

## POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO 21: ENSIMESMADA, DESENGAJADA, DESENGRAÇADA (NO ENTANTO, UM POEMA DE PAULO FERRAZ)

Prof. Dr. Wilberth Salgueiro<sup>1</sup> (UFES / CNPq)

### Resumo:

Alguns traços da poesia brasileira do século são: trata-se de [a] uma produção solipsista, centrada nos acontecimentos singulares da vida do sujeito que escreve – ensimesmada; de [b] uma produção indiferente a questões de cunho político, social, coletivo – desengajada; de [c] uma produção em que é rara a presença crítica do humor (quando muito, dá-se a ver certa ambivalência irônica) – desengraçada. Na contracorrente desses traços, aqui e ali aparecem poemas e poetas em que o interesse pelo outro se impõe como força e tema. É o caso do poema “De uma crítica publicada num suplemento cultural de domingo”, de Paulo Ferraz (2007), que será lido a partir de conhecido trecho da *Teoria estética* [1970], de Theodor Adorno, que diz que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”. A poesia de testemunho é, ela mesma, um campo de conflitos entre lírica e sociedade, forma e história, arte e vida.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira – século XXI, testemunho, Paulo Ferraz.

Em curta e recente “Apresentação” para um número especial sobre poesia do periódico *Eutomia*, Luiz Costa Lima se pergunta: “Que penso sobre a poesia brasileira em processo de feitura?”. Responde, com tom truísta: “De imediato, que é impossível haver alguém que a conheça por inteiro” (2012). De fato. Mesmo assim, afirma que “é certo que a maioria [dos novos poetas] não nos anima a passar de suas primeiras peças”. Como sua “Apresentação”, em princípio, funciona à maneira de abertura para os artigos da revista<sup>1</sup>, declara sua simpatia a alguns poetas referidos em tais artigos, como Josely Vianna Baptista, Leandro Sarmatz, Micheliny Verunschik, Ronald Polito, e ainda Carlito Azevedo e Sebastião Uchoa Leite – todos, segundo o autor de *Dispersa demanda*, “ainda pairam no limbo do reconhecimento”<sup>2</sup>, em favor de outros, “recentemente consagrados”, que mais “parecem mitificações”; estes outros, no entanto, não são indicados pelo crítico. Indica-se, sim, que os “poemas”, entre irônicas aspas, “em geral são curtos, toscos e de fácil feitura” – com o que, em geral, concordamos.

De grande valia será a explanação de três “condicionantes básicas para os dilemas enfrentados pela poesia brasileira mais recente”. A primeira remete, em síntese, à *relação entre texto e contexto*: no caso em pauta, o crítico verifica, com precisão, a “completa distância entre os valores do mundo contemporâneo e a experiência poética”. Para ele, o momento atual perpetua um tipo de percepção que Benjamin já detectara desde Baudelaire: “o poema não mais responde à vivência (*Erlebnis*) do leitor, senão que tão-só à sua experiência (*Erfahrung*)”. O segundo dilema diz respeito *ao próprio fazer, ao ofício do*

<sup>1</sup> Costa Lima cita os textos de Eduardo Sterzi (“Cadáveres, vaga-lumes, fogos-fátuos”), Luis Dolhnikoff (“A razão da poesia”) e André Dick (“Poesia brasileira contemporânea: algumas notas”).

<sup>2</sup> Há aqui algum exagero no que toca, pelo menos, ao reconhecimento da poesia de Carlito e de Uchoa Leite. Para o ensaísta, possivelmente, estes poetas não tiveram o reconhecimento que ele julga merecido. Penso, contudo, que há, sim, no conjunto da crítica recente de poesia brasileira, um saldo bem positivo em relação às obras dos dois.

*poeta, à elaboração do poema*: o quadro seria de uma “necessidade de a poesia determinar a sua própria produção”, ocorrendo um razoável exercício de reflexão sobre a forma e o estatuto da poesia. A aproximação entre “prosa” e “poesia” exemplificaria essa consciência de limites rasurados, que assinalariam, por sua vez, “a exaustão das formas fixas do verso”: “há uma prosa que pertence ao mesmo campo da poesia: aquela que tem como denominador comum com essa serem ambos ramos do ficcional”. É mesmo fundamental reiterar esse denominador comum, haja vista a ortodoxia, se não obtusidade, de certos teóricos insistirem na separação absoluta entre uma modalidade e outra<sup>3</sup>. A última ponta do tripé – após “poesia e sociedade” e “produção da poesia” – será *a consideração da “crítica” e, por conseguinte, da competência de seu exercício*: “a análise da ficção verbal – em prosa ou em poesia – supõe relacionar o texto ficcional com a realidade que não só o envolve senão que nele penetra”. Costa Lima dirá que um crítico deve saber “distinguir entre juízo e julgamento”: aquele dá a base para que este se faça: “Se a crítica é necessariamente ajuizadora, só eventualmente será julgadora”. O interesse do crítico, aqui, vai ser mostrar uma suposta mediocridade da crítica contemporânea: “aquele que deveria ser capaz de falar dela com propriedade pouco conhece de seu próprio ofício”. Para o ensaísta, uma causa evidente de tal declínio se deve à inoperância e à decadência dos cursos de Letras, que nem formam poetas nem críticos. Abandonou-se, neles, a “formatação historicizante”, assim como o vínculo com as “humanidades”, em especial com a filosofia: “Mas como se pode pensar sobre os fundamentos de algo sem se ter uma mínima noção de filosofia?”. Desta forma, arremata, sem condições de emitirem juízos adequados, os críticos, desaparelhados, no entanto, estariam se fazendo de juizes, ao julgarem o que é “bom” e o que é “mau” em poesia.

Este quadro, a propósito, lembra o diagnóstico que Theodor Adorno faz, ainda em 1949, no artigo “Crítica cultural e sociedade” (1998). Uma ideia central aqui é a de que o sujeito que pensa e critica a cultura está indelevelmente ligado a ela, absorvido por ela, inscrito nela, de modo que tudo aquilo que este sujeito expressa se encontra já subsumido no próprio objeto criticado: “Ele [o crítico] fala como se fosse o representante de uma natureza imaculada ou de um estágio histórico superior, mas é necessariamente da mesma essência daquilo que pensa ter a seus pés” (p. 7). Nesta reflexão de Adorno, não há escapatória: os críticos criticados por Luiz Costa Lima, o próprio Costa Lima, este ensaísta que escreve, o filósofo alemão e, naturalmente, o leitor, todos somos, em tal perspectiva, “críticos da cultura”. Somente quando o pensamento se faz de forma dialética, aí há a possibilidade de soltar-se desse círculo entre “cultura e barbárie”: “O que distingue a crítica dialética da crítica cultural é o fato de a primeira elevar a crítica até a própria suspensão [*Aufhebung*] do conceito de cultura” (p. 19). O último parágrafo desse texto se encerra com o, talvez, mais conhecido (e mal interpretado) filosofema adorniano: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (p. 26). Não sendo aqui possível uma discussão longa acerca do trecho e do texto, o que o leitor poderá encontrar no excelente “Após Auschwitz”, de Jeanne Marie Gagnebin (2006), contentemo-nos em destacar o intuito básico de Adorno, que era o de chamar à radical responsabilidade poetas, artistas, críticos, intelectuais e todos aqueles que entendem o imperativo do filósofo: impedir que Auschwitz se repita<sup>4</sup>. Para este fim, ações e reflexões em direção ao esclarecimento se

<sup>3</sup> Talvez fosse mais adequado falar-se em prosa e verso, não em prosa e poesia. Entre os 27 livros premiados no Portugal Telecom, de 2003 a 2012, dois são integralmente livros de “poemas em prosa”, modalidade que aparece, esporadicamente, em outros quinze livros.

<sup>4</sup> “A exigência de que Auschwitz não se repita é primordial em educação” – assim Adorno inicia “Educação após Auschwitz” (ADORNO, 1995, p. 104).

fazem incontornáveis, imprescindíveis. Auschwitz é, evidentemente, uma espécie de metáfora – e metonímia – da barbárie humana.

A literatura de testemunho e, em particular, o que venho nomeando de poesia de testemunho são, nesse sentido, valiosas contribuições para que o “dever de memória” se realize. No artigo “Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil” (SALGUEIRO, 2012), sintetizei o que entendo por literatura (e poesia) de testemunho. Em linhas gerais, (1) registro em primeira pessoa que, no entanto, representa uma grande comunidade; (2) compromisso com a sinceridade; (3) desejo de justiça; (4) vontade de resistência; (5) presença da dor e do trauma, provenientes de algum evento coletivo catastrófico; (6) predomínio do valor estético sobre o valor ético; (7) vínculo estreito com a história; (8) dificuldade de relatar o vivido. Um esclarecedor panorama do que vem a ser literatura de testemunho pode ser visto no artigo “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”<sup>5</sup>. Nele, Jaime Ginzburg afirma: “Estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo” (2012, p. 58). Eis uma dupla dificuldade para o leitor da tradição e do cânone: conhecer o excluído, reconhecer sua fala. Destaque-se que a questão da verdade, da sinceridade, da confiabilidade do testemunho é apenas uma de suas pontas, a mais visível talvez.

Interessa, de imediato, para que a análise pontual de um poema – de Paulo Ferraz – ganhe maior definição e densidade, que indiquemos alguns traços da contemporaníssima poesia brasileira. Já no título apontei sinteticamente que se trata de uma poesia ensimesmada, desengajada e desengraçada. É uma produção (extensa, como já vimos) cujo conjunto apresenta (1) uma **certa indiferença por acontecimentos coletivos**, quer do Brasil, quer mundial (e, por extensão, pela participação ou pelo engajamento explícitos em causas sociais). Há, de modo análogo, (2) um **desinteresse por formas experimentais** (visuais, intersígnicas, híbridas) em prol do verso frasal clássico. Nota-se (3) um **forte retorno da poesia subjetiva, expressiva, sentimental**, não mais nos moldes relaxados da poesia dos anos 1970, mas já incorporando a sobriedade dos anos 1980 e 90. Nesse panorama, confirma-se (4) a **especialização e “tribalização” dos praticantes de poesia**: quem escreve são professores (mestres e doutores), tradutores, críticos, editores, universitários. Um registro importante para este nosso “retrato de época” é (5) a **convivência, simultaneamente pacífica e conflituosa, entre gerações bem distintas** – todos, cada um por si, em busca de visibilidade. Consensual entre os pesquisadores é (6) a **ausência de programas, projetos, grupos coletivos**: poéticas distintas acontecendo ao mesmo tempo por esse Brasil cheio de estados. Relevante é registrar (7) a **consolidação da MPB como espaço convergente e alternativo de poesia**: a força desse nicho se verifica na forte presença de letras de canções em livros didáticos. Por fim, talvez a grande revolução em processo ocorre com (8) a **disseminação da internet**, transformando radicalmente as relações entre autor (produção), obra (distribuição) e público (recepção), como exemplifica a expansão da poesia digital e dos blogues, facebooks e twitters mundo afora.

É por esse manancial que o pesquisador de poesia brasileira contemporânea deve navegar, tendo o naufrágio como risco. A leitura já realizada do *corpus* referido indica, em suma, tratar-se nossa poesia contemporânea de [a] uma produção solipsista, centrada nos acontecimentos singulares da vida do sujeito que escreve – **ensimesmada**; de [b] uma produção indiferente a questões de cunho político, social, coletivo – **desengajada**; de [c]

---

<sup>5</sup> Para outras considerações acerca do testemunho, veja-se o indispensável *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, organizado por Márcio Seligmann-Silva (2003), autor de vários textos do volume.

uma produção em que é rara a presença crítica do humor (quando muito, dá-se a ver certa ambivalência irônica) – **desengraçada**; de [d] uma produção que, além de se encastelar em alusões a herméticos acontecimentos da vida do autor, excede em jogos e torneios metapoéticos – **autotélica**. Na contracorrente desses traços, aqui e ali aparecem poemas e poetas em que o interesse pelo outro se impõe como força e tema.

É o caso do poema “De uma crítica publicada num suplemento cultural de domingo”, de Paulo Ferraz, publicado em 2004 no jornal *Folha de São Paulo*, em 2006 na *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*, de Manuel da Costa Pinto, e em 2007 no livro *Evidências pedestres*, do autor do poema, que será lido a partir de conhecido trecho da *Teoria estética*, de Theodor Adorno, que diz que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanescentes da sua forma” (1970, p. 18). A poesia de testemunho é, ela mesma, um campo de conflitos entre lírica e sociedade, forma e história, arte e vida.

Vamos ao poema:

DE UMA CRÍTICA PUBLICADA NUM SUPLEMENTO  
CULTURAL DE DOMINGO

I. (o artista: um retrato)

A estreia de J.G.C. aos  
32 anos, na quinta-  
feira, é a certidão de nasci-  
mento de um artista em dia com as  
demandas de nosso tempo.  
Tendo, nos últimos 12  
se dedicado a oficinas,  
cursos, viagens e visitas  
a exposições, sua obra pôde es-  
perar o momento certo  
para eclodir, não sofrendo  
da habitual ingenuidade  
que caracteriza todos  
os dublês de Duchamp, pois o  
seu domínio sobre o espaço e  
sobre a matéria é absoluto,  
bem como sua força suges-  
tiva, tanto que estimula  
sensações inexistentes  
em um público pouco ou nada  
familiarizado com a  
realidade que retrata.

II. (o artista: depoimento)

*Estudei dos 20 aos 30  
na Europa, tempo de intenso a-  
prendizado, mas só conto os  
dois anos depois da volta, es-*

*senciais para a concreção do  
meu estilo, pois passei longos  
meses nas ruas e favelas,  
frequentei cortiço, abrigo e  
bueiro, conheço essa gente  
pelos nomes, inclusive  
seus cachorros, cheguei mesmo a  
me sentir igual a eles.*

III. (a obra: o conceito)

Foi essa bizarra experiência  
que lhe permitiu trazer à  
galeria sacos e sacos  
de latinhas de alumínio,  
pilhas de papelão (os quais o  
público pode tocar) e  
duas carroças que estão livres  
para quem quiser puxá-las.  
A cena é um divertimento à  
parte: há muito riso, já que  
nem sempre os músculos das a-  
cademias são aptos para  
vencer os quilos de entulho. As  
demais obras aprofundam-  
se nesse universo excluído:  
bancos (camas) de concreto  
salpicados de excrementos,  
panos puídos pendurados,  
secando ao sol (um holofote) --  
fachos que atravessam os furos  
criam uma trama no espaço  
–, cobertores embebidos  
em querosene na espera  
de um fósforo e, o principal, um  
barraco inteiro, legítimo,  
no qual entram dez pessoas de  
cada vez. Lá: colchões velhos,  
recortes tampando as frinchas  
das paredes (o olho atento a-  
qui diferencia as texturas  
de cada, das tantas, tábua),  
panelas com restos pelos  
cantos e roupas imundas –  
tudo bastante insalubre. A  
visita não dura mais que  
dois minutos, e é tão real que  
na estreia alguns vomitaram.  
J.G.C. esperava o

vômito de quem, como ele,  
não sabe o que é o inabitável.

IV. (nota final)

Os antigos moradores  
foram com justiça pagos  
pelo barraco e por tudo  
que eles tinham, inclusive as  
roupas, podendo a família  
toda regressar ao mato  
do qual os coitados nunca  
deviam ter posto o pé fora.  
Se você ficou curioso,  
mas crê que toda a sujeira  
pode te macular, saiba  
que os monitores do evento  
num átimo providenciam a  
completa assepsia de todos  
logo que se sai da sala.

(Ah, o  
vinho era de ótima safra.)

De imediato, retomando as considerações de Luiz Costa Lima, parece-nos que o poema não é tosco, nem curto, tampouco de fácil feitura. (Adiante-se que, na contracorrente da produção contemporânea, também não é uma obra **ensimesmada, desengajada, desengraçada** ou **autotélica**.) O poema permite, ademais, uma reflexão a partir dos três “dilemas enfrentados pela poesia brasileira mais recente” apontados pelo ensaísta. Não ocorre aqui, no poema de Paulo Ferraz, aquela “completa distância entre os valores do mundo contemporâneo e a experiência poética” – bem ao contrário, aliás. Quanto ao segundo dilema, ou seja, a “necessidade de a poesia determinar a sua própria produção”, o poema de Ferraz é exemplar: a paródia que leva a cabo já se inscreve na forma do poema, que, em versos, simula ser uma “crítica publicada num suplemento cultural de domingo”. A farpa que Costa Lima lança contra a crítica contemporânea – terceiro dilema – também se contempla no poema, que, irônico, se faz a partir da voz do crítico (que abre espaço, um boxe jornalístico, para a voz do artista, assim como analisa a recepção dos espectadores e a situação dos “coitados” que inspiram a instalação de estreia de J.G.C.).

Recordemos que o poema foi publicado, originalmente, num jornal – *Folha de São Paulo* – de grande circulação<sup>6</sup>: é, portanto, um poema que *finge ser* uma crítica publicada num jornal mas que é *efetivamente* um poema publicado num jornal, famoso, então, pelo prestigiadíssimo “suplemento cultural” *Mais*, que vinha a público exatamente aos domingos<sup>7</sup>. O estranhamento já se dá na leitura do longo título: “De uma crítica publicada

<sup>6</sup> Na verdade, o poema foi publicado num sábado, dia 17 de janeiro de 2004.

<sup>7</sup> Curiosamente, após a publicação na internet dos resumos dos trabalhos a serem apresentados na XIII Abralic, recebi um surpreendente e gentil e-mail do autor do poema em foco, Paulo Ferraz, que localizou o resumo, por acaso, numa pesquisa particular. Feito o diálogo, informou-me que a publicação do poema na *Folha* “só ampliava a ironia do texto, afinal o ‘suplemento cultural de domingo’ pode muito bem ser um

num suplemento cultural de domingo” – que será isso? Um excerto, um comentário, uma crítica, um deboche? Uma visada rápida mostra que o poema possui várias partes numeradas em romanos e com subtítulos entre parênteses e em minúsculas: I. (o artista: um retrato); II. (o artista: depoimento); III. (a obra: o conceito); IV. (nota final). A parte II se mostra em itálico, por representar a fala-depoimento do artista. Os dois versos finais, na parte IV, se dão em espaçamento diferente, chamando a atenção, e não à toa, para o sarcástico arremate.

A parte “I. (o artista: um retrato)” traz uma estrofe apenas e métrica irregular – como ocorrerá nas demais partes, observando-se que o referido dístico final caracteriza uma outra estrofe. O “retrato do artista” começa capenga, pois falta sua identificação. As iniciais J.G.C. situam o artista num relativo campo de anonimato, como se a autoria não fosse, aqui, a questão fundamental, haja vista que o “conceito da obra” (parte III) se pauta basicamente na apropriação de material já existente. Aliás, tal informação se dá nessa parte I, quando o crítico se refere aos “dublês de Duchamp”, artista francês que se notabilizou, mas não somente, pelos seus *ready-mades*. O uso de iniciais em lugar do nome – como o K. nos romances de Kafka e o G.H. de Clarice – comumente aponta para um debate em torno da crise do sujeito e de seu lugar no mundo, debate latente no poema<sup>8</sup>. O tom elogioso e pouco judicativo dessa abertura vai, aos poucos, dando espaço a um tom mais ácido, irônico, zombeteiro mesmo, nas partes seguintes. O artista teria esperado a hora certa de estrear, no auge de sua maturidade; já o público, se antecipa, não tem preparo, “familiaridade”, para entender a obra – que ainda vai ser apresentada. Funcionando como uma quebra no “pacto poético”, essa estrofe do poema promove uma isomórfica quebra de palavras (nasci-mento, es-perar, suges-tiva), lembrando que o poema é uma “crítica” e que, portanto, supostamente, deveria ser escrito em forma de prosa, não de versos. Todas as estrofes, aliás, poderiam ser lidas como se fossem, cada uma, um parágrafo<sup>9</sup>.

No breve depoimento do artista (parte II), a referência aos dez anos de estudo na Europa parece exercer a função de legitimar a obra, afinal, lá, foi um “tempo de intenso a- / prendizado”. Ao estudo acadêmico no exterior, hipoteticamente de caráter teórico, vem se juntar a experiência empírica, prática, fundamental “para a concreção do / meu estilo”, diz o artista, em primeira pessoa, acentuando os “longos / meses nas ruas e favelas”, em que conheceu “cortiço, abrigo e / bueiro”. Conheceu, também, “essa gente / pelos nomes, inclusive / seus cachorros”, chegando a se “sentir igual a eles”. A paráfrase do poema, por ora inevitável, procura evidenciar o esforço do artista, em sua declaração, para “se

---

caderno como o finado *Mais!*, no qual uma série de textos como aquele eram publicados como crítica de arte; é uma espécie de pastiche, de paródia, afinal há uma emulação dos lugares-comuns da crítica, que, ali repetidos, por vezes, me parecem quase ridículos”. Acrescentou que “certos temas são adequados como matéria-prima, mas jamais são motivo para a indignação política, não propõem ação alguma, quando muito certa reflexão, mas uma reflexão um tanto que lacunar”. Como era de se esperar, por trás do sujeito lírico irônico que conduz o poema há uma pessoa física bastante consciente da crítica social e estética que o poema, com raro engenho, opera.

<sup>8</sup> Tive a chance de perguntar, por e-mail, ao autor se o “J.G.C.” escondia algum segredo, se eram as iniciais de alguém conhecido, ou algo do tipo, e o próprio, generosamente, me revelou: “não é nenhuma senha especial, é de fato aleatória, queria tratá-lo como uma incógnita, como se fosse xyz e pudesse ser substituído por outro nome qualquer, como se pudesse ser permutável, cole aqui qualquer rosto, cole qualquer nome (pensando agora, poderia ter deixado até mesmo uma lacuna, mas aí teria problemas com o ritmo do poema...)”.

<sup>9</sup> O que não retira do poema, é evidente, sua performance propriamente linguística: ele está recheado de rimas e de outros jogos sonoros e rítmicos. Os seis versos iniciais, por exemplo, aproximam “trinta” (em “32”), “quinta”, “nasci-mento”, “demanda”, “tempo”, “Tendo” etc., propiciando que a leitura da “crítica” em versos flua como se prosa poética fosse, parodiando, ademais, a própria linguagem encenadamente “artística” (ou estetizante) de que alguns críticos lançam mão.

aproximar da periferia social, dar voz aos miseráveis”, comenta Manuel da Costa Pinto (2006, p. 204). Tamanho esforço de identificação, e mesmo de igualdade, denuncia seu fracasso na própria linguagem utilizada, que mostra o real distanciamento entre o artista e a periferia representada: “essa gente”. Quando Adorno diz que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”, é, possivelmente, a esse tipo de expressão antagônica que ele se refere: o não-idêntico, o diferente, “essa gente” e seus cachorros, se impõem na forma, na obra de arte, a despeito do desejo (retórico, utópico que seja) do artista.

Aos poucos, se introduzem no poema, por meio do retrato e do depoimento do artista, elementos da instalação, que vão ser pormenorizados na parte “III. (a obra: o conceito)”. O leitor do poema vai, metonimicamente, se assemelhando ao público da exposição. E se depara, então, com a esperada obra: “sacos e sacos / de latinhas de alumínio, / pilhas de papelão (os quais o / público pode tocar) e / duas carroças que estão livres / para quem quiser puxá-las / (...) / bancos (camas) de concreto / salpicados de excrementos, / panos puídos pendurados, / (...) / cobertores embebidos / em querosene na espera / de um fósforo e, o principal, um / barraco inteiro, legítimo”. O cenário, supostamente retirado da vida real e agora “ressemantizado” em espaço artístico, constitui todo ele um “conceito”, cabendo ao espectador (por extensão, ao leitor) exercer as funções que lhe restam: entregar-se à obra, resistir a ela, interagir com ela. Vale, aqui, portanto, um breve retorno a considerações de Hans Robert Jauss.

O poema, camuflado de crítica, e a exposição que ele descreve recordam que todo espectador, todo leitor reage de *certo modo* diante de uma obra, conforme o repertório, os horizontes de expectativa, os pressupostos culturais que povoam o seu imaginário. O teórico alemão, no texto intitulado “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” (JAUSS, 2002), traz considerações que nos interessam de perto. Bem resumidamente, a *katharsis* é o prazer dos afetos, tem algo de terapêutico, como se o leitor se entregasse ao domínio da obra; a *aisthesis* é o prazer dos sentidos, aquilo que se apreende não conceitualmente; a *poiesis*, por sua vez, pressupõe o ato criador com a obra, faz parte de uma atividade do campo do inteligível. Claro deve ficar que as três experiências são permutáveis, sem hierarquias, conforme Jauss explica: “A própria atividade da *aisthesis*, contudo, também pode se converter em *poiesis*. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado” (p. 92). O *modo*, portanto, como se reage a tal ou qual obra é determinante para o entendimento do entendimento de tal ou qual leitor-espectador. No campo da música, por exemplo, vale lembrar uma reflexão de Adorno, de 1952, em que o filósofo alemão diz que Schoenberg (compositor austríaco naturalizado norte-americano) foi contra a “expectativa de que a música deve apresentar-se ao ouvinte acomodado como uma sequência de estímulos sensoriais agradáveis” (ADORNO, 2001, p. 146). É nesse ponto – da recepção possível à obra de arte – que o poema vai, radicalmente, atuar.

Com o que, enfim, vai se deparar o imaginário do público na instalação-poema? Numa palavra: com a miséria (travestida em obra de arte) – e tudo o que isso implica. O mal disfarçado desconforto da hipotética “visita” *in loco* da instalação ganha correspondência no bem disfarçado desconforto de quem lê o poema no livro e percebe (como não perceber?) as inúmeras ironias que se espalham nos versos de “De uma crítica publicada num suplemento cultural de domingo”. A sensação é de que se expõe o que resta da modernidade, ou da urbanidade, ou do capitalismo: o lixo, a marginalidade, o subalterno estetizado. Nesse sentido, artista e público cumprem um papel de vencedores; os favelados, “essa gente”, de vencidos.



Dentre as inúmeras ironias dessa parte III, tomemos a (a) referência às latinhas de alumínio e às pilhas de papelão, materiais recicláveis recolhidos por moradores de rua ou desempregados que os vendem, ou seja, o lixo e o excedente descartados pela classe média retornam ao espaço auratizado da galeria; tal galhofa se expande com a (b) informação de que o “público pode tocar” esses materiais, como se estes tivessem, por estarem agora na galeria de arte, se metamorfoseado em algo realmente diverso do que outrora eram; (c) entre os pertences dos “antigos moradores”, expunham-se também duas carroças, “livres / para quem quiser puxá-las”: aqui, se recupera – dando-lhe nova direção – a popular expressão “puxar carroça”, insinuando certo comportamento animal, irracional, bestialógico da parte do público; (d) a ironia aumenta quando se afirma que “nem sempre os músculos das a- / cademias são aptos para / vencer os quilos de entulho”, se consideramos a ambivalência, plenamente possível, de “academia” referir-se tanto a “universidade” quanto a “local para práticas esportivas”: de um e de outro espaços os favelados e coitados do mato, via de regra, se veem excluídos; (e) um derradeiro exemplo retire-se da observação de que, diante de um “barraco inteiro, legítimo”, com “recortes tampando as frinchas das paredes”, ocorre o seguinte comportamento: “(o olho atento a- / qui diferencia as texturas / de cada, das tantas, tábua)”: transitando entre *katharsis*, *aisthesis* e *poiesis*, segundo os termos de Jauss, o espectador se comove, se delicia e interage com a realidade renomeada em arte – a textura da tábua se torna objeto de contemplação esteticamente alienada na galeria, distante do mundo em que os “barracos legítimos”, a custo, com precárias tábuas, resistem às intempéries e se sustentam em pé.

Na parte “IV. (nota final)” o tom do poema dá uma reviravolta, anunciada pelas imagens anteriores (entulho, excrementos, “cobertores embebidos / em querosene”), até o vômito de alguns espectadores ao fim da parte III. A dicção jornalística – descritiva, contida, cosmética – dá lugar a afirmações incisivas, diretas, cruas, escarninhas. De início, na informação de que os “antigos moradores / foram com justiça pagos / pelo barraco e por tudo / que eles tinham” sobressalta a expressão “com justiça” (e antecipa possíveis preocupações politicamente corretas, dos supostos leitores desse tipo de crítica e visitantes desse tipo de exposição/instalação), a qual insinua o escamoteamento das diferenças sociais. Se no “depoimento”, o artista se envaidecia de conhecer “essa gente”, agora fica mais clara a cisão das classes: uma, que frequenta “exposições, *vernissages* e colunas sociais” (Costa Pinto); outra, “os coitados” do “mato”, expulsos das benesses da urbanidade e por ela incorporados – ou expropriados – folcloricamente. Após os “dois minutos” em que a má consciência burguesa se ameniza, degustando “as texturas / de cada, das tantas, tábua”, o mal-estar retorna, no receio de que “a sujeira / pode te macular”, mas a assepsia – “logo que se sai da sala” – é garantida, de modo que se sai da instalação que encena a pobreza assim como nela se entrou, sem alterações hierárquicas, estruturais, efetivas. O parêntese final, “(Ah, o / vinho era de ótima safra.)”, confirma o descompasso entre as realidades: o espectador pode observar as “painéis com restos pelos / cantos e roupas imundas” enquanto saboreia uma bebida sofisticada.

Márcio Seligmann-Silva, em “Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças” (2005), vai discorrer sobre as muitas diferenças e algumas semelhanças entre os termos alemão *Zeugnis* e hispânico *Testimonio*, a partir de cinco características: 1) “o evento”: no âmbito germânico, a *Shoah* é incomparável, pela sua singularidade, e não medida “em termos numéricos, mas sim em termos qualitativos”; já na América Latina, o *testimonio* se faz como um registro da história e das atrocidades perpetradas pelos governos repressores e ditatoriais; 2) “a pessoa que testemunha”: lá, quem fala é, via de regra, o sobrevivente que elabora o trauma; aqui, há como que uma “necessidade de se fazer justiça, de se dar conta da exemplaridade do ‘herói’ e de se conquistar uma voz para

o ‘subalterno’”; 3) “o testemunho”: como *Zeugnis*, as marcas vigorosas são a literalização, a fragmentação e a tensão entre oralidade e escrita; como *testimonio*, ressaltam-se o realismo das obras, a fidelidade ao relato e o caráter fortemente oral; 4) “a cena do testemunho”: nesse tópico, em ambos os registros, o germânico e o latino-americano, a cena se assemelha a um tribunal, em que se busca a identificação com os leitores, sem que, no entanto, a cena se artificialize como uma “peça de publicidade”; e 5) a “literatura de testemunho”: tem-se ampliado a noção de *Holocaust-Literatur*, agora abrangendo outras tantas guerras e catástrofes, como os *gulagui* russos e genocídios em geral; na América Latina, “desde os anos 60, procura-se vincular a literatura de *testimonio* aos gêneros da crônica, hagiografia, autobiografia, reportagem, diário e ensaio”. Seligmann não deixa de destacar que a expansão do estudo acerca do testemunho se vale do influxo de três movimentos: a onda de pesquisas sobre memória, a abordagem culturalista e o favorável cruzamento dos “discursos da teoria da literatura, da disciplina histórica e da teoria psicanalítica”.

Como parece evidente, o poema de Paulo Ferraz não é nem deseja se configurar como uma “poesia de testemunho” – poesia que, ao lado ou além da preocupação eminentemente estética, procura incorporar uma preocupação que é especialmente ética. Ele não é um relato de alguém que, em nome de uma grande comunidade de oprimidos, fala de dores, traumas e sofrimentos. O excluído aqui não fala: sua fala é mediada pela arte de um incerto J.G.C. – e tem a voz autoral de um determinado sujeito chamado Paulo Ferraz. Sinceridade, verdade, justiça, resistência não é o que necessariamente pretenda ou alcance um poema, um poeta.

No entanto, toda a situação de miserabilidade e marginalidade exposta para um público que bebe vinho de ótima safra salta aos olhos, e com ela as diferenças abissais (culturais, sociais, econômicas) entre as pessoas. O que o poema – que teatraliza, enfim, uma crítica (condescendente) a uma exposição artística – parece nos dizer é da nossa enorme indiferença às diferenças, pelo menos às diferenças que podem nos tirar de nosso conforto, de nossa estabilidade, de nosso senso comum das coisas e dos conceitos. No mesmo artigo, Seligmann diz que “a esta altura da história e da reflexão estética não podemos considerar uma aporia intransponível a relação estabelecida entre as artes, o prazer e a denúncia e memória da dor e do mal” e que “não deixa de ser verdade que existe um limite tênue, difícil de ser percebido, entre a espetacularização da dor (que ocorre na indústria cultural a toda hora e nas obras de arte que apenas mimetizam a violência) e a sua apresentação crítica” (p. 97). O poema é já uma crítica da crítica e da poesia: é poesia crítica, reflexiva, que não se reduz a efeitos de ensimesmamento e autotelismo<sup>10</sup>.

Adorno abre seu *Teoria estética* afirmando que “tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente” (1970, p. 11), afirmação que, além de remeter ao capítulo em si (“Perda de evidência da arte”), estabelece já o conceito capital em torno do qual as reflexões do livro vão circular – a arte. Se parece tranquilo entender que a arte não é evidente “em si mesma”, nem “na sua relação com o todo”, chama a atenção, no entanto, a afirmação de que deixou de ser evidente o direito à existência da arte, lembrando, de imediato, a célebre sentença de 1949: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”. Destacam-se conflitos e contradições entre arte e mundo, arte e humanidade, arte

---

<sup>10</sup> Em “Ainda barrocos”, Paulo Ferraz aborda – a partir da postura, reta ou curvilínea, que aparentamos – o comportamento que temos quando estamos em público ou quando estamos a sós: “Todos somos retos, / se não de caráter / ao menos de corpo / (truque conhecido / de com a fachada / limpa escamotear a / sujeira da casa), / por isso na escola / sentamos em filas / e nas ruas andamos /// ortogonais. Basta, / todavia, ficarmos / sós para buscar o / cômodo equilíbrio / das curvas, o frouxo / das fibras e, dentes / à mostra, comermos / com os cotovelos / simetricamente / plantados na mesa” (*Evidências pedestres*, p. 25).

e história, arte e todo, arte e autonomia. O “mundo empírico” que a arte cria, com uma “essência própria”, destaca-se do “mundo empírico” ao mesmo tempo que se opõe a ele, como se “fosse igualmente uma realidade” (p. 12). Esse vínculo com o “mundo empírico” já afeta o “próprio princípio de autonomia” da arte. O mundo é aquilo de onde vem a arte e contra o qual ela se volta.

O poema espetaculariza, sim, a dor do outro, mas diz, com humor e sem rancor, que não se conforma com ela. A seu modo, presta o testemunho de um tempo e de um estado de coisas, mostrando que é necessária a existência e a ação de poetas em tempos de pobreza. Nesse movimento, nos leva a pensar – apesar de todo o esforço de assepsia e da sedução do vinho, que nos reificam e domesticam nossa resistência – na suja miséria do mundo. O poema, para finalizar, parece ecoar as últimas palavras da obra póstuma de Adorno: “Que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (p. 291). O fim do sofrimento soa utópico: por isso, ao menos, escrever um poema – como essa peça de Paulo Ferraz, interessado em testemunhar problemas reais da vida e da arte, como a miséria e a alienação e como o abismo entre as classes – é um ato que sempre valerá a pena.

#### Referências

- ADORNO, Theodor. Arnold Shoenberg (1874-1951). *Prismas – crítica cultural e sociedade*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 2001, p. 145-172.
- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade [1949]. *Prismas – crítica cultural e sociedade* [1969]. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.
- ADORNO, Theodor. *Palavras e sinais – modelos críticos 2*. Tradução: Maria helena Ruschel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 104-123.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- COSTA LIMA, Luiz. Apresentação. *Eutomia*. Edição 9, ano V, julho 2012. Disponível em: [http://www.revistaeutomia.com.br/v2/wp-content/uploads/2012/08/Apresenta%C3%A7%C3%A3o\\_Luiz-Costa-Lima\\_p.91-97.pdf](http://www.revistaeutomia.com.br/v2/wp-content/uploads/2012/08/Apresenta%C3%A7%C3%A3o_Luiz-Costa-Lima_p.91-97.pdf). Acesso em: 20 jun. 2013.
- FERRAZ, Paulo. *Evidências pedestres*. São Paulo: Selo Sebastião Grifo, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 59-81.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012, p. 51-59.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002, p. 85-103.
- PINTO, Manuel da Costa (org.). *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- SALGUEIRO, Wilberth. Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André du Rap). *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 19, p. 284-303, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 81-104.

---

<sup>i</sup> Wilberth SALGUEIRO, doutor  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)