático que promove reflexões sobre a recordação afetuosa (ou enternecida, para permanecer no vocabulário proposto). Já o senso social apurado na poesia-discurso de Trevisan é renovada por uma ironia suavizada, menos ácida do que em *Adeus às andorinhas*, mas mais precisa: é o caso de “Censura aos poetas” que, de maneira sarcástica, relaciona o fazer poético com o humor apresentado de Trevisan, ao questionar a respeito do “papel” dos poetas contemporâneos por quererem passar “sua visão de mundo” quando nem eles conseguem identificar o próprio coração. Vejamos, a seguir, como estas e outras questões são desdobradas na poesia-discurso da obra.

O prêmio

A carne é alegre
- ou triste –
Conforme a espuma
Que fica na taça
De quem bebe.

Ela é como um sonhador
Que sonha que seu sonho

Ficou de pé
 E, ao despertar, mira-se
 No espelho partido,
 Para nele descobrir
 O rosto que se tinha perdido.

(pág. 20)

O poema transcrito trata de perspectivas. Nele, o eu-lírico constrói seus enunciados de forma a aludir ao corpo, aos sentimentos e aos sonhos como ferramentas que, conforme o modo como são observadas, tendem a provocar diferentes sensações. Há um sentimento inerente ao indivíduo, mas há, também, um outro que brota conforme a circunstância. A partir disso, pode-se dizer que a poesia-discurso é fundada, também e sobretudo, na tribulação da expectativa com a realidade. O que ocorre em um plano afeta o que acontecerá no outro. E, ao pensar na expectativa não se deve imaginar um cenário de ilusão dissociada da vivência social. Pelo contrário. Toda expectativa é a espera pela ocorrência de algo, conforme as probabilidades. Assim, o que é esperado baseia-se no real concreto e, dele, extrai antecipações. Ao pensar em realidade, por outro lado, pensamos na fase dos sonhos como um método do real: sonhando, a realidade é, igualmente, conjeturada sob o signo alegórico do desejo. Dessa forma, o plano do real é não apenas o sumo da expectativa, mas também o substrato da plausibilidade. Segundo Adorno (2011),

o aspecto associal da arte é a negação determinada da sociedade determinada. Sem dúvida, a arte autônoma, pela sua recusa da sociedade que equivale à sublimação pela lei da forma, apresenta-se também como veículo da ideologia: na sua distância, deixa igualmente intacta a sociedade de que tem horror. Mas também isso é mais do que simples ideologia: é a sociedade, e não apenas a negatividade, que condena a lei formal estética, mas mesmo na sua forma mais problemática ela é a encarnação da vida humana que se produz e se reproduz. A arte tão-pouco podia dispensar-se deste momento como da crítica, enquanto o processo social não se manifestasse como processo de auto-aniquilação; e não está em poder da arte - enquanto desprovida de juízo - decidir por intenções entre os dois. (ADORNO, 2011, p. 340)

A partir dessas considerações, pode-se ler o poema como um símbolo de transição entre os planos líricos perpetuados. Diferentemente da poesia-percurso, na qual o movimento de deslocamento direcionava suas forças para o alcance de um dado divino, neste poema-discurso o que é buscado é a interiorização do valor humano como mecanismo de compreensão de seu papel social. Na primeira estrofe do poema, apresenta-se o corpo pendulando sobre a alegria e a tristeza. A fugacidade dos sentimentos é importante para respaldar a ideia de que o esperado e o resultado são distinguíveis unicamente pelo esforço da casualidade. Por isso, a interpretação do material lírico deve considerar o processo contínuo

de metamorfose dos estados anímicos. Essa mudança imparável prevalece sobre o próprio sujeito poético impelindo-o para o entendimento da instabilidade.

A espuma na taça que é bebida pelo eu-lírico pode ser compreendida como influências momentâneas que afetam a vida. Quem está imune de um olhar desafiador, uma palavra vil ou um toque acalentador? Quem consegue desviar da vermelhidão da face quando uma palavra inesperada penetra o corpo? Quem pode não se afetar pelo calor da rua e pelo latido dos cães? Cada segundo do dia no corpo do outro abre caminhos possíveis para entender um pouco mais de si mesmo. Esse exercício de exteriorização permite inserir-nos na maleabilidade das sensações do sujeito do poema.

A segunda e última estrofe do poema introduz a ideia de sonho. A espuma é associada a ele, abarcando também o ato de dormir. Quem sonha sem deixar que as pálpebras protejam o ser do mundo que tenta invadi-lo? Quem é capaz de ficar de pé após a confabulação de um sonho? Quem encara no espelho a própria imagem após revelar, em voz alta, mesmo que na solidão, um desejo oculto? O que poderia “desocultar-se” das sombras que encobrem os sonhos? De que é feita a luz nos olhos de quem, ao mirar-se, descobre um novo eu?

De acordo com o eu-lírico, o sonhador, imagem do indivíduo projetado na terceira pessoa do singular que, em última instância, pode ser compreendido como o próprio sujeito da enunciação do poema, descobre “o rosto que se tinha perdido”. Esse processo de redescoberta através da influência externa é esperado: só é possível identificar uma qualidade quando ela é posta sob o holofote da comparação. Comparam-se pessoas, alturas, pesos, sensações, nuances, cores e, só dessa forma, podem-se distinguir as diferenças. O que não é o mesmo, é outro. O que é outro vive dentro de cada pessoa que lê estas linhas.

É preciso, ainda, destacar o título do poema: o prêmio apresentado no texto é a capacidade de reimaginar-se e, assim, rerepresentar-se para si mesmo e para o mundo. Com isso, os sentimentos que partem do exterior – para encontrar os sentimentos adormecidos ou efervescentes do interior do indivíduo – funcionam como gatilhos para o procedimento de transformação do “eu”. Premia-se a mudança porque ela é fator urgente para o progresso. É preciso mudar o futuro, porque o passado é conhecido e ele salvaguarda cicatrizes do horror. Faz-se possível mudar a si mesmo, assim como deve-se mudar também pensando no outro. É em conjunto que o prêmio pode ser consumido em sua maior eficácia.

Nota-se como os verbos do poema são utilizados no presente do indicativo (“é”, “fica”, “bebe”, “sonha”, “mira”), estabelecendo a dinâmica do movimento do agora, uma ação em decorrência no instante da recepção da lírica. Além disso, outros dois verbos aparecem no modo infinitivo (“despertar” e “descobrir”), ambos semanticamente vinculados pela ideia do

poema de promover mudanças no sujeito. Os artigos são, em sua maioria, definidos (“a carne”, “a espuma”, “no espelho”, com auxílio da preposição “em”, “o rosto”), o que contribui para a exatidão do gesto e do resultado, isto é, da expectativa e da realidade pré-concebidos. Chama a atenção, neste sentido, o artigo indefinido “um sonhador”, que possibilita a identificação universal de quem sonha com a plausibilidade da transformação. Dessa forma, quem quer que seja a pessoa que sonha, ela é capaz de encontrar a si mesma, na versão que melhor lhe caiba, no momento em que deita, quando observa o movimento, quando sente pela primeira vez e quando sente, de novo, como se fosse o início de tudo.

Poética menor

Este poema nasceu de uma lágrima!

Quero-o solidário, generoso,
Fruto maduro
Que se oferece a um hóspede.

Que ele seja pra ti
Um pouco de sol
Inoculado nas veias.

Ao leres este poema, leitor,
Lembra-te que o poema
Nasceu triste.

Se estiveres desalentado,
E não puderes fazer
Um poema,
Faze, ao menos, uma boa ação.

Uma boa ação é um poema
Que só o coração é capaz de ler.

(pág. 84)

O texto “Poética menor” é uma ode à simplicidade dos momentos que levam à contemplação do ato poético. De acordo com o eu-lírico, estão nos momentos “menores” as fontes para a produção de enunciados que revelam mais sobre a natureza das relações humanas. Na primeira estrofe, composta por um único verso, o pronome demonstrativo “este” apresenta o próprio poema com a indicação da clareza do objeto introduzido, isto é, a singularidade do poema como uma força textual inconfundível. Além disso, o poema não é escrito – ele nasce. O nascimento do texto alude a um processo natural: como a gestação de uma vida, o poema precisa de tempo para seu desenvolvimento até que ele possa ver a luz do

mundo. Contudo, o poema não nasce do corpo, mas de uma lágrima. A ênfase dada com o ponto de exclamação no final do verso indica a intensidade em que o enunciado é proferido, de modo a destacar a lágrima como um símbolo de tristeza. O sentimento não é dado como um fenômeno permanente, mas como um período de transição entre a ausência e a presença de algo – neste caso, do próprio poema. Afinal, Adorno diz que

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação. (ADORNO, 2003, p. 67)

A partir da segunda estrofe, o eu-lírico apresenta-se na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, através do verbo “querer”, que se aproxima, semanticamente, de “desejar”. Esses verbos movem sentidos e sensações constantes na poética do discurso, que vem sendo apresentada ao longo deste capítulo. O querer poético refere-se, recorrentemente, a um querer do outro, sobre o outro e para o outro. O sentimento não pode ser preenchido em si ou *per si*. Por isso, os atributos que dele brotam são a solidariedade, a generosidade e a hospitalidade. Os três substantivos, que aparecem em sua forma adjetival, indicam que o poema é uma oferenda ao outro. O texto poético, desse modo, não é isolado do dado social das interrelações pessoais. Não há poema sem sociedade. Sob esta perspectiva, o discurso autocentrado da poesia revela-se, também, dialógico, na medida em que promove a discussão entre um “eu” e um “tu” que compartilham do mesmo espaço e do mesmo tempo.

Na terceira estrofe do poema, o sujeito poético refere-se de maneira mais objetiva ao outro, através do pronome oblíquo átono “ti”, fazendo votos de que este poema seja luz para a escuridão do outro. Deve-se perceber que o texto poético, segundo essa ótica, é elaborado como um presente de auxílio ao outro. Faz-se poema não apenas para expressar e emular sentimentos artificiais para quem lê, mas também para estender a mão e mostrar que não há solidão completa em um mundo compartilhado. A comunidade lírica permite que a voz de um “eu”, que fala sozinha, fale, também, com um outro hipotético, imaginado e projetado. Quem escreve sobre poesia escreve, é verdade, para si próprio, mas escreve, ao mesmo tempo, para um quem pode vir a ler e, assim, tornar-se parte ativa do mundo integrado. É uma ilusão acreditar no isolamento do texto poético. O poema (sobre)vive porque há um vasto mundo de subjetividades a ser preenchido pelas diferentes visões humanas.

Na quarta estrofe, o eu-lírico refere-se à figura do leitor de maneira explícita. Esse dado é, também, ponto de retorno na poesia-discurso de Trevisan. Além do fazer metapoético, o fazer da poesia consciente é o que vem demonstrando a clareza do teor lírico relacionada à

importância do desenvolvimento do papel social. O sujeito do poema faz-se sujeito histórico e linguístico. A parcialidade das palavras que deitam pela página oferece um dos suportes para a identificação do e no outro. Com isso, o tema memorialístico (ou da recordação, ou da lembrança) ressurgue para reforçar a ideia de que o tempo e a história sociais permanecem e persistem porque a memória é compartilhada pela sociedade. É preciso lembrar que o poema nasceu triste, mas que isso não o condiciona à tristeza eterna. O ponto inicial pode ser mudado. Para isso, o pertencimento à comunidade é fundamental. E, por vezes, a noção de não pertencimento também. Aqueles que não se encaixam, que não cabem, que não encontram lugar unem-se para criar suas próprias frestas e encontrar rachaduras no mundo. A conquista da identificação não é um processo linear. A complexidade do olhar para fora galga um ritmo particular, o qual o poema pode apenas sugerir.

O poema é equivalente a uma boa ação. Quem escreve um texto não o faz para ferir. As palavras não foram feitas para machucar, embora elas sejam usadas como armas. Afiadas, com potencial letal, cada letra assume um poder inflamável dentro de um texto-incendiário. O poema é este espaço possível, um terreno vazio ou uma floresta coberta de álcool. Cada vírgula, cada partícula disposta em dada direção assume, por si só, o risco de contaminar ou de salvar a história. Qual história? A história das intenções, dos desejos e dos motivos. Quem recorre à palavra em meio à guerra? Quem desdobra os sentidos possíveis em um texto? Quem faz com que as palavras mintam, condenando-as ao pecado original? Faz um poema quem faz amor ou vice-versa. Ergue um muro ou derruba-o pelo poder da história. Lembramos de um tempo inevitável no qual o combate era contra o futuro incerto, e não pelo presente conquistado. Há vitória em palavras vazias? Mas quem as esvaziou? Onde foi parar sua essência?

Toda ação é um conjunto infinito de palavras. É um poema. Para lê-lo, segundo o eu-lírico, é preciso usar o coração. Mas de que forma usar o coração quando ele está ocupado sendo preenchido pela dor vista no mundo? Quem tem tempo para parar de sentir? E quando parar, como encaixá-lo, ele, o coração, na fechadura do texto, no espaço entre as palavras, entre as letras, entre...? Essa é uma poética menor, porque tudo o que é pequeno cabe nos melhores espaços, entre cadeiras, entre sonhos e entre bem-quereres.

O silêncio dos corpos

Resiste ao teu corpo,
E teu corpo
Amará outro corpo
Quando tua alma estiver em férias.

A tragédia ocorre quando
O corpo se encontra com outro corpo,
Antes de se encontrar
Com a própria alma.

Dois corpos em silêncio
Não se suportam meia hora.

Duas almas em silêncio
Podem suportar-se
Durante um século.

(pág. 101)

No poema transcrito, a dualidade corpo *versus* alma simboliza a dinâmica do relacionamento do indivíduo consigo mesmo. Esse tipo de manifestação ocorre, nos poemas de Trevisan, desde sua estreia. Contudo, o que lá funcionava como uma disciplina voltada para o divino sagrado, e, depois, passa a realizar um mergulho na fenomenologia da experiência carnal, assume, agora, um aspecto mais visceral dentro do escopo de sua poesia-discurso: a instância da amorosidade como pós-realização do autoconhecimento. Sob este prisma, a alma simboliza a interioridade e a essência da individualidade, ao passo que o corpo representa o contrário, a exposição ao mundo.

O corpo é a ferramenta de acesso aos sentidos dos sentimentos e dos objetos concretos. Com ele, torna-se possível gostar, sofrer, amar, corresponder, ignorar, imaginar, perdoar, sonhar e crer. Não há vida sem a materialidade. Essa discussão foi realizada em capítulos passados. O que interessa, a essa altura, é a disposição de como a rivalidade com a alma não é, em última instância, uma oposição direta, mas uma condição para a compreensão do próprio desejo. A partir da concepção do sujeito poético no poema apresentado, um elemento fundamental para esta analogia é a voz, ou melhor, o silêncio.

Nota-se como outra dualidade é aqui evocada. O silêncio, tema também abordado anteriormente, reaparece na fase discursiva da poesia de Trevisan como um elemento transgressor: o corpo está associado ao som, enquanto a alma, ao silêncio. Com isso, intui-se que o corpo é a exteriorização das vontades, que são fruto da maturação no silêncio interior. A alma é a gema resguardada pela couraça apresentada ao mundo: a carne. A partir desse sistema de dualidades evocado, pode-se pensar no processo de plasmação do conteúdo social relacionado ao lírico dentro dessa trajetória de Trevisan. Conforme Adorno,

na arte, é social o seu movimento imanente contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta. [...] Tanto quanto as obras de arte predizem uma função social, é a sua ausência de função. Através da sua diferença quanto à realidade enfeitada,

representam negativamente um estado no qual o que é viria para o lugar adequado, o seu próprio. O seu encantamento é desencantamento. A sua essência social precisa de uma dupla reflexão sobre o seu ser-para-si e as suas relações à sociedade. O seu carácter ambíguo é manifesto em todas as suas aparições; mudam e contradizem-se a si mesmas. (ADORNO, 2011, p. 341-342)

Na primeira estrofe do poema, o verbo “resistir” aparece em seu modo imperativo para aconselhar a quem lê a resistir ao próprio corpo, utilizando o pronome possessivo “teu”. Com isso, assume-se, de partida, que o corpo é um objeto de posse. Mas quem possui o controle da própria imagem? Criamos o que somos ou somos criados pelo contato com outros corpos? Pode-se dizer que os limites para um corpo estão onde ele passa a alcançar outros corpos, seja com a visão ou com o toque. A resistência a si mesmo permitirá que o corpo ame outro corpo, mas somente se a alma estiver temporariamente ausente. Ou seja: corpo e alma não funcionam em sintonia. Cada um assume o protagonismo de uma vez, como um sentimento que arrebatava alguém à tarde, um medo que apavora antes de dormir ou uma felicidade que é soprada ao ouvido logo pela manhã. A que horas é permitido amar o descontrolo do próprio corpo?

Na segunda estrofe do poema, apresenta-se a ideia de tragédia associada ao encontro entre dois corpos, quando cada um deles não encontrou a própria alma anteriormente. Assim, a desconexão entre os elementos ganha uma nova camada: não é que eles não possam coexistir, é só que se torna difícil realizar a manutenção e o equilíbrio entre os dois. Quem lê gostaria de entregar-se à própria alma porque ela é honesta, embora fugitiva. Ela é cúmplice de segredos que não aparecem. Eles não podem aparecer. Embora o corpo seja aquele que possibilita que essas palavras apareçam na tela em branco, ele não é confiável. Seu sistema nervoso tende a reagir de maneira imprevisível, sobretudo quando outros corpos o recusam com um único olhar. As palavras são armas, mas sua ausência fere, por vezes, muito mais. Um olhar e está feito. Somos carne com essência. Podemos ser.

O preenchimento de sentido das linhas parece ocorrer somente quando corpo e alma comungam. Essa união instável entre a palavra de outrem e a palavra própria não é capaz de amenizar as desigualdades que a mente provoca. A partir do que é elaborado nas últimas duas estrofes do poema, pode-se assumir que o eu-lírico crê em uma relação profunda entre as substâncias dos indivíduos. Seria assim que as sociedades são construídas e mantidas? A partir de um pacto entre âmagos silenciosos? Dois corpos podem não aguentar o mesmo espaço por tanto tempo, mas isso é porque eles ocupam demasiadamente esforço. É cansativo mover-se em direção a. E estar parado é uma ilusão. Neste momento, quem escreve sente seu próprio corpo sendo catapultado para ideias novas. Ou são antigas, mas reintroduzidas. Corpo ou alma, quem é capaz de definir as margens que os separam. E há separação?

Há silêncio verdadeiro? Sente-se que a alma é uma mentirosa qualificada. Ela faz acreditar na possibilidade de dois seres comungarem de experiências profundas. O corpo é despretensioso. Ele logo revela as condições e os desgostos de um encontro. Entre corpo e alma, há algo que move o sujeito poético a considerar essa balança. Talvez seja algo semelhante à esperança da comunicação pacífica, da desavença saudável, da troca respeitosa. Mas isso pode ser ingenuidade que a alma impele quem escreve a escrever. Não há paz real se palavras estão sendo sepultadas neste exato momento, enquanto desenha-se um encontro significativo entre voz e sua falta. Assim, a poesia-discurso delinea sua projeção: dança entre o dado social e uma busca imparável pelo algo mais, por uma virtude que justifique essa esperança assombrosa nas relações humanas. A seguir, mais uma obra pela qual este estudo permeia.

6.5 O PÓ DAS SANDÁLIAS (2017)

Não foi por acaso que esta obra foi escolhida para simbolizar o final da trajetória imaginada e proposta para este estudo. Ela marca exatas cinco décadas desde a publicação de *A surpresa de ser*, primeira obra de Trevisan. Assim, porque tudo são ciclos, sejam eles explicitados ou ficcionalizados, vamos lidar com o pó que essa viagem acumulou em nossos pés, de quem escreve e de quem lê, como quem se delicia com a melhor fatia do bolo por último.

Lançada em 2017 pela editora Pradense, em Porto Alegre, a última obra do grupo da chamada poesia-discurso encerra, também, o conjunto de livros sob análise do presente estudo. Com dedicatória para os netos, *O pó das sandálias* apresenta um breve texto introdutório escrito por Rodrigo de Lemos. Nesta apresentação, Lemos destaca que a obra trata de extremos, que passam pelo “humor desabusado”, afirmando que a carnalidade e a morte, temas tão caros à poética de Trevisan, não adquirem um caráter trágico, mas grandioso, com “uma sabedoria nesse não exigir da palavra nem mais nem menos do que ela pode dar, mas em usar dela, em sua própria medida, para a obra a que ela é chamada a servir” (LE MOS in TREVISAN, 2017, p. 11). Denota-se, dessa forma, novamente, o aceno do poeta as aparentes singelezas do cotidiano, sem o mergulho metafísico de outrora.

Além do texto de Lemos, a obra apresenta uma “Nota do autor”. Nela, Trevisan realiza uma justificativa e uma explicação a respeito do título da obra. Negando que ele esteja associado ao Evangelho de Mateus (Cap. 6, versículo 14), diz que a imagem corresponde à

necessária atitude do poeta de prestar, com humildade, o gesto que o título sugere antes de ele “instalar-se na casa comum dos sentimentos e emoções humanas”(TREVISAN, 2017, p. 13). Visando, assim, encontrar na poesia menor, isto é nos acontecimentos mais remotos do dia a dia, material para a elaboração de sua lírica, Trevisan propõe uma reflexão sobre o conceito da realização poética, sobretudo na contemporaneidade.

Estruturalmente, os mais de cento e vinte poemas da obra estão distribuídos ao longo de seis partes. A primeira está intitulada “A noite”. O conhecimento e a apresentação de diversas mitologias (sobretudo as religiosas) por parte de Trevisan não é novidade à esta altura. Sendo assim, abrir a obra com uma parte com o título de “A noite” evoca inúmeras cosmogonias que têm esse período temporal como um espaço plurissignificativo de início e fins. Assim como as convencionadas vinte e quatro horas que circunscrevem o tempo denominado como dia, a noite, além de proporcionar a prática dos ritos que a ela pertencem (de acordo com cada cultura), também evoca o ritual inaugural da vida. Da noite nascem todos os seres, inclusive as estrelas e os demais astros. Como não é possível representar a vida sem abordar a morte, também é na noite que se escondem os mistérios da criação. Sob este aspecto, a primeira parte da obra trata de antíteses e de extremidades: vida e morte são pólos aparentemente opostos que, quando examinados de perto, revelam duas facetas da mesma moeda. Assim, a poesia-discurso aqui preocupa-se com a motivação da expressão das conexões sociais. A revelação dos sentimentos é a maneira mais empoderada de dizer que pertence ou que quer pertencer a algo ou a alguém. Essa sensação de posse é fundamental para a consolidação da nação de cada um - porque, uma vez que somos arquipélagos que não deixam de abarcar novas ilhas até o fim da vida, constituimo-nos como nações quase independentes, com linguagem, sabores e desejos próprios da nossa natureza, mas que buscam, incessantemente, uma trégua ou uma guerra com o outro.

Ao perquirir um poema como “Lamentação da mãe de Judas”, é possível identificar a unificação da religião com a individualização do sujeito, isto é, o eu-lírico recuperando o posto canônico do discurso poético como figura central e realizadora da observação do mundo, filtrando as sensações e as ideias do ser humano através de sua própria sapiência do mundo. Já em poemas como “Epitáfio” e “*In extremis*”, demonstra-se que os sentimentos, e a vida de maneira geral, são fugazes a tal ponto que o extremo de um arroubo emotivo resguarda uma das maiores possíveis honestidades do ato humano. Com isso, pensa-se que a poesia-discurso preocupa-se com um instinto de veracidade da mentira da lírica, isto é, ainda que se tenha em mente a ficcionalidade e a artificialidade (para utilizar o repertório de Trevisan) da criação de uma sensação, o sujeito poética está eticamente comprometido com

algum tipo de conexão linguística entre quem compõe e quem encontra os versos. Desse modo, a morte carrega uma emoção quase pura, no sentido de, através de sua percepção ou aproximação, o indivíduo prestar-se ao desvelamento de suas emoções mais profundas. Para reforçar este paradigma, no poema “Meditação”, o eu-lírico questiona:

Será a morte
a única novidade
verdadeira
deste mundo?

Ela é tão pura
que se exaure
em si mesma.
(TREVISAN, 2017, p. 20)

Na segunda parte, chamada “A aurora”, surge o espelho invertido “dA noite”. O que antes necessitava da lembrança como um exercício fluido para a constelação da lírica do discurso, agora opta pelo esquecimento como método de valorização do instante, como é possível perceber no poema que leva o próprio título de “Esquecimento”. Já no poema “Sonhos”, a diferença entre o sonhar do rico e do pobre é apresentado como aquele desperdiçando o tempo com imagens estranhas, porque tem sua alma consumida pela ganância, enquanto este deseja morrer como aquele. Isto é, o pobre não sonha e nem almeja viver, ele apenas sente e quer morrer como o outro, que é espelho de sucesso em termos sociais.

A terceira parte, “O dia”, apresenta as ideias que nasceram em “A aurora”, mas que se mostravam incipientes. Em “Tempo de espera”, por exemplo, a ideia de sonho reaparece como elemento oposto ao corpo. O eu-lírico reflete sobre a dinamicidade do sonho comparada aos movimentos do corpo (e dos encontros e desencontros de amantes), visto que estes requerem coragem planejada. A passionalidade do sujeito poético frente ao outro feminino/mulher é utilizado, aqui, como um objeto de maturidade. É o caso do poema “Legenda”. O carnal não é apenas uma confissão mais, mas sim uma compreensão de que a vida não possui a mesma luz quando vivida sob o julgamento do tempo mortal.

Na quarta, intitulada de “Paródia lírica”, há apenas cinco poemas que se destacam por possuir maior extensão quando comparados à maioria dos textos das três partes antecessoras. Além disso, o signo espaço-temporal também desaparece momentaneamente e dá espaço para um signo estilístico. Os poemas, compostos por estrofes de quatro versos, mantêm uma linearidade: chamados de argumentos, eles ultrapassam a anunciada simplicidade dos

primeiros textos da obra e ecoam vestígios de uma poesia-percurso repaginada. Trata-se de um disfarce porque, quando folheados, os poemas apresentam as mesmas características dos sujeitos poéticos da poesia-discurso: são elucubrativos e apresentam definições constantes do que estão falando; apresentam argumentos através da negação (“A subsistência / do que é pequeno / não é veneno”, [...] “No entanto, a flor / não geme nunca, nem ao murchar” (TREVISAN, 2017, p. 68-69)); personifica substantivos abstratos como tempo, paixão e morte; e o sexo não busca a ascensão nem a experiência do desejo, mas o destrave do reconhecimento da necessidade de fazer-se *eu* através da aceitação de um *nós*.

A quinta parte, “Ao rés do chão”, traz poemas temáticos, como “Considerações sobre a solidão” e “Sobre a infância”, nos quais a presença do outro é imprescindível para o apagamento ou para a escrita da própria vida, seja reconhecendo que há, no outro, um resquício de si mesmo, ou ainda, que identificamos o *eu* pela saudade de duvidar do *tu*. Os sujeitos poéticos, ao longo da obra, mas em destaque nesta etapa, colocam-se como criaturas não-jovens e isso leva-os a questionar o comportamento dos jovens e, também, a aventurar-se em ideias de seu próprio passado, que só pode ser acesso porque a poesia-discurso irrompe da imagem do outro enquanto o eu admira-se no espelho.

A sexta e última parte é “A penúria do mundo”. Essa é a parte na qual as vozes líricas não buscam esconderijos nem roupas mais bonitas para expressar o horror, a violência e a escassez de humanidade. Ou seria o seu excesso o causador dos problemas? Os diversos momentos históricos e folclóricos da humanidade, como Auschwitz, em “O poema que não foi escrito”, armam-se com veemência por um clamor choroso que não pode curar, e, por isso, cava na própria ferida. Iahweh, o Deus bíblico do Antigo Reino de Israel, é evocado em diversos poemas na fase da poesia-discurso. Ele é uma presença como a recordação de algo que não pode ser apagado porque é constantemente revivido na comunidade. O papel de guia, contudo, para os eu-líricos, são poetas e a própria poesia. Em “O humor”, este comportamento é tratado como uma crueza lírica autorreflexiva. São diversos os poemas que citam Yeats, Bachelard, Eckhardt, Píndaro, e tantos outros alicerces canônicos de Trevisan. Destaca-se, assim, o deus-poesia presente no decorrer de todas as partes da obra com a frase de Dante¹⁸, utilizada no poema “À sombra de Dante” (2017, p. 30), que é bastante elucidativo da ética

¹⁸ Vale destacar que, além de ter publicado a obra *Uma viagem através da Idade Média: o que a Europa deve à Idade Média*, pela editora AGE, em 2014, Armindo Trevisan também publicou um livro intitulado *Por uma leitura atual da Divina Comédia, de Dante Alighieri*, pela mesma editora, no ano de 2021, reforçando seu interesse e seu conhecimento, além da influência, do grande autor italiano. A título de curiosidade, ainda, Dante também ecoa nas páginas da (até o momento da escrita deste trabalho) mais recente obra de Trevisan: *Bela como a lua: poemas à Virgem Maria: do século IV ao século XXI* (AGE, 2022).

assumida pelos sujeitos poemáticos de Trevisan com a convicção de sua poesia-discurso: “*Morrerei poeta*”.

A seguir, alguns poemas ganham destaque dentro do *corpus* da presente pesquisa.

Os mortos

Na hora da morte
Os rostos humanos,
Perdem os detalhes
Que os identificavam.

Adquirem nova fisionomia:
A de criaturas que voltam
aos rostos que poderiam ter tido
se tivessem vivido
de acordo com o ideal
que se tinham proposto.

(pág. 18)

O poema transcrito trata da temática da morte sob a perspectiva da adaptação (ou não) da singularidade à identidade. Isto é, segundo o eu-lírico, a morte é um momento e, nele, as criaturas adquirem a aparência que poderiam ter tido se tivessem vivido suas vidas conforme seus desejos. Neste sentido, a morte não é um castigo ou o final da vida, mas sim um ponto de reencontro consigo mesmo. Destaca-se, portanto, sob esta ótica, que a morte é temporalizada na dimensão do social experienciado de maneira irrepitível por cada sujeito. O dado da importância social, da vida comunitária, é reintroduzido no poema, dessa vez, contudo, como um método de vida que nem todos que agora leem estas linhas são e serão capazes de aplicar.

No primeiro verso da primeira estrofe do poema “Os mortos”, o sujeito poemático ressalta, através da junção de preposição com artigo definido feminino singular (“na”), que a morte é um dado espacial e temporal. Pode-se pensar, a partir disso, a morte como um fenômeno menos literal e mais simbólico. Morrer é deixar de ser. Mas como nada, sob o viés físico, é possível de ser destruído, o que ocorre, em última análise, é uma transformação de formas da matéria. A morte, seguindo essa linha, trata-se de uma desestruturação do que estava posto para a reestruturação de uma expressão desconhecida. A hora da morte, de acordo com o poema, é uma hora autocuidado e autorreflexão. Não é à toa, por isso, que “os rostos humanos perdem os detalhes que os identificavam”. Esses traços identitários são máscaras provisórias. Nenhum rosto permanece o mesmo ao longo da vida. O tempo é responsável por promover modificações naturais. A identificação de si, assim como a vida, de maneira geral, é um dado provisório.

A segunda estrofe do poema apresenta a ideia já mencionada sobre a possibilidade de ser. Destaca-se, pois, o substantivo “ideal” como a “coisa” vivida que seria capaz de apresentar o rosto “verdadeiro” do sujeito. O ideal existe apenas no plano do pensamento. É uma ideia projetada sobre o melhor cenário possível de determinado quadro da vida. Ao aproximar este conceito da poesia-discurso de Trevisan, indica-se a influência da percepção do papel social como uma ferramenta necessária não apenas para exercer a cidadania, mas também para promover a ampliação da condição humana a um patamar de identificação de si com o próprio “eu” e com o “outro”. Visto que só é possível identificar-se através de um processo de alteridade, isto é, de encontrar no outro o que há ou não em si mesmo, e, assim, perceber as “diferenças”, imprescindíveis para a compreensão do ser, compreender o “rosto que poderia ter tido” requer, também, entender o rosto do outro. Dessa forma, o ideal individual perpassa pelo ideal coletivo. O eu-lírico não disponibiliza a compreensão, em sua poesia-discurso, de uma vida que não seja compartilhada. Os mortos são, assim, aqueles que perderam a oportunidade e que ensinam aos vivos a importância de participar por uma ética e por uma estética singular, que se faz plural. Sobre isso, pode-se refletir, a partir de Adorno (2011). Segundo o autor,

na intensificação do seu carácter linguístico, a história da arte, que equivale à sua individualização progressiva, é igualmente o seu contrário. Que, porém, o nós não é socialmente unívoco, que dificilmente é o nós de uma classe determinada ou de posições sociais, pode provir do facto de que, até hoje, arte de pretensão enfática só existiu a burguesa; segundo a tese de Trotsky, não pode representar -se nenhuma arte proletária, mas apenas uma arte socialista. O nós estético é globalmente social no horizonte de uma certa indeterminação, e, sem dúvida, tão determinada como as forças produtivas e as relações de produção dominantes de uma época. Enquanto que a arte é tentada a antecipar uma sociedade global não existente e o seu sujeito não existente, e não apenas a ideologia, leva a marca da não-existência desse sujeito. (ADORNO, 2011, p. 256)

Analisemos, assim, a seguir, no poema “Eco” como a caracterização do sujeito relaciona-se com os temas caros à poesia-discurso.

O eco

Da primeira vez que vi matarem um porco,
Morri com ele.

Não esquecerei seu grito lancinante
De animal ferido.

Digam-me: pode um porco morrer
Sem que a vida dos homens
Seja atingida

Pelo eco do trovão,
 Que, na mesma hora, derriba
 Uma orgulhosa araucária?

(pag. 86-87)

O poema transcrito apresenta quatro estrofes compostas, sendo dois dísticos e dois tercetos. As primeiras duas estrofes, os dois dísticos, possuem a mesma estrutura: o primeiro verso de cada uma é elaborado na forma de uma frase longa que é complementada semanticamente pelo segundo verso, que é mais curto, com três palavras. Semelhante processo ocorre nos dois tercetos seguintes, mudando, contudo, a quantidade de palavras em cada verso no comparativo entre estrofes e também a estrutura sintática e as pontuações utilizadas.

De acordo com a mitologia grega, Eco era uma bela ninfa que, por falar demais e desejar ter sempre a última palavra nas conversas, foi condenada pelos deuses a ser capaz de apenas repetir o final das frases que ouvia. Assim, ela perde a sua voz, tornando-se uma repetição sonora da sombra do enunciado de outros. A partir disso, pode-se pensar o eco como o resto de um semblante, uma voz que não produz seu próprio enunciado, mas que emula e endossa, através da percepção do outro, uma voz proferida. Dentro do plano poético, o eco funciona como uma espécie de recordação. A extensão do som que é repetido e, por conseguinte, ecoado, faz com que a mensagem seja distendida e assimilada. Esta assimilação, contudo, não é capaz de reproduzir toda a informação, apenas seu final.

Na primeira estrofe do poema, o eu-lírico coloca-se como um sujeito oculto na primeira pessoa do singular. Estabelece-se uma ocasião temporal na qual ele vê alto. O verbo é utilizado no pretérito perfeito, e, a partir do plano semântico, associa-se a ação do sujeito do poema à ideia de contemplação e observação de algo. A atitude lírica promove a ideia de perceber algo e, com isso, associar-se ao objeto visto. Conforme é observado ainda no primeiro verso, o que é visto é a morte de um pouco, mais especificamente a própria ação de matar. Isso resulta na compaixão do eu-lírico, fazendo com que ele aproxime a ação violenta direcionada ao outro a si mesmo. A morte, neste sentido, assim como no poema anteriormente apresentado, não representa somente o perder da vida concreta, mas reforça a ideia de relação entre os indivíduos sociais por uma espécie de cumplicidade. Aqui, pode-se refletir a partir de Adorno, ao dizer que

a imanência da sociedade na obra é a relação social essencial da arte, não a imanência da obra na sociedade. Porque o conteúdo social da arte não está estabelecido fora do seu *principium individuationis*, mas é inerente à individuação,

ela própria um elemento social, é que à arte está velada a sua própria essência social e só pela sua interpretação pode ser apreendida. (ADORNO, 2011, p. 350)

Conforme é observado no segundo dístico do poema, não é o outro, o porco, que é humanizado, mas sim o eu-pessoa que animalizado. O grito de animal ferido que o sujeito do poema é incapaz de esquecer relembra, como em um eco, seu próprio grito. Assistir ao sofrimento do outro reacende o sofrimento de si próprio. É neste movimento de espelhamento da sensação de morte, que o sujeito poético se torna social: o fazer lírico de sua confissão e reflexão apresenta uma condição interpretativa na qual a exegese poemática não permite que o texto se consolide como um ato solitário. As fisgadas que atormentam a memória do grito do porco, seguindo o adjetivo “lancinante”, doem em si como dói no outro. Assim, mostrar-se em fragilidade como de um animal abatido não apresenta uma ideia pejorativa em relação ao porco, mas sim reforça a solidariedade da vida como uma força universal mais ampla. Trata-se de um apelo por dignidade.

A vida é dignificada em todas as suas nuances, porque a natureza que a cobre é a mesma. Na terceira estrofe, o eu-lírico pondera sobre a influência que a morte de um porco tem sobre a vida humana. Neste ponto, questiona-se: como pode alguém viver sem se importar com o sofrimento?

Na última estrofe do poema, a complementação da ideia da terceira estrofe é reforçada pela imagem do eco de um trovão que cai sobre os seres humanos e, também, sobre uma árvore. Nota-se que não é o próprio trovão que realiza a ação, mas seu eco. Da mesma forma, trata-se de uma “orgulhosa araucária”, o que caracteriza a imagem como uma árvore resistente e persistente às ações humanas, sendo afetada pelo poder da própria natureza. A aproximação entre os elementos naturais proporciona um paralelo entre a comunidade almejada pela poesia-discurso de Trevisan: seja na flora ou na fauna, ou ainda na organicidade do indivíduo, há uma relação de dependência entre os elementos que propicia a identificação e a disposição de seus sentimentos e de suas sensações. Isso mostra que não há como viver de maneira isolada porque as criaturas do mundo influenciam umas às outras até mesmo de maneira indireta.

O poema flerta com a teoria do efeito borboleta, mas aprofunda-se, sobretudo, em seu viés filosófico: um raio que caiu no meio da floresta, sem que ninguém tenha o visto, ainda assim caiu. Com isso, expressa-se a importância de considerar o outro dentro dos aspectos simbólicos e representativos do cotidiano.

É desafio para grandes poetas
 Compor poemas sem emoção.
 Poemas dos quais se possa dizer:
 - *estão nus!*

Quando os poetas se aperceberem
 De que a tarefa é possível,
 Começarão a interessar-se
 Por nanotecnologia, criação
 De minhocas, produção de orquídeas
 Artificiais, e principalmente
 Pela defesa das minorias.

Estas merecem
 Converter-se em matéria
 Lírica. Sob uma condição:
 A de que os poemas

Não contenham jamais
 Vestígios de compaixão.

Neles só deverá ser contemplada,
 Com seu porte de rainha,
 A Justiça.
 Esta não suporta lágrimas.

(pág. 114-115)

No primeiro verso da primeira estrofe, o eu-lírico inicia sua reflexão acerca do fazer poético – marca recorrente na poesia-discurso de Trevisan – tratando do que ele chama de “desafio” para grandes poetas. Destaca-se, de antemão, que não se trata de poetas quaisquer. É um desafio para os grandes. O objeto direto do enunciado será apresentado no segundo verso, no qual estabelece-se a problemática: a composição de poemas sem emoção. Esse aspecto faz pensar sobre duas perspectivas: primeiro, é inevitável associar a lírica a uma composição artística criadas a partir de emoções e para expressá-las. Nesse sentido, o lirismo está mais próximo do que é chamado de subjetividade do que outras expressões literárias, visto que se trata de uma construção textual sintética e potente de sentimentos; depois, pode-se questionar a possibilidade da existência de dois tipos de poemas: os com e os sem emoção. Se é desafio para grandes poetas compor poemas sem emoção, isso acontece porque o mais “fácil” é compor textos emotivos? Ou isso se dá porque faz parte da natureza do poema lírico a confecção de emoções falsas e, por isso, mentirosas? Esse tipo de questionamento lembra também uma reflexão de Adorno. Para o autor,

o conteúdo de verdade das obras de arte que é também a sua verdade social tem, porém, como condição o seu carácter fetichista. O princípio do ser-para-outro, aparentemente o contrário do fetichismo, é o princípio da troca no qual se disfarça a dominação. Só quem não se acomoda a tal princípio pode apresentar-se como

garante da ausência da dominação; só o inútil garante o estiolamento do valor utilitário. (ADORNO, 2011, p. 342)

Nos dois versos que complementam a primeira estrofe do poema, o eu-lírico apresenta estes poemas sem emoção como poemas nus. Assim, ao pensar em palavras desnudas e, por isso, sem emoção, torna-se viável refletir sobre o papel das palavras-vestes que encobrem textos literários. Quantas são as palavras mentirosas que guiam quem as lê a se sentir de determinado modo? Por que buscar um texto sem emoção? Parece um risco associar o processo da escrita a um procedimento emotivo. Explica-se: por muito tempo, e ainda hoje, a criação literária, sobretudo a poética, tem sido associada a uma matéria fruto de criatividade espontânea e de uma transmissão sincera de sentimentos. Isso, obviamente, vai na contramão do processo estilístico e laboral que envolve qualquer produção humana, inclusive a artística: a da razão. É como se quem consumisse a arte quisesse, também, ser consumido pela ilusão da “realidade dos sentimentos”. Dessa forma, ao ler um poema, almeja-se ler o sentimento real de quem o escreveu. Essa busca pela essência “verdadeira” das expressões é ironizada, portanto, na composição de grandes poetas que, nas palavras de Fernando Pessoa, são, sobretudo, enganadores.

Faz-se importante pontuar a preocupação não apenas do poema como um ato de arte, segundo o texto, mas também a respeito da figura do poeta. Desse modo, a poesia-discurso abre esse caminho para o questionamento sobre os limites tangíveis entre a concepção de poema e a apresentação lírica do sujeito poemático. A distinção, nem sempre clara para quem lê o poema, obscurece a razão, guiando a leitura para uma sensação problemática e falsa de aquisição de conhecimento verídico sobre alguém. O que é descoberto – e desnudo, para utilizar da semântica do eu-lírico – é o próprio sujeito que consome a poesia. Descobrir-se, no entanto, exige um sistema ritualístico de flexibilidade anímica, disposição emocional e abandono da razão cardinal.

Na segunda estrofe do poema, o eu-lírico fala sobre a função do poeta em relação a expressão modernas como “nanotecnologia”, associando a escrita do poema a um projeto cibernético minucioso, no qual a emoção é apenas uma engrenagem ou peça desnecessária. As “orquídeas artificiais” que embelezam o poema, isto é, as emoções planejadas, são instrumentos a serviço do poeta. Sem dúvidas, é preciso considerar o sarcasmo que o eu-lírico utiliza para expressar uma sensação que flerta com o modelo metapoético: ao questionar a possibilidade de um dado tipo de poema, o sujeito poético está realizando-o como experimento. Assim, os poetas, figurados na terceira pessoa do plural, tornam-se o “outro”, que é condicionado pela ponderação do moderno e da tradição.

O que é apresentado na terceira e na quarta estrofe interessa para a reflexão acerca da poesia-discurso proposta ao longo deste capítulo. A “defesa das minorias”, introduzida no último verso da segunda estrofe do poema, mostra-se como matéria lírica que não deve ser vestida de compaixão. A consideração de minorias sociais é tema caro à terceira expressão poética identificada em Trevisan, e, de fato, ela evita, ou tenta evitar, um aspecto piegas de vitimismo. Mas o que realmente se torna matéria lírica, a partir do poema, é o reforço do aspecto “utilitário” da poesia e do poeta como forças plausíveis de ponderar sobre o social, que diz respeito, não só, mas também, a grupos desprivilegiados. Não se almeja aqui a viver uma utopia de que a poesia é capaz de transformar o mundo e as pessoas, mas sim propor a hipótese de que ela, como arte e, por conseguinte, como fruto do trabalho de um indivíduo, pertencente a uma sociedade em um dado tempo e em um dado espaço, realiza movimentos de interpelação – e é interpenetrada – pela ideia de pertencimento, de sociedade, de nação e de identidade. E esses conceitos só são possíveis, agora aproximando da poética de Trevisan, por considerar a necessidade de justiça, de direitos iguais e de voz para quem é oprimido histórica e socialmente. Esse é o aspecto introduzido, inclusive, na última estrofe do poema transcrito.

Se as palavras não servem para a promoção de questionamentos, elas são ocas. Cada escolha promove a criação de um universo que pode vir a existir.

6.6 SOBRE A INSUFICIÊNCIA DO “EU” E A ESPERANÇA DO “NÓS”

Nós somos feitos de palavras. Nesse momento, após a discussão levantada até este ponto, pode-se dizer que “nós” somos mais do que um pronome pessoal da primeira pessoa do singular. Não somos apenas um sujeito da enunciação que esconde uma ideia de plural. Nós somos, ao mesmo tempo, um e todos. Uma e todas. Guardamos abraços, afetos e carinhos que fizeram de cada um e de cada uma o que somos. Não estamos escondidos. Estamos gritando. Ao tentar romper com a ideia fria de que o texto deve ser apresentado apenas por um “eu”, pretendemos assumir a responsabilidade de sermos mais do que apenas um conceito. A poesia-discurso de Trevisan apresenta diversas facetas de sujeitos poemáticos que não se preocupam com uma vaidosa singularidade. Sabe-se que, ainda dentro do eu-lírico “nós”, é o “eu” que predomina no ato enunciativo, conforme estudado. Contudo, faz-se imprescindível assumir que há outras vozes presentes em cada ato de enunciação, incluindo o ato poético. Enquanto realização artística, o texto literário é um resultado que ultrapassa intenções e a técnicas. Ele é, também, um acordo social. De acordo com Benveniste,

a linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as formas linguísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade, pelo fato de consistir de instâncias discretas. A linguagem de algum modo propõe formas “vazias” das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua pessoa, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como “eu” e a um parceiro como “tu”. A instância de discurso é assim constitutiva de todas as coordenadas que definem o sujeito e das quais apenas designamos sumariamente as mais aparentes. (BENVENISTE, 1991, p. 289)

Nós somos feitos de palavras porque essa é a nossa natureza. Enquanto indivíduos comunicativos e afetivos, cada ser necessita expressar-se. No entanto, nenhuma expressão pode ser compreendida isoladamente. A tristeza, a excitação, a alegria, a paixão, o medo, a angústia, cada sensação está vinculada a ações e a desejos humanos que, por sua vez, conectam-se com os desejos de outros. *Somos*, porque não é possível *ser* sozinho. O que performamos uns para os outros são nossos sonhos e nossas frustrações. A poesia-discurso de Trevisan não permite que os sujeitos morem no escuro de suas mentes. Ela os expõe para a claridade, impelindo-os para um local de voz. Não, de grito! Trata-se de um som inevitável. É da natureza de quem somos esse querer ouvir, querer abraçar, querer sentir-se pertencente. Pertencemos às palavras, e não elas a nós. Conforme Roland Barthes,

a natureza mudou, tornou-se social: tudo o que é dado ao homem é já humano, até a floresta e o rio que atravessamos quando viajamos. Mas diante dessa natureza social, que é simplesmente a cultura, o homem estrutural não é diferente do grego antigo: ele também fica à escuta do natural da cultura, percebe nela, incessantemente, menos sentidos estáveis, finitos, “verdadeiros”, do que o frêmito de uma imensa máquina que é a humanidade procedendo incansavelmente numa criação do sentido, sem a qual ela deixaria de ser humana. (BARTHES, 2007, p. 54)

O dado social da poesia-discurso inicia, portanto, na própria natureza da linguagem, assim como na circunstância do indivíduo como criatura coletiva. Visto que a linguagem sempre elabora comunicação entre indivíduos, faz parte da estrutura poética, também, dialogar. O que é conversado, assim, extrapola o conteúdo aparente. Todo texto poético é, *de per se*, uma metáfora para a socialização entre um enunciado artístico e um enunciado humano. Essa perspectiva é importante porque, na poética de Trevisan, o eu-lírico flutua entre a consciência da exegese lírica e de um empirismo ético. Desse modo, essa conscientização desfila por caminhos da memória: recordar faz parte do processo cultural de identificação consigo mesmo e com o outro. O caráter perceptivo de todo enunciado diz respeito, de antemão, à capacidade de o indivíduo reconhecer-se ao passo que almeja fazer com que o outro também reconheça nas palavras um caminho plausível de entendimento. Somos, assim, feitos de palavras porque são elas que permitem uma conexão verdadeira entre dois mundos que orbitam incessantemente: o da arte e o do humano. Segundo Merleau-Ponty,

se enfim se admite que as recordações não se projetam por si mesmas nas sensações, e que a consciência as confronta com o dado presente para reter apenas aqueles que se harmonizam com ele, então reconhece-se um texto originário que traz em si seu sentido e o opõe àquele das recordações: este texto é a própria percepção. Em suma, está-se muito errado em acreditar que com a "projeção das recordações" se introduza na percepção uma atividade mental, e que se esteja no oposto do empirismo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 46)

Interessa, nesse caso, refletir sobre o papel unificador da poesia-discurso. Ainda que os sujeitos poéticos sejam construções linguísticas formuladas para expressar um estado de espírito e uma percepção de mundo no presente *continuum* da lírica, cabe retornar ao ponto no qual discute-se a importância, bem como a influência da consciência do mundo e, por conseguinte, dos sujeitos nessa elaboração. Se por um lado não é possível estabelecer parâmetros e, tampouco busca-se investigar os graus dessa influência, por outro, é preciso admitir que por ser uma expressão do ego, da técnica e da vontade, a poesia compartilha com o mundo e com as pessoas mais do que um alto pedestal. Nossos corpos são tão artísticos quanto políticos. A poesia lírica, dessa forma, não poderia ser diferente. Para reforçar a ideia, podemos permanecer em Merleau-Ponty por mais um momento quando, no capítulo 5, da obra *Conversas* [1948] (1994), intitulado “O homem visto de fora”, o autor apresenta que

os psicólogos de hoje insistem no fato de que não vivemos a princípio na consciência de nós mesmos - nem mesmo, aliás, na consciência das coisas - mas na experiência do outro. Só sentimos que existimos depois de já ter entrado em contato com os outros, e nossa reflexão é sempre um retorno a nós mesmos que, aliás, deve muito à nossa frequência do outro. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 48)

Nesse sentido, vivemos como palavras porque frequentamos as palavras dos outros. Somos, em integridade, uma força coparticipativa. Pode-se enxergar, ao olhar de perto e com atenção, em cada palavra disposta por alguém, um pouco de cada indivíduo que por ela já passou. E até os que ainda passarão. Afinal, somos palavras de recordação, mas também palavras que antecipam. Porque o tempo é uma questão delicada dentro da construção lírica, antecipamos o que, na verdade, já sentimos e vivemos. O por vir é o agora que se materializa pelas palavras, mas também pelos gestos e, sobretudo, pela observação do outro. Não é ao olhar o abismo que encaramos nossa alma, mas ao observar nossa semelhança humana, perene e mutável no *outro* que reafirma, constantemente, em nós, a finitude, mas também a necessidade de existir com. Isso porque existir sozinho impele para o abismo anterior. Para recuperar a obra *Comunidade inconfessável* [1983] (2013), de Blanchot, temos que

“a experiência interior” diz o contrário do que parece dizer: movimento de contestação que, vindo do sujeito, o devasta, mas tem por mais profunda origem a relação com o outro que é a comunidade mesma, a qual não seria nada se não abrisse aquele que se expõe a ela, à infinidade da alteridade, ao mesmo tempo que lhe determina sua inexorável finitude. (BLANCHOT, 2013, p. 30)

Com isso, objetivando encerrar esta etapa, faz-se preciso retornar ao ponto motivador da reflexão: como a poesia realiza-se enquanto dado social? Esse aspecto é comumente confrontado com a natureza subjetiva da expressão poética, como se uma anulasse o outro. Não é a condição lírica que se buscou discutir, mas antes a condição humanizadora e humana dessa lírica. Humanizadora porque, enquanto arte, ela provoca, inquieta e transforma ideias e sensações que estão no “eu” (que, conforme foi apresentado, é um “nós”); humana porque ela é parte do arcabouço cultural da sociedade, é um produto exclusivamente da individualidade humana. Desse modo, o sujeito elabora uma arte que conversa com outros sujeitos. É essa necessidade de estar sempre disposto a conversar sobre si, sobre o outro, sobre o nós que move não apenas a arte poética, mas a sociedade. Dessa forma, há um caráter ético inerente à poesia lírica, e que não está escondido por trás unicamente do papel humano que escreve os poemas, mas está entranhado dos versos e nas estrofes de cada texto porque a palavra É SOCIAL. Assim, para consolidar esse aspecto, evoca-se Adorno, ao dizer que

o trabalho da obra de arte é social através do indivíduo, sem que este tenha aí de ser consciente da sociedade; talvez tanto mais quanto menos consciente é. O sujeito individual, que sempre intervém, dificilmente é mais do que um valor limite, um elemento minimal, de que a obra de arte precisa para se cristalizar. A autonomização da obra de arte perante o artista não é uma elucubração da mania das grandezas de *l'art pour l'art*, mas a expressão mais simples da sua natureza enquanto expressão de uma relação social, que traz em si a lei da sua própria reificação: só enquanto coisas [Dinge] as obras de arte se tornam antíteses do inessencial coisal. (ADORNO, 2011, p. 254-255)

7 É TUDO UMA FICÇÃO SOBRE POESIA OU É A POESIA QUE VIVE NA FICÇÃO DA VIDA?

Este texto, talvez mais do que os outros, é sobre o agora. Trata-se de uma urgência em relatar o que está passando pela mente e pelo corpo de quem escreve estas palavras. Escreve? Por que eu sinto que elas já estão inscritas e que eu apenas uso uma espécie de borracha para desbotar a tinta errada e deixar vir à superfície o texto certo? Eu sinto que hoje é o dia que estas palavras devem ser escritas (e lidas por você). Nós fizemos um pacto desde o início e eu sei que prometi apenas mentiras, mas nunca fui bom em cumprir com promessas que fiz apenas a mim mesmo. Eu acabo derrapando na tentação. Por isso, esse palimpsesto é o meu altar: nele, as palavras que se repetem não passam de ecos da minha carne. É por isso que nada pode ser feito amanhã, quando o êxtase tiver passado. Esse texto já será um nada esquecido. Eu o condeno a meu próprio passado, quando inventei a mim e a você, que o lê. Eu faço deste estudo o meu próprio abraço. Enquanto minha cabeça encostar no seu ombro, será a minha voz a última coisa a ser ouvida.

A construção de uma voz, no entanto, é mais do que uma oscilação de interpretações. Não é somente o modo de ver e de entender o mundo que se altera, é ele próprio, o mundo, que diverge. Assim, toda e cada voz é um desejo de ser muito maior do que o que caberia nestas linhas e nestas páginas. É um desejo de liberdade. Eu posso ter me recusado a apresentar, precisamente, no primeiro capítulo deste estudo, o que seria desenvolvido no decorrer dos tópicos elencados. Mas, ao fazer isto, eu apresentei o que eu acreditei ser a

melhor versão de uma introdução a uma tese de poesia e para poesia: uma provocação. Se todas as palavras postas até aqui não servem para desestabilizar, em momento algum, quem leu este texto, então por que fazemos pesquisa acadêmica sobre arte?

Não é, pois, um acaso que a caneta pese mais em certas palavras, ou que a tinta rabisque outras, condenando-as a um passado que pertence somente a mim. O trabalho sobre a poesia é uma procissão: é uma revelação de fé, um íntimo que eu gostaria de esconder, mas que eu deixo resvalar. Ao tratar da lírica de Trevisan, tratei das inquietações que somente o gênero poético é capaz de incutir. Isso porque eu estabeleci uma relação com esse fenômeno literário que não pode (e nem deve) ser explicado nesta pesquisa científica. Ela, a relação, não pertence ao mundo dos outros. Ela mal pertence a mim. E é exatamente porque a mim escapa que ela me condensa.

Ao longo dos capítulos do presente trabalho, decidi revelar, em doses medidas, minhas percepções e reflexões sobre o fazer poético. Ao focalizar as obras de Trevisan, eu descobri que tenho problemas em aceitar términos. Se insisto na verdade de que não coloquei os textos no divã, conforme eu afirmo no primeiro capítulo, também não posso negar que eu tenha me deitado sob a confissão das estrelas. Encontrei, durante centenas de madrugadas, as minhas convicções, os meus anseios e também as minhas paixões. Este texto só existe porque eu insisto. Eu insisto em ser demasiadamente eu mesmo.

As leituras aqui sobre Trevisan são, assim, leituras também sobre mim. Mesmo que eu tenha seguido as técnicas do fazer científico, estabelecido parâmetros, métodos, cronogramas e objetivos, eu ainda acho que o que sobrou de mim é o que será selado entre essas linhas e através destas palavras. Só eu sei o que as provocou. E por saber, consigo libertá-las. Nós conseguimos, certo? Vamos viver a plausibilidade do “nós” e encontrar o complemento da problemática: por que não utilizar o espaço da poesia para realizar as cerimônias de encontro das individualidades? Se quem lê é parte indispensável do papel interpretativo, como é possível esquecer que cada voz é, na verdade, um acúmulo de intenções e de “eus”? Quem redige essas palavras não crê, faz-se necessário repetir, na escrita despersonalizada e flutuante. Alguém escreve para alguém ler. Até este ponto, o óbvio pode passar sem ser sentido. No entanto, enquanto são buscados textos universais travestidos de palavras sem identidade, autoras e autores morrem para ter suas vozes coletivas representadas. De acordo com Paz,

a identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia. Todos os nossos empreendimentos se orientam para descobrir o velho caminho, a via esquecida da comunicação entre os dois mundos. Nossa busca tende

a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua original identidade. (PAZ, 2003, p. 42)

Esse é o momento ideal para questionar: é tudo uma ficção sobre poesia ou é a poesia que vive na ficção da vida? Enquanto pensávamos, você e eu, sobre o fator ficcional em uma tese de poesia, podemos ter chegado a conclusões semelhantes. Deixe-me arriscar. Em primeiro lugar, ficou claro que há um caráter intermitente no decurso das obras apresentadas, isto é, Trevisan nunca extinguiu uma “obsessão poética”, mesmo quando analisamos obras cuja distância temporal seja de mais de vinte anos. Conforme alertado nos primeiros capítulos desta tese, as obras selecionadas neste *corpus* não sugeriam questões respondidas em si mesmas. Foi por essa prévia percepção que foi razoável introduzir três conceitos para investigar as expressões poéticas que não apenas não eram fechadas, mas que retornavam com novo matiz ao longo do tempo das publicações. Esse fenômeno transversal não foi avistado somente em pontos temáticos, mas também estruturais e linguísticos (afinal, como desacoplar forma e matéria?) nas obras examinadas. Assim, Trevisan parece ter construído uma poesia-hélice que, conforme os ventos da ocasião, ecoa problemas (que não são antigos, pois não pertencem a um pré-tempo), desejos, crenças e paixões que são fundamentais para sua escrita.

O que foi designado como *percurso* no capítulo quatro só pode ser sondado, porque, primeiramente, a poesia permite migrações internamente textuais que corroboram a sofismas substanciais. Desse modo, o desejo do eu enunciativo pode ser contemplado como uma incursão a caminho do desconhecido (como se houvesse algo em nossas vidas passível de ser conhecido). O que os sujeitos poéticos buscam permanecerá matéria do inalcançável, porque é de cada percepção leitora a chave que abre o poema-mestre. O que fomos, nesse decorrer, além de substância insistente? Fomos cúmplices de travessias que dispensavam recompensa, porque o próprio ato de buscar, de entender-se em movimento a algo já havia sido instaurado. Uma vez em movimento, somos passageiros ou guias?

A pergunta gerada tende a ser complementada quando vislumbramos novas camadas na trajetória poemática de Trevisan. Chegamos ao capítulo cinco da pesquisa. Esse é o ponto que sustenta todo este texto, que não ensaia um argumento, mas que ensaia seu próprio desejo de fazer-se presente na *experiência* do escrever. O prelúdio da poesia como esse fenômeno é o que nega qualquer hipótese que tenha restado de que todas as obras do *corpus* poderiam ser tratadas da mesma forma. É preciso assumir que para além das individualidades de cada sujeito enunciativo dos poemas, há uma outra força que não é contrária, mas centrípeta e paralela, que centraliza, portanto, as elocuições linguísticas e poéticas. Optar pela análise da

experiência fenomenológica colocou uma lente sobre um grupo de obras de Trevisan que tendem a assumir uma postura de poesia-redemoinho. Não há, naqueles textos, o entorno, porque o dentro é já o fora assimilado e em processo de reestruturação.

Ocorre-me, entretanto, que enquanto refleti sobre o tempo ao longo deste estudo, sobretudo no capítulo citado, posso ter tentado convencer quem ler aquelas páginas de que só importava o tempo poético. Eu espero que não, mas pode ter acontecido. Quem me ouviu, no entanto, fora desse espaço tão contingente, sabe que me preocupa muito mais o tempo do *ser*. Não há caminho teórico que me convença de que a poética humanística não é a superior. E se é preciso explicar o que é ser humano dentro da lírica é porque, talvez, tenhamos falhado como criaturas pesquisadoras. Em que momento deixamos de achar plausível considerar humana a arte poética? Mas eu entendo a dúvida sobre o aforismo elencado. Como poderíamos traduzir o fazer poético vinculado à ética do mundo que não é extradieético, porque não há nada além da diegese em cada linha desta tese?

Foi a partir de interrogações como essas que os poemas examinados no capítulo seis abriram margens para perceber o mundo justamente através do seu contraponto, exigindo que a visão de quem escreve e de quem lê integre a narrativa poética para reapropriar-se da matéria linguística como uma locução também de *necessidades*. Chamada de *discurso* no capítulo mencionado, a visão do fazer poético dá uma guinada para as subjetividades presentes e precisadas nos entornos que fazem deste ato uma expressão social. Este texto nasce, por isso, com o intuito de conceituar e de defender a poesia de Trevisan, mas ao fazê-lo cria também uma súplica. Seja por algum tipo de fé ou de imaturidade, quem escreve aguarda uma catarse como quem toma o terceiro banho gelado do dia, ansiando pela coragem dos indivíduos para soarem incompletos e frágeis em suas palavras e também em seus silêncios, que não se anda sozinho e não se cruza nunca a mesma esquina duas vezes. O que mais aquele capítulo e todo esse estudo tem feito além de ansiar? Este texto é voragem porque consome a si próprio e a quem lê, pertencente à mesma categoria de quem escreve. Por acreditar que há valor em discutir as diferentes vidas das diferentes manifestações de sujeitos, acredita-se no fazer poético como uma consagração, aludindo de forma bastante evidente à obra de Octavio Paz. Um percurso, conforme observado ao longo do trabalho, é uma alegoria de instantes, e Trevisan vem desempenhando, ao longo de mais de cinco décadas de dedicação, obras que tratam de uma natureza profunda das relações humanas, um conjunto de agora que se eternizam na plasmação, para utilizar de uma expressão de Staiger, da alma poética. “As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias”, disse Paz, continuando ao afirmar que “por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala

desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto” (PAZ, 2003, p. 52).

Tratar de sentimentos e emoções não é um assunto menos científico ou não-acadêmico. Compreende-se que nem sempre o que se faz é levado a sério ou mesmo considerado como algo de importância para quem sequer assiste de fora. Não é a primeira vez aqui que se comenta sobre a relevância única atribuída a áreas que, de alguma forma, passam a ideia de resultados práticos e externamente objetivos, como a construção de coisas concretas. Mas o que se faz nas Humanidades e nas Artes também diz respeito a construções da sociedade: estabelecer laços, defender as relações, compreender que existe a necessidade de se sentir bem, assim como a de matar a fome, e, sobretudo, respeitar a possibilidade de se deixar levar, pensar e sentir por puro devaneio da coisa sentida em contato com a arte. O que se constrói nos estudos das Humanidades não pode ser repetido em nenhum outro setor do mundo: elabora-se a convicção de que não somos máquinas programadas para unicamente capitalizar e caminhar uma estrada pré-planejada para nossas vidas. Registra-se a história das minúcias, conferem-se os terrenos inexplorados do tempo, da memória e dos sonhos. Assim, nesta tese há a constante tentativa de atentar-se para os vestígios dos medos, da ansiedade e da tristeza. Preocupa-se com quem age, quem lê, quem pensa, quem sente. Há a consciência de que não devemos nos reduzir a uma única unidade, porque discordar é o que mantém a vida possível. Por estes motivos, refletir sobre a poesia é pensar sobre o que faz do indivíduo um sujeito de desejos. Em seu ensaio intitulado “O princípio poético”, presente na coletânea *Poemas e ensaios*, publicada pela editora Globo em 2009, Poe diz que

um poema só merece este título enquanto emociona, elevando a alma. O valor do poema está na razão desta emoção exaltante. Mas todas as emoções são, mediante uma necessidade psíquica, transitórias. Aquele grau de emoção que habilitaria um poema a ser assim chamado de qualquer modo, não pode ser mantido em toda uma composição de grande tamanho. (POE, 2009, p. 77)

O ponto levantado pelo autor leva diretamente de volta a uma das primeiras questões abordadas no capítulo dois: a polarização entre emoção e razão. Não se pretende aqui suscitar todo o debate novamente, mas algumas outras linhas precisam encerrar, temporariamente, o assunto. Por motivos diversos, atribui-se aos gêneros narrativos qualidades que estariam em falta no gênero lírico. Dentre estes atributos, conforme mencionado mais de uma vez por aqui, estaria a capacidade de conexão entre o social e o enunciado, além da comunicação com o público e com seu tempo. Pode-se evocar Kate Hämberger, que ressalta a este respeito que “se o princípio estrutural do lírico, compreendido aqui como o conteúdo das formas poéticas líricas, é um sujeito-de-enunciação, o eu lírico, não pode este gênero ser colocado em relação

comparativa com os gêneros que não são constituídos por um sujeito-de-enunciação” (HAMBURGER, 1975, p. 169). Esse enunciado é importante pois esclarece um princípio ignorado nas comparações: cada linguagem é única em suas maneiras de expressão, o que deveria ser bastante óbvio, mas que acaba ignorado por supervalorizar aspectos ligados à “facilidade de compreensão” de um texto que está, em última análise, proporcionalmente relacionada ao grau de subjetividade nele existente.

Ora, se algumas destas questões já se mostraram resolvidas em seus devidos lugares, atentemo-nos de maneira breve à importância da subjetividade como palavra-chave para as mais variadas tentativas de definição da poesia. A subjetividade está no texto poético porque é de sua natureza representar por imagens verbais uma elaboração interiorizada dos sujeitos, mas ela existe porque é realizada por indivíduos humanos. Ou seja, pensar no subjetivo é realizar uma reflexão ontológica para uma aporia sobre ser humano e por isso subjetivo ou expressar subjetividades e, por isso, ser humano. Pensemos, então, sob outro ponto de vista: a quem é atribuída a subjetividade de um texto: a quem escreve ou a quem lê? Se eliminarmos a responsabilidade da subjetividade do eu-lírico, a partir de sua postura de enunciador, a quem atribuiremos o peso de carregar essa qualidade impreterível da poesia? Como expressar a razão dentro de uma atmosfera preponderantemente inconsistente como a das intimidades e peculiaridades? A responsabilidade da subjetividade não pode ser despejada nos ombros de uma única figura. Assim como tem se defendido que todo percurso é resultado da mediação das vozes poéticas que acompanham cada indivíduo, desde suas influências, seus desejos e seus medos até aos textos que ele leva nos bolsos e na mochila, não pode a subjetividade ser fruto exclusivamente de quem escreve. Ao longo das seis obras até aqui introduzidas de Trevisan, a poesia-percurso pode se apresentar como um guia para uma nova concepção de fazer poético: um estágio no qual não tenha que fazer queda de braço com outros gêneros para determinar um dominante, tampouco ter que desconsiderar as falhas, a violência e até mesmo o erro para se compreender uma poética autoral, afinal um percurso só está finalizado quando outro começa e, em seu decorrer, escorrem e incorrem ações, estados e fenômenos que interligam perguntas e respostas, sujeitos a vozes e textos a leitores.

Ao chegar nesse fim, percebo que a face que eu encaro no espelho já não é a mesma. Eu não tinha esse olhar agressivo e transtornado. Talvez eu não o tenha o tempo todo. Mas agora... eu vejo. Nesse momento eu sou *eu* sem aparência. É este o rosto da minha verdade? São meus estes olhos que contêm estes riscos ébrios, vermelhos, dilatados? É castanho da mesma forma que o céu que eu imagino?

A face com a qual eu me deparo é a face após o gozo, após tantas noites sem dormir. Um olhar de quem resgatou o próprio medo para enfrentá-lo. Respiro fundo em frente ao espelho, que não é exatamente da minha altura, e fico imaginando. Imagino que ao abaixar o pescoço e mirar o espelho rachado, quem estará em pedaços sou eu. Por que a poesia fez isso de mim? Ela fez?

Enquanto eu enfrentava estas angústias, que são tão minhas, por que ninguém me protegia?

Eu tenho falado de poesia porque pouco a entendo. Se eu soubesse de algo, apenas viveria alegre pelas ruas. Mas não consigo deixar de desejar que quem ler este trabalho sinta-se pressionado e impulsionado a sentir-se também um pouco raivoso e sozinho.

Chega-me à ideia de que ao fazer este balanço sobre o texto, mostrei-me mais nos defeitos do que nas qualidades. Mas eu acho que isso é uma espécie de charme. Meu trabalho tem sido fácil: deixar que a poesia de Trevisan brilhe autonomamente. E como eu poderia evitar?

Se é verdade que ela, a poesia, deixou-me com aspecto transtornado também é real o receio que eu tenho de deixá-la ir. Deixar de ser minha, nesses momentos nos quais pude falar: "a minha tese é sobre poesia... é sobre Trevisan". E, dizendo, escondia que ela é também sobre mim, porque só quem sabe ler o meu gesto contido e meus enigmas poderia saber que eu estou fazendo um grande esforço. Estou deixando a poesia ir. EU ESTOU DEIXANDO. Ela foi minha. Ela era.

Talvez todas essas palavras e esses sentimentos não sejam em vão. Como em um filme satisfatório cujo enredo é tramado por um roteiro bem planejado, cada escolha aqui tenha tido uma razão. Acha que é coincidência que eu tenha nomeado as expressões poéticas de percurso, experiência e discurso? Engano-me. Não fui eu a dar nomes. Eles já estavam lá. A poesia estava. Quando eu cheguei em mim, ela já lá habitava. Assim, talvez seja ela que precise deixar-me ir. Eu fui. Eu sou. Eu atravessei páginas que nem ousei contar ao longo deste estudo. Em parte, fiz isso por questões metodológicas, é claro. Selecionei poemas que me agrediram da maneira certa. Por outro lado, no entanto, eu os ocultei bem diante dos seus olhos. Os poemas não transcritos na tese estarão inscritos em mim. Isso eu não posso liberar. Essa relação, nossa, sua e minha, é, afinal de contas, uma invenção injusta. O que tens a oferecer? Ora, são aqueles olhos novamente. Um reflexo ágil, apenas para consultar se o cabelo estava arrumado, pouco antes de eu deitar e sentir-me mais leve. Deixo aqui o peso de carregar essas páginas proibidas. Passo adiante o temor.

Eu sei que a poesia de Trevisan me antecede em muito, e sei também que utilizei dela de maneira desavergonhada para dizer o que eu tinha para dizer a respeito da lírica.

Se essas páginas foram fruto de invenção minha, basta a minha vontade para que essa ficção tenha fim. Mas eu acho que isso já faz parte do poder que eu dei a quem ler estas linhas. Eu estarei aqui, em liberdade, para sempre.

E eu sei que eu não criei senão uma oportunidade. A poesia fez todo o resto. Eu só li os poemas como quem observa um relâmpago à noite. Mas existiria relâmpago se eu não estivesse lá para contá-lo?

REFERÊNCIAS

CORPUS LITERÁRIO

- TREVISAN, Armindo. *A dança do fogo*. Porto Alegre: Uniprom, 1995.
- _____. *Adega imaginária seguido de O relincho do cavalo adormecido*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. *Adeus às andorinhas*. Porto Alegre: Age, 2008.
- _____. *A imploração do nada*. Porto Alegre: Galaad, 1971.
- _____. *A mesa do silêncio*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- _____. *A serpente na grama*. Porto Alegre: Mercado aberto, 2001.
- _____. *A surpresa de ser*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1967.
- _____. Corpo a corpo. In.: *Antologia poética*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- _____. *Em pele e osso*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- _____. *Funilaria no ar*. Porto Alegre: Movimento, 1973.
- _____. *O abajur de Píndaro & A fabricação do real*. São Paulo: Quíron, 1975.
- _____. *O ferreiro harmonioso*. Porto Alegre: Globo, 1978.

- _____. *O moinho de Deus*. Caxias do Sul: Educs, 1985.
- _____. *O pó das sandálias*. Porto Alegre: Pradense, 2017.
- _____. *O rumor do sangue*. Porto Alegre: Movimento, 1979.
- _____. *O sonho nas mãos*. Porto Alegre: Age, 2004.
- _____. *Os olhos da noite*. Porto Alegre: Uniprom, 1997.

TEXTOS DE JORNAIS E REVISTAS

AGENDA, Livro (sem autor). *Correio braziliense*. Edição 7120, 23 de agosto de 1982. BNDigital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_03&pasta=ano%20198&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=33519>. Acesso em 04.02.2022.

AMARAL, Maria Lúcia. Gaúchos na onda. *Diário de notícias*. Rio de Janeiro. Edição 15347, 5 de novembro de 1972. BNDigital. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=Armindo%20Trevisan&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=21203>. Acesso em: 13.02.2022.

AUTORES I (sem autor). *Gazeta de Caxias*. Edição 786, 26 de setembro a 2 de outubro de 2009. BNDigital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=882429&pasta=ano%20200&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=10668>>. Acesso em 11.02.2022.

BRITO, Antonio Carlos de. Sopa de letrinhas. *Movimento: Cena Carioca*. Rio de Janeiro. Edição 22, 1975. BNDigital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=318744&pasta=ano%20197&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=500>>. Acesso em 12.02.2022.

FRANCISCO, Severino. Domando a matéria. *Correio braziliense*. Edição 8762, 7 de abril de 1987. BNDigital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_03&pasta=ano%20198&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=96646> Acesso em 04.02.2022.

GARGIONI, Paulo. Gente. *Gazeta de Caxias*. Caxias do Sul: Edição 263, 2 de julho de 1999. BNDigital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=882429&pasta=ano%20199&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=2116>>. Acesso em 11.02.2022.

HOHLFELDT, Antônio. A poesia das impurezas. *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 16 de março de 1974.

HOHLFELDT, Antônio. O surpreendente retorno de Trevisan. *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 25 de maio de 1974.

LIVRO (sem autor). *Correio braziliense*. Edição 7118, 21 de agosto de 1982. BNDigital. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_03&pasta=ano%20198&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=33432>. Acesso em 04.02.2022.

LIVRO de poesia premiado (sem autor). *Diário da manhã*. Pernambuco. Edição 614, 14 de junho de 1965. BNDigital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093262_05&pasta=ano%20196&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=278>. Acesso em 06.02.2022.

LIVROS/INDICAÇÕES (sem autor). *Realidade*. São Paulo. Edição 19, 1967. BNDigital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213659&pasta=ano%20196&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=2770>>. Acesso em 20.12.2021.

MIRANDA, Ivone Moreira de. A surpresa de ser. *Careta*. Rio de Janeiro. Edição 3, 1964. BNDigital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20196&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=113744>> . Acesso em 03.02.2022.

O ESCRITOR E poeta Armindo Trevisan (sem autor). *Folha de Caxias*. Rio Grande do Sul: Caxias do Sul. Edição 41, 1 de julho de 1989. BNDigital. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=882356&pesq=Armindo%20Trevisan&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=1397>>. Acesso em 09.02.2022.

OLIVEIRA, Joanir de. J. Helder de Souza. Poetas das Américas. Notas. *Correio braziliense*. Distrito Federal. Edição 6209, 6 de janeiro 1980. BNDigital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_03&pasta=ano%20198&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=1397>. Acesso em 04.02.2022.

O PRÊMIO Gonçalves Dias foi concedido a Armindo Trevisan. *Diário carioca*. Rio de Janeiro. Edição 11235, 5 de novembro de 1964. BNDigital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_05&pasta=ano%20196&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=18266>. Acesso em 06.02.2022.

O RUMOR do sangue/Livros (sem autor). *O pioneiro*. Rio Grande do Sul: Caxias do Sul. Edição 81, 16 de agosto de 1980. BNDigital. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=885959&pesq=Armindo%20Trevisan&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=44754>>. Acesso em 20.12.2021.

PIRES, Ezio. Caxias: poesia sobre vinho. *Correio braziliense*. Edição 9113, 29 de março de 1988. BNDigital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_03&pasta=ano%20198&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=111266>. Acesso em 04.02.2022.

POESIA brasileira (sem autor). *O Estado de São Paulo*. São Paulo: Suplemento literário. Edição 58, 19 de julho de 1981. BNDigital. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098116x&pesq=Armindo%20Trevisan&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=9881>>. Acesso em: 07.01.2022.

POESIA ocupa imaginário da Serra (sem autor). *Caxias notícias*. Caxias do Sul: Cultura. Edição 92, 6 de novembro de 1999. BNDigital. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=882240&pasta=ano%20199&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=2750>> Acesso em 04.02.2022.

QUEM te viu, quem te lê (sem autor). *Gazeta de Caxias*. Edição 532, 4 a 10 de setembro de 2004. BNDigital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=882429&pasta=ano%20200&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=6789>>. Acesso em 11.02.2022.

TRENTIN, Ary Nicodemos. Armindo Trevisan: um poeta da corporeidade. *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 20 de outubro de 1973.

TREVISAN, Armindo. A criação. *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 8 de janeiro de 1972.

TREVISAN, Armindo. Elogio da palavra. *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 29 de dezembro de 1973.

TREVISAN, Armindo. Fantasia em sol menor (Introdução aos poemas da nudez). *Ciência e cultura*. São Paulo. Vol. 50, n. 2-3. Março-Junho de 1998. BNDigital. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003069&pesq=Armindo%20Trevisan&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=62203>>. Acesso em 26.02.2022.

TREVISAN, Armindo. Nove poemas. *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 18 de abril de 1970.

TREVISAN, Armindo. O novo Natal. *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 20 de dezembro de 1969.

TREVISAN, Armindo. O poeta assassinado. *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 24 de janeiro de 1970.

TREVISAN, Armindo. O telefone. *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 10 de novembro de 1973.

TREVISAN, Armindo. Pequeno diálogo interrompido com Jacques Monod. *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 2 de outubro de 1971.

TREVISAN, Armindo. Poesia de José Clemente Pozenato. *O pioneiro*. Rio Grande do Sul: Caxias do Sul. Edição 7597, 18 de abril de 2000. BNDigital. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=885959&pesq=Armindo%20Trevisan&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=292035>>. Acesso em: 16.02.2022.

TREVISAN, Armindo. Poesia e responsabilidade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: Cultura. Edição 308, 11 de maio de 1986. BNDigital. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116&pesq=Armindo%20Trevisan&pagfis=1154>>. Acesso em: 12.02.2022.

TREVISAN, Armindo. *Por que escrever poesia?* *Correio do povo*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Caderno de Sábado. 21 de janeiro de 1978.

TREVISAN, Armindo. Um aprendiz de feiticeiro. *Nicolau*. Paraná. Edição 59, 1996. BNDigital. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800112&pesq=Armindo%20Trevisan&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=1815>>. Acesso em 28.02.2022.

TREVISAN, Armindo. Um pós-escrito. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro. Edição 5, 1995. BNDigital. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=501395&pesq=Armindo%20Trevisan&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=1559>>. Acesso em 16.02.2022.

TRINTA em transe (sem autor). *O município*. Santa Catarina. Edição 3496, 26 de outubro de 2006. BNDigital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=891720&pesq=armindo%20trevisan&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=40129>>. Acesso em 20.02.2022.

UBE dará prêmio dia 17 (sem autor). *Correio da manhã*. Rio de Janeiro. Edição 21961, 6 de novembro de 1964. BNDigital. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=Armindo%20Trevisan&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=57201>. Acesso em: 10.02.2022.

UM milhão aos melhores poetas (sem autor). *Boi de mamão*. Santa Catarina. 1980. BNDigital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=884650&pasta=ano%20198&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=2>>. Acesso em: 06.02.2022.

UMA SEMANA de confraria italiana (sem autor). *Folha do sul*. Caxias do Sul: Edição 40, 10 de julho de 2000. BNDigital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=882380&pasta=ano%20200&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=1344>> Acesso em 11.02.2022.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. Os limites. *Correio de notícias*. Paraná. Edição 0551, 20 de março de 1979. BNDigital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=325538_00&pasta=ano%20197&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=10231>. Acesso em 05.02.2022.

ZANOTO. Caminhos em rotação... *Correio do sul*. Minas Gerais. Edição 3210, 9 de novembro de 1978. BNDigital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=829277&pasta=ano%20197&pesq=armindo%20trevisan&pagfis=1218>>. Acesso em 05.02.2022.

CORPUS TEÓRICO, HISTÓRICO E CRÍTICO

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. (1958) In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. (1970). Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. (1957). Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

_____. *A poética do devaneio*. (1960). Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. (1966). Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. (1966). Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. (1995). Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. *Comunidade inconfessável*. Brasília: (1983). Editora Universidade de Brasília, 2013.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. (2002). Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. (1973). Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. (1970). São Paulo: Cultrix, 2015.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. (1977). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRIK, Osip. Ritmo e sintaxe. (1920-1927) In: _____ et alii. *Teoria da literatura, formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

BRITO, Adriela; JABLONSKI, Eduardo; PEREIRA, Luiz Marcelo. Artes visuais na crítica literária de Armindo Trevisan. *Revista acadêmica Alcides Maya*, v.3 n.1, 2021.

BUENO, Alexei. Uma história da poesia brasileira. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. (1960). São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. (1995) Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.

CAVALCANTI, Heloísa. Em tempos tão duros, a poesia pode recuperar essa humanidade que corre riscos. *Ig, Gente*. 19 de junho de 2017. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/cultura/2017-06-19/poesia.html>. Acesso em: 25 de abril de 2022.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. (1956). Porto Alegre: Globo, 1971.

CHAGAS, Wilson. A surpresa de ser (o que não se é). *Letras De Hoje*, v. 4 n. 1. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/20839>. Acesso em 15.03.2021.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1966.

COLLOT, Michel. O outro no mesmo. *Alea: estudos neolatinos*. vol 8, n 1, jan-jun, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/8VWqTCvcmmzYxkZKNkHGKfs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 23.01.2022.

_____. O sujeito lírico fora de si. *Terceira margem*. v 8 n 11, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857/20687>. Acesso em 25.01.2022.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e autobiografia. *Revista USP*, n. 84, p. 113-128, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>. Acesso em: 27.01.2022.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. e notas de Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DI LEONE, Luciana. Ela tem seus pensamentozinhos, repensando o pensamento da poesia. In.: SCRAMIM, Susana (org.). *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. (1963). Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. (1957). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELLIOT, Thomas Stearns. *A essência da poesia*. Introdução de Affonso Romano de Sant'anna. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FAUSTINO, Mário. *Cinco ensaios sobre poesia*. Introdução e notas de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Edições GRD. Coletânea 2, 1964.

FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOHLFELDT, Antônio. *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*. Porto Alegre: L&PM, 1979.

INDIVIDUALISTA. apud OXFORD LANGUAGES AND GOOGLE. Disponível em: <<https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>>. Acesso em 20 agosto 2020.

LEVIN, Samuel. *Estruturas linguísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MELLO, Renato Dias de. *A pintura verbal de Armino Trevisan*. 2005. 250f. Dissertação de Mestrado - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*. (1948). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *Fenomenologia da percepção*. (1945). Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Signos*. (1960). São Paulo: Martins Fontes, 1991.

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

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Poesia: São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. *História da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

_____. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

_____. *Cadernos de fogo: ensaios sobre poesia e ficção*. Rio de Janeiro, 2000.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. (1956). Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. (1974) Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. (1972). Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.

PESSANHA, J. A. Os Pensadores: *Santo Agostinho*. [Tradução J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S.J.]. São Paulo. 1999.

POE, Edgar Allan. O princípio poético. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

_____. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

PORFÍRIO, Francisco. "Sociedade"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/sociologia/sociedade-1.htm>. Acesso em 27 de maio de 2022.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. (1990). Tradução Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. (1965). São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. (397-400). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1987.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. (1946) Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TYNIANOV, Yuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Trad. Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Trad. Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TOMASHEVSKY, Boris. Sobre o verso. In: EIKHENBAUM, Boris et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

TREVISAN, Armindo. *A poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Uniprom, 2000.

_____. *Autores gaúchos*. Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre: AGE, 1986.

_____. *Escritores gaúchos - série digital*. Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre, 2018.

_____. *Ler por dentro: ensaios sobre Mário Quintana, Erico Verissimo, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa & alguns temas teóricos*. Porto Alegre: Pradense, 2010.

_____. *Reflexões sobre a poesia*. Porto Alegre: InPress, 1993.

VALÉRY, Paul. Questões de poesia. In: _____. *Variedades*. (1924-1945). Org. e int. De João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. Primeira aula do Curso de Poética. In: _____. *Variedades*. (1924-1945). Org. e int. De João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. (1924-1945). Org. e int. De João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

0