

A página em jogo: 4 poetas no XXI¹⁹

The Page as a Game: 4 Poets in the XXI

Pedro Marques*

L quem anda com a poesia tropeça nas lides da forma. Isso é tão certo quanto a variação dos resultados poéticos e a divergência das análises críticas. Os caminantes largam do mesmo nada e cruzam linhas de chegada sempre distintas – um poema, canção, página ou performance. Um corre os cem metros rasos da trova, ou reflete sobre a forma num *insight* que dura uma crônica ou um *post*. Outro encara a maratona da narrativa em sextetos, ou disserta sobre o cordel num livro. As respostas mais convincentes, com prova e demonstração, ou belas, com argumentos bem desenhados, não dependem da distância percorrida ou do suor derramado. A forma pode ser concebida de modo brutal: forma é uma estrutura que resiste a

¹⁹ Versão preliminar deste estudo, focada na poesia de Wilberth Salgueiro e Alckmar Santos, foi publicada como capítulo do livro *Poesia &...: teoria e prática do texto poético* (2022), organizado por Ida Alves, Joelma Santana Siqueira e Solange Fiuza.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

subdividir-se em partes autônomas. Ou uma noção mais sutil: forma é o que a percepção registra como todo divisível ou não em partes interagentes; o sol unidade visual absoluta, ou o corpo humano constituído de seus membros.

A forma pressupõe algo com início e fim perceptíveis, algo que começa, dura e se fecha. Algo treinado no contato empírico com o mundo, antes mesmo da aquisição da fala. A noção de forma evoca algo ancestral, a capacidade de definir limites, texturas, quantidades, tamanhos e tons às vezes pré-existentes a significados linguísticos. Para Alfredo Bosi, “a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor” (1977, p. 13). A forma organiza algo como um circuito, mensurável ao cálculo científico e concebível à percepção. O mar, o céu ou uma floresta vista de cima são imensidões que o intelecto mede e a imaginação fabula. A maçã que cai, a mulher de brinco cabem num abraço sensorial que delimita e lê o que sejam movimento, cor, perspectiva e seus efeitos afetivos. E nelas também operam as leis da gravidade e da ótica. A forma da esfera, a massa e o volume dos corpos implicam, assim, a ciência e a arte de Isaac Newton e de Johannes Vermeer.

Unidades minerais ou biológicas, no entanto, não geram unanimidade de verificação. O morro rochoso é apenas o morro da aldeia do poeta, mas o geólogo vê ali testemunhos de eras antediluvianas, a Rocha Moutonné em cuja superfície vão escritas a passagem de uma grade geleira. Mesmo a função das formas naturais é controversa, o voo da arara azul pode conter a mensagem divinatória ao ameríndio, e um traço pitoresco ao invasor lusitano. Depois de Deus, ou com Ele, o Ocidente cristão toma a Natureza como padrão de unidade complexa e beleza ampla. Para Agostinho, da criação divina organiza-se “a matéria, comum a todas as coisas visíveis e invisíveis, até então informe, mas certamente suscetível de forma, de onde se fariam o céu a terra” (1999, p. 357.). Charles Darwin atacava o criacionismo neste flanco, o de entender conformações da vida

para deleite humano ou divino. A estrutura de cada ser vivo, segundo observa, possui valor exclusivamente utilitário em qualquer tempo. “O sentido de beleza [...] depende da natureza da mente, com independência de toda qualidade real no objeto admirado, [...] a ideia do que é formoso não é inata ou invariável” (2009, p. 178). A estética, entendida como beleza pré-determinada, seria assim um condicionamento da percepção. Ora, dá-se o contrário para o cientista: a beleza reside na capacidade de explicar e demonstrar a utilidade do objeto, mesmo se repugnante ao esteta ou ao moralista. No fundo, essa também a distinção do crítico judicativo, que acha, para o analista, que demonstra.

A forma poética opera de modo menos estável do que gostemos de aceitar. Um soneto tem a forma fixa. Mas a *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, é uma grande forma ou um conjunto de oitavas ou de episódios épicos? Entoadado por Candeia (Antônio Candeia Filho), um improvisado de partido-alto é autônomo em relação à roda de samba, enquanto festa comunitária? Perceber unidades em contextos de cultura oral requer certo treino, sobretudo a quem é de fora ao ambiente onde tal produção sucede como gesto social. No Brasil, numa roda de violão ou viola, todos sabem a duração de uma canção, se ela exige coro ou solo, o instante da dança ou da declamação, se a peça permite improvisos vocais ou instrumentais. Mas o estrangeiro geográfico ou cultural chega aí sem bússola, ri ao final de *Asa branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, ou atende à ligação durante a saga *Boi Soberano*, de Carreirinho (Aduino Ezequiel), Isaltino Gonçalves de Paulo e Pedro Lopes de Oliveira.

Johan Huizinga procurou as razões por que damos forma – rítmica, métrica e cadente – a informações verbais. Seria antes pela necessidade de “jogo social” do que pela fruição individual diante da beleza. “Só na atividade lúdica da comunidade a poesia desempenha uma função vital e possui seu pleno valor, e estes se perdem à medida em que os jogos sociais perdem seu caráter ritual ou festivo”. Fenômenos como rimas e dísticos nasceram nesses contextos,

adquirindo “sentido dentro das estruturas lúdicas intemporais e onipresentes de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo” (HUIZINGA, 1980, p. 157). Quando tais recursos ganham forma gráfica com função primordialmente estética, a comunidade e a performance saem de cena para que o leitor se desenrole diante da página fabricada por autores e editores; poema, *design* e gramatura de papel proporcionando a experiência pessoal de leitura. Trata-se, de fato, da passagem da poesia popular oral para a de escrita culta, a palavra migra do compartilhado em comunidade para o indivíduo em isolamento. Perde-se a organicidade do verbo entoando em seu habitat social, ganha-se a literatura como arte que depura e normatiza a natureza. Segundo Segismundo Spina, “a escritura tornou-se assim o sepulcro da linguagem viva” (2002, p. 22). Um poema escrito, nesse sentido, é um sarcófago talhado de hieróglifos só decifrável por iniciados. Todo leitor, nesse sentido, teria algo de arqueólogo. Enquanto dado sonoro organizado no tempo, o ritmo na página já é, portanto, uma sinestesia, convertendo os fonemas em tinta tipográfica, a entonação em acentuação, o compasso respiratório do verso em sequência ótica de linhas.

Entre o cortejo de uma folia de reis e o livro impresso, o espectro é vasto. Há as folhas volantes, por exemplo, e toda uma tradição manuscrita e depois fonográfica a suportar ao menos a performance vocal da poesia. Neste texto, sublinho apenas poetas em atividade, lidando de maneira crítica com o verso dentro da materialidade da página, cujo espaço de composição e leitura levou séculos para se naturalizar. A página representou uma nova delimitação à poesia, que na oralidade dura no tempo, mas no papel se espalha pela área do retângulo. No mundo oral, a forma poética compartilha funções orgânicas, imateriais e comunitárias, enquanto no escrito ela se fixa geométrica e individualmente, sem prescindir do lastro vocal. O repentista não concebe o verso como linha tipográfica de um texto, mas como fala corrente num padrão rítmico; assim o sonetista literário nem sempre pulsa os heroicos para contrações e relaxamentos do diafragma, ou segundo os grupos tonais da língua falada.

Quando um poema escrito é composto para ser dito, seu ritmo, segundo Luiz Carlos Cagliari, “deve satisfazer em primeiro lugar ao ouvido e depois aos olhos” (1984, p. 80). Mas parte substancial da poesia impressa impõe o silêncio ou a pronúncia mental. Um poeta pode metrificar versos isossilábicos à perfeição, pode fazer dançar palavras livres na página, tudo isso sem respeitar a “estrutura de pés acentuais isocrômicos” (1984, p. 72) do português brasileiro. Nesse tipo de poesia – um soneto hiperestilizado de Raimundo Correia ou um artefato concreto de Augusto de Campos – Cagliari parece detectar “a fala poética completamente artificial e falsa” (1984, p. 91), a qual reduziria a percepção rítmica ao campo visual, semiótico ou alfabético. Haveria, portanto, certa recusa à oralidade, já que seus “fluxos rítmicos” naturais e simultâneos – segmentos fonéticos, silábicos, acentuais, entoacionais e até sintáticos – estariam restritos ao paradigma da linha escrita ou do quadro gráfico.

A lauda é o campo de jogo da poesia literária; nos limites de suas margens convenções foram estabelecidas, como, por exemplo, a separação de palavras e o emparelhamento de versos, os quais eram grafados em sequência na manuscritura antiga. Convenções que passam a influir na própria composição, quando a escrita se livra de ser mera adaptação ou beneficiamento da fala. De acordo com João Adolfo Hansen, “versos de poesia lírica, trágica e épica eram escritos na forma sequencial da prosa até pelo menos o terceiro século a.C., quando Aristófanes de Bizâncio inventou a colometria, a disposição das unidades métricas dos versos e na forma de colunas” (2019, p. 24). Os limites editoriais converteram o poema em figura geométrica ou escultural no plano da página, diferente da prosa, disposta como tapete de letrinhas numa sala branca. Nesse sentido, além dos padrões métricos ou entoacionais, qualquer poesia impressa impõe seu “ritmo espacial”, notável até a quem desconheça o idioma do poema. Para Paulo Franchetti, algo semelhante ocorre “quando nosso olhar percorre uma fachada ou uma escultura, o que primeiro responde pela sensação de ritmo é a descoberta de simetrias, de padrões” (2002, p. 23). Tal lógica organizacional

pode ser, inclusive, a primeira e única percepção rítmica a muitos leitores de poesia, formados numa educação que hoje entende o verso antes como peça gráfica do que sonoro-semântica.

Para Plínio Martins Filho, a principal margem da lauda é justamente a esquerda, “calculada de maneira a prever uma encadernação ou arquivamento que não interfira no original e não impeça a leitura” (2016, p. 27). Nessa minitela regrada, irradiando informações da esquerda para a direita, o poeta pode tudo, fazendo com que o clássico *ut pictura poesis* funcione também como alegoria espacial, e não apenas mimética. Na cultura escrita e impressa qualquer decisão sobre forma, portanto, já está pré-formatada pelo conceito de página, em parte ignorada ou obsoletada pelos poetas, não por acaso, à margem da cultura do livro, tais como cururuzeiros, partideiros, coqueiros, *rappers* e *slamers*. A consciência geométrica da página atinge em cheio o literato da era industrial. Roger Chartier destaca a notável “consciência tipográfica” de alguns escritores “que jogam com as formas, aqueles que querem controlar a publicação impressa, que querem subvertê-la ou revolucioná-la” (1998, p. 72). Mário Quintana é desses para quem a página não se fez apenas meio, mas espaço de tensão sobre produzir, publicar e ler. Sobre o tema, escreveu um poema em prosa, intitulado, justamente, “Da paginação”.

Da paginação

Os livros de poemas devem ter margens largas e muitas páginas em branco e suficientes claros nas páginas impressas, para que as crianças possam enchê-los de desenhos gatos, homens, aviões, casas, chaminés, árvores, luas, pontes, automóveis, cachorros, cavalos, bois, tranças, estrelas – que passarão também a fazer parte dos poemas... (QUINTANA, 2012, p. 72).

Se o poema pontilha o menor território da folha, o leitor pode participar de sua mensagem de modo pictórico ou linguístico com notas e croquis, talvez, assim, restituindo-lhe a ancestralidade da palavra performada na praça, na rua ou no

terreiro. Preenche-se a individualidade autoral com infinitas inscrições de leitores, numa espécie de sociabilidade virtual. Impressões sobre o impresso, vestígios do que Aurélio Pinotti chama de “espaço próprio (uma *heterotopia?*) que não é propriamente a página escrita, mas um lugar imaginário, na confluência entre o desígnio do autor e a liberdade do leitor” (2017, p. 06). A forma em qualquer arte, nesse sentido, precisa ser capturada psicologicamente, sobretudo na música, que não conta com a moldura da página ou da pintura. Para Aaron Copland, a estrutura da peça musical, sempre abstrata, produz “no ouvinte um sentimento reconfortante de coerência, nascido da necessidade psicológica das ideias musicais” (1974, p. 86). Essa sensação de circuito fechado proporcionada pela forma, no caso da poesia literária, já é pré-moldada pela página, que delimita recorrências rítmicas ou semânticas no retângulo. Na poesia oral, mais fluída e plástica, estamos mais próximos da música, daí suas formas antes para cantar, entoar e fluir.

Kenneth Burke vê na forma literária o jogo entre despertar e aplacar desejos. “Uma obra tem forma definida na medida em que uma de suas partes leve o leitor a antecipar outra parte, a satisfazer-se com a sequência” (1969, p. 128). No poema material, manejável por mãos e olhos, o leitor pode trafegar, com idas e voltas, desde o início ao fim, pela forma. Seguramos uma coroa de sonetos, tateamos uma canção lendo sua letra encartada ou sua partitura. A poesia concreta, nesse sentido, desenvolveu tanto a forma interna da página, a ponto de reinventar ou implodir a geometria editorial. Se o poema busca, segundo Décio Pignatari, seu valor como arquitetura, ideograma, “psicologia da gestalt”, enfim, como “forma e conteúdo em si mesmo” (2006, p. 70), a página do livro pode deixar de existir, daí o poema-objeto brotando do livro em terceira dimensão, peça de exposição e até de ornamentação.

A forma vista prende a atenção, porque pegamos (com mãos e/ou olhos) a página do cordel, o encarte do disco, o experimento concreto e, objeto deste

trabalho, o poema espalhado nos limites da página. A mancha do poema pode ser o registro de algo feito para fala, declamação ou canto. Pode, ainda, ser o tabuleiro para fatos linguísticos soarem e interagirem como escrita lúdica, com ou sem emissão de voz. Arena em que silêncio e verbo pelejam, sitiada pelo burburinho da vida, pelo desejo de fala do sujeito que escreve ou lê. Toda essa maquinaria da escrita e do impresso submetem a poesia – desde que literária, ainda quando dita anárquica, libertária ou porra-louca – ao cercadinho estético e material do produto livro. Na antiga Grécia oral, dominada por práticas coletivas, era essa, segundo Herbert Read, a função das Musas, responsáveis por reduzir “a confusão da memória a ritmo e harmonia”. Via de regra iletrados, os poetas recebiam das filhas de Mnemosine o engenho formal, isto é, o “dom da arte, ou da ordem, e não da confusão balbuciante” (1967, p. 136). Sem musa para chamar de sua, vejamos como se saem quatro poetas contemporâneos.

II. Dentro da página, a mancha do poema pode funcionar como um tabuleiro de futebol de botão. Espécie de retângulo dentro do retângulo, um gramado preto e branco dentro do branco maior, como o campo verde cercado pelas arquibancadas do estádio. A forma soneto, quando publicada uma unidade por lauda, dá essa sensação, de jogadas ultra cerceadas para um número fixo de jogadores, onze contra onze, pilotados por dois jogadores/técnicos. Wilberth Salgueiro (também conhecido como Bith) mobiliza tudo isso na composição dos famigerados dois quartetos com dois tercetos, principalmente ao tematizar o próprio futebol, entre seus temas prediletos. Tudo começou com seus *Personcontos* (2004), quando cada soneto tipificava, de modo sempre ágil, pelo menos um personagem. Se o soneto exige o domínio de algo por definição curto e ultradisciplinado, incrementar uma nova norma ao já sistemático, em cinquenta peças, é uma façanha técnica de craque, e não do perna-de-pau, para usar o jargão futebolístico. Um passo perigoso que só virtuosos arriscam, como Glauco Mattoso, com seu soneto paulindrômico (AA/BCB/DEED/BCB/AA), ou Artur

Azevedo cuja “arte do soneto dramático” (MARQUES, 2008, p. 53-63) miniaturiza o tablado teatral dentro da conhecida forma-fixa.

Wilberth faz do soneto o campo onde vai tocando cada palavra como quem arma jogadas. Porque se a forma é fixa, o discurso é movente, cheio de polifonias, de lances dramáticos, sem medo de ruídos e interferências de outros gêneros discursivos, não raro desprestigiados por praticantes de gêneros clássicos. Seus sonetos prescindem dos esquemas rítmicos convencionais, dispendo de rimas assonantes e espalhadas. Os ataques sonoros mais previsíveis, portanto, não ficam evidentes apenas na ponta direita da página, são lançados por todo corpo do poema. Mimetiza-se o futebol canarinho das curvas que entortam as retas adversárias, escrevendo com os pés, como sugere o heroico futebolístico de Carlos Drummond de Andrade: “o pé tome a palavra: bola em frente” (2002, p. 91). Mas pés métricos não remetem à coreografia da poesia? E o que é o futebol brasileiro senão a dança com inesperado ritmo poético? O que vale é sempre atacar, costurando as linhas adversárias, daí a constância do heroico como um compasso para o verso e não uma forma de sapato, sambando a ironia sempre afiada, às vezes chegando ao deboche satírico, isto é, o bote furado na bola, a bola no vão das pernas. Daí as palavras que podem ser quebradas ao meio, como se o final do heroico fosse, de fato, a linha lateral do campo de futebol, como se as palavras fossem marcadores torcidos no drible. Ou seja, se o desafio da forma fixa é “lançar o autor numa camisa de força”, nas palavras de Paulo Sodré (2004, p. 108), o poeta se debate à vontade aí, testando a elasticidade do tecido que aperta a loucura ou criatividade, um Garricha rompendo a tática adversária.

TUBI OU DIEGO

Foi tudo muito rápido. Arqueu
 saiu jogando a bola pra Tomé
 que, da lateral, viu Tubi correndo
 em baita impedimento, sem zagueiros,

mas o juiz deixou passar por causa
 de ter sido assim rápido. Então

atacante e goleiro se miraram,
no segundo possível de um olhar

antes do gol fatal. Eis que Tubi
hesita: tenta o drible, tenta o chute...
Foi um átimo: feito um vento sul,

Diego dá o bote, chega em cima.
A torcida, de muda, grita uuhh...
quando, antes de entrar, a bola fura!
(SALGUEIRO, 2004, p. 37)

Com *O jogo, Micha e outros sonetos* (2019) – livro que também reúne a sua sonetística anterior – Wilberth esmerilha e varia a técnica, novamente narrando em sonetos, como na seção “Micha – uma história triste de rir”, mas também sintetizando o soneto a seu esboço quase espectral, em “Insonemínimeus”. Neste conjunto, ele transforma um único alexandrino, quebra-cabeceado em sílabas, em dois quartetos e dois tercetos, que desenham uma flecha de letrinhas rumo à direita da página. Espécie de ossatura de soneto, lembra o esqueleto de uma embarcação abandonada na areia. Leio cada estrofe na vertical, mas passo para a seguinte na horizontal, uma experiência fincada entre o ideograma e o poema concreto. O conjunto desses quatorze “sonemínimos” perfaz, ainda, um curioso soneto alexandrino, o que faz dessa série uma espécie de coroa de sonetos desidratada. O leitor precisa querer jogar neste campo reduzido, em que o poeta, feito o Mestre Telê Santana, parece treinar cada estratégia, da defesa ao ataque, do lateral até a bola alçada com efeito na área.

5. GOL

de	a	de	sá
pé	té	ad	ri
em	a	ver	a
pé	re		

De pé em pé, até a rede adversaria.
(SALGUEIRO, 2019, P. 74.)

Há, ainda, uma série de sonetos que opera como um só poema narrativo, particionado em cinquenta e um sonetos. Nele, um eu personagem conta, em primeira pessoa, a final de um campeonato de várzea. *O jogo*, que abre o livro de 2019, é esse curioso poema herói-cômico. No plano discursivo, o conjunto trama um memorialismo polifônico, na medida em que falas do tempo da partida são intercaladas (juiz do jogo, técnico, presidente do clube, torcedor etc.) e dramas emocionais estão sobrepostos (o jogador estivador, o gandula preocupado com a mãe doente, a vontade de urinar do menino, a miséria do vendedor de hot-dog etc.). Isso tudo espalhado em palavras-chave, imantadas de sentido, como os jogadores de botões pelo tablado da página, imitando os craques reais do gramado. Todos os botões se mechem lutando, todas as palavras parecem correr, xingar, chutar e dar carrinho, porque a peleja, já cantou Jorge Ben, é uma “guerra maravilhosa de 90 minutos” (1976), sobretudo para o “Zagueiro”, responsável por destruir as invenções do artilheiro.

O ápice técnico e significativo, dentro do que venho imaginando, é o soneto oito, chamado “Bola”. A bola está no centro do futebol, objeto de gana, matriz de todos os sentidos dentro e fora do campo, símbolo da perfeição em frases como “esse time joga um futebol redondo”, sinônimo de “esse time joga por música”. A bola reúne a ciência da estratégia com a arte da execução. Toda forma fixa, desse ponto de vista, deve funcionar como uma esfera, embora escrita na chapa da página. Talvez o bom leitor seja aquele capaz de dar volume, peso e dimensão para o poema escrito, ou seja, som, tempo e sentido. Assim o campo de futebol, porque disposto na superfície curva da Terra, é nivelado na mesa de botão. Às vésperas da Contrarreforma, Nicolau Copérnico explicava que a Terra, embora alguns ainda duvidem, “é esférica porque se apoia em todas as direções no seu próprio centro, embora a totalidade da curva não se veja toda ao mesmo tempo” (1996, p. 19). A Terra é atraída pelo núcleo esférico, o jogo de futebol pela bola que sempre volta ao círculo central do gramado, os falantes pelo sentido da conversa, as palavras pela lógica conclusiva do soneto. Para Amedée Ozenfant e Charles Édouard Jeanneret, este mais conhecido como Le Corbusier, “a forma é

preeminente”, por isso “o conceito esfera, por exemplo, precede o conceito de cor” (2005, p. 75). Seria possível conceber uma esfera incolor, mas não uma cor independente de algum objeto ou suporte. No entanto, se o soneto é uma espécie de esfera para o poeta clássico, Wilberth jamais o concebe como um predicado neutro, pois de antemão sabemos que haverá linguagem irônica e ritmo sincopado. Assim, pouco interessa ao atacante brasileiro o gol apenas enquanto contagem de pontos, o tento que vale, que segue na memória, mesmo quando se perde o jogo, é aquele que humilha o adversário, submetido, flertando, assim, com o espetáculo de mágica.

A pelota atrai e equaliza todas as ações de um jogo de futebol: emoções (a decepção *versus* a excitação), estilos (o empolado locutor, que trata o jogador pelo nome de batismo, com o prosaico boleiro que atende pelo apelido), de raciocínio (o cálculo *versus* a displicência). Quando o craque domina a bola, e aqui ele carrega o Sol em seu nome (Solvik), o sistema solar passa a se mover a sua volta. O tempo do relógio ganha a perspectiva do sagrado, a vida ralenta em câmera-lenta, como a bola tornada um “satélite” aos pés de um Pelé, arquétipo do herói da bola, Aquiles do futebol, daí a locução épica colocando a glória entre parênteses, eternizando a cena. O desenho de uma jogada concluída em gol é a forma fixa da partida, por isso permanece eternizada em memórias, gravada em filmagens, gritada em narrações. Nesse sentido, Zico é um exímio sonetista, e assistir, por exemplo, aos “melhores momentos” da Copa de 1982 é se deparar com suas jogadas antológicas, assim como encontraremos peças de Vinicius de Moraes em qualquer antologia de sonetos em língua portuguesa. Este soneto é, de fato, um golaço formal, catarse comprimida no estádio da página.

8. BOLA

Eis, pois, que a bola chega aos pés de Vyk
(um cronista hiperbólico, com ten-
dências a não conter estro ou cabresto,
querendo-se um porta-voz do além, di-

ria, pro riso pétreo da plateia:

“Vassala, a bola move-se por si
e, como se tivera um invisível
ímã, gruda, satélite, à chuteira

de Solvyk – sol maior desta galáxia!”),
que, cioso, acarinha a redonda e,
olhos de lince, vê Biluq’à mercê

do cálculo preciso. Daí, sem
dó do mundo ao redor, engana a zaga,
o goleiro e a galera – pra empatar!
(SALGUEIRO, 2019, P. 22)

Admitir a forma poética como esfera, apesar da representação gráfica plana na página, pode ajudar no entendimento de *Circenses* (2008), de Alckmar Santos. A forma não faz as vezes de polígono ou cárcere, como no poeta iniciante ou no estudioso aprendiz, mas de corpo celeste em atividade física, energia em movimento. Em vez de distribuir os boleiros pelo campo do soneto, o poeta aqui apresenta os arquétipos animais e humanos do circo em formas fixas que variam do próprio soneto (“Em tudo se intromete o tempo, e o viço”), passando por oitavas em duplas (“Quem se pinta, bêbado fosse”), quintetos em trios (“Olhemos, senhores, girar”), até sonetos variados, ora reduzidos a doze versos (“De um lado de outro, é como pêndulo”), ora expandidos a dezoito versos (“Garra treco, sobe arame e segura”). O gabarito é o do soneto que, elástico sem perder sua essência, deforma-se segundo a figura mimetizada. É como se o limite fosse a lona do circo (a página) suportando círculos concêntricos, podendo mover sua área de impressão/marcação, dos passos largos do palhaço ao cercadinho sob controle do tigre. O picadeiro, no entanto, pode ter seu eixo de inclinação alterado pelo globo da morte (“Na plateia toda, só vácuo”), ou para que a bola se mantenha no nariz da foca (“Olhar pesaroso”).

A forma dos poemas deitados na folha, portanto, simula o picadeiro de três dimensões, embora se possa frisar somente o plano, a altura ou a profundidades da cena. Sobre esse aspecto, segundo Claudio Willer (2008), o “apuro formal” não redundava em paralisia poética, pois Alckmar é “daqueles geômetras que efetuam a rotação do seu objeto, a projeção em todos os modos possíveis,

incluindo a anamorfose”, fazendo do “triângulo [...] um círculo”, por exemplo. A mancha do poema é mais ou menos retangular e pontilhada aos olhos, mas no intelecto e aos ouvidos assume diversas configurações. No poema “Dor e dobra que ressentido”, a figura central é a contorcionista, testando a física do corpo humano até “quase a fratura”, achando ângulos inusitados, esquisitos. É a própria figuração do poeta, que também se torcicola dentro do molde poético-editorial rígido, em redondilhas que ameaçam explodir, debatendo-se como o pinto para arrebentar a casca do ovo. Essas vésperas do nascimento ou da erupção contribuem para o efeito tridimensional desse canto-desenho. Tal estresse da forma Willer conecta ao desfile de personagens circenses, que vão passando pelos poemas tornados “espaço da metamorfose”, a própria arena do espetáculo poético.

Dor é dobra que ressentido
O corpo em quase fratura,
Ângulos que aos ossos usam,
Mas sem margem a acidente.
Mas que arabesco se mente
Nessas contorções que ajuda a
Dor?

É desenho diferente
Que em nós impõe a labuta
De bridar a força bruta,
No que esboça a renitente
Dor!

(SANTOS, 2008, p, 21)

Os personagens do circo vão se sucedendo no palco do livro, como num roteiro de atrações. Atuando como mestre de cerimônias, o poeta conduz a expectativa do leitor numa didática meio torta. Os poemas aparecem sem títulos, com cada figura ganhando uma quantidade variável de textos. Notamos as mudanças que dinamizam o palco, o espetáculo em números circenses que se sucedem, por pequenas dicas semânticas, por alterações formais (no tamanho das estrofes ou na extensão dos versos), pela quebra de página ou pela ilustração. Nesse sentido, o livro também consegue ser lido como poema único, um álbum de figuras

circenses, um grupo de poemas unitários afins pela temática comum, uma unidade particionada, enfim.

Como muitas decisões cabem ao leitor ou à plateia, prefiro dividir o livro em séries, caracterizadas por cada atração do programa, entrando e saindo sob a lona. Alckmar miniaturiza os personagens circenses pelas páginas sem, no entanto, lhes retirar a dimensão humana, mais ou menos como no *Circus*, espetáculo de Alexander Calder, de cujas malas iam brotando cenografias, esculturas, móveis e engenhocas representando o espetáculo tão ou mais dramático que as performances em tamanho original. A performance de Calder, registrada no filme *Le Cirque* (1961), de Carlos Vilardebó, contava com uma orquestra mecânica, a vitrola pilotada por Louisa James Calder. Em suas apresentações, Calder, assim como o narrador de Alckmar, mostrava as mãos operando os cavalinhos, palhaços e trapezistas, a voz manejando as expectativas da plateia, fazendo a sonoplastia. Tanto o escultor quanto o poeta não se intimidam pela arena reduzida, lidando com as leis físicas e biológicas de modo imaginativo, sobrepondo à alegoria, já contida no circo, outras tantas. Nesse sentido, os traços ligeiros de Rodrigo de Haro, ilustrador do livro e também poeta, remetem, de fato, à arte cinética e aos arames de Calder.

Mas a série que leva o leitor a esquecer o preço do ingresso é a do globo da morte. Além de esfera suspensa no círculo do picadeiro, o globo da morte é outra esfera dentro da esfera do circo, quase um Saturno em miniatura na Terra. O poeta reapresenta essa potência geométrica e astronômica como alegoria da própria existência, refundido à tópica medieval da Roda da Fortuna (“Olhemos, senhores, girar / A roda da vida e seu séquito” [SANTOS, 2008, p. 36]), e ainda sobrepondo à da antiga Máquina do Mundo como harmonia da ordem das coisas (“Máquinas, no mundo, há milênio, / Espalham seus sons, seus portentos, / Tecem obras, fundam impérios”). É conhecida a alegoria do ciclo fatal da vida, reis ou lavradores, possuidores ou não de bens mundanos, todos hão de semear

uma cova embaixo da terra. Como firma o verso de François Villon, “de terre vint, en terre tourne” (“da terra vim, à terra vou tornar” [1986, p. 84-85]). Paulo Henriques Britto, sobre *Circenses*, recorda que “o circo também funciona como imagem de todo empreendimento humano” (2008, p. 9). Todas essas engrenagens são operadas por este poeta maquinista com “óleo escorrendo dos dedos”. São dedos que redigem e teclam livros “duradouros, belos ou feios”. O motoqueiro que desafia a morte, por fim, acelera feito poeta se arriscando para a audiência imaginária, trocando o circo físico pela tela plana de qualquer tamanho, por algo que confirma suas expectativas. O globo da morte poético, nesse sentido, desafina do universo hedonista, espelho torcendo as aparências para revelar as essências.

Na plateia toda, só vácuo
De vozes e vivas, que o olha
Se perdeu em meio aos fátuos
Engenhos que habitam o ar
(Esse um que ainda é sustentáculo).

No que dança, a moto, é capaz
De dar mote à alma, e aos mortos
Até tez e cor. Onde jaz
Seu rastro, é aqui o contraponto:
Quem respira e quem artefaz.

E é sempre seu hausto esse torto
Trovejo engraxado, e sua cisma
De se por bem acima e, de novo,
Abaixo, propondo uma rima
Entre algum metal e, o mais, corpo.
(SANTOS, 2008, p, 39)

Variando entre sete e oito sílabas métricas, os versos desenrolam as acelerações do piloto que, por mais força que aplique à moto, será sempre atraído ao centro gravitacional da Terra, chão do globo da morte. As peripécias da moto são espetaculares, tiram suspiros de medo, inspiram desejos de morte, porque a plateia, quando houvesse, teme ou torce pelo acidente que nunca se dá. Esse jogo de corpo que sobe e desce no globo, espécie de jaula para motores, é auxiliado pela sintaxe bem-comportada na visão, mas arredia à vocalização, solicitando o pulso espasmódico de quem tomou um susto. O destino do poeta é

correr em círculos, criando desenhos em torno de si como se não se soubesse engaiolado neste fado de derrota. O poeta motoqueiro quer escapar do poema, talvez dizer algo, mas sua voz é encoberta pelo escapamento, pelo alarido de uma assistência ausente a sua arte. Seu mundo imaginário não vende ingresso nem pipoca, reduzido, assim, à atração de um circo fantasma, com sorte visitado por outros poetas ou estudiosos, alguém cioso da balbúrdia humanista. Tanto Wilberth quanto Alckmar, intuem – quem sabe? – a falência da diversão poética frente a outros entretenimentos. Wilberth funde soneto ao futebol, revelando novas catarses e dramas, recuperando o que há de jogo na poesia. Alckmar, no entanto, semelhante ao galo de Ferreira Gullar, vê o poeta um tanto fora da órbita social: “Que me resta, senão esse trabalho / De meter calma e espera, a paciência / De dar voz a essa dor sempre tão séria, / Que responde em um corpo desusado?!” (2008, p. 55).

III. A página pode simular um Aquaplay, a folha funcionando como coluna líquida, palavras como bolas resistindo ao fundo. Trata-se de um brinquedo que segue a lógica do *bagatelle* de madeira ou do *pinball* eletrônico, isto é, bolinhas são lançadas para o lado de cima de um tabuleiro que, inclinado, as joga na direção de seus limites inferiores. Elas descem percorrendo obstáculos e alvos que valem pontos, graças à força da gravidade. No Aquaplay, à gravidade acresce-se a força de empuxo, porque a densidade da água resiste à massa da bolinha que deve cair. O *Manual de flutuação para amadores* (2015), de Marcos Siscar, trabalha essa ideia, a da página como lâmina d’água verticalizada, em que os vocábulos vão submergindo até a conclusão do poema. No fundo, apresenta diversas rotas para o mesmo destino do homem: cair morto. O que Alckmar expõe de modo alegórico, Siscar o faz filosoficamente; enquanto um desenha o outro medita. Desde a abertura, a imagem da Pietá frisando que até Jesus tombou, os poemas tendem a lembrar a força inapelável da gravidade que, no caso, também é lei da finitude. A terra atrai todo corpo que sobre ela nasce, tudo há de retornar a seu berço de pó, afinal “a terra é boa” (2015, p. 38.) e recebe

de volta, de bom grado, ou de covas abertas, cada filho seu. “O chão está em toda parte” (p. 45), “o túmulo está em toda parte da terra” (p. 63), guardando a hora de nos mastigar, por isso cada poema é uma forma de atraso, um flutuar provisório acima da sina fatal.

Todo poema, assim, é uma espécie de epigrama, em seu sentido primeiro de escrita tumular, sepulturas diferentes para o mesmo luto repetido, ensinamento vão ao morto e talvez útil ao vivo, daí o título do livro brincar com a acepção didática da palavra “manual”. Um poema escrito quer resistir ao esquecimento, uma semente plantada procura sobreviver à fome: “ali onde se arranca mato e unha / e se cultiva o jardim civilizado / onde a morte é negada ali está / a morte [...]” (SISCAR, 2015, p. 37). Cultura e agricultura cultivadas, versos e canteiros ordenados, de fato, são marcos civilizatórios, são rastros arqueológicos da humanidade em solos, rochas e papiros antiquíssimos. Como escreve Claudio Manuel da Costa em heroicos, o chão quando tratado dá “O leite, a fruta, o queijo, o mel dourado; / Tudo aqui acharás nesta choupana” (1976, p. 66). O culto da palavra liga-se à ancestralidade do *homo agricola*, que enterra sementes e mortos em fileiras, cultivando o fruto que virá e lembrando o que já se foi. Cora Coralina marca essa tradição, longínqua, mas presente, que sobrepõe o escrever ao plantar: “Minha pena (esferográfica) é a enxada que vai cavando, / é o arado milenário que sulca” (2013, p. 109). A poesia estilizada, de fato, é aquela que ordena metáforas, imagens, melodias e ritmos. O poema “O empuxo” ocupa, por isso, um lugar central no volume, por frisar toda existência como flutuação que, cedo ou tarde, baixará ao solo.

DO EMPUXO

até segunda ordem tudo
flutua no vazio como um planeta
uma bexiga de gás
uma máquina do mundo
não me venham com sublimações
alucinações arqui-médicas
fogueiras agnósticas

nós flutuamos
o corpo suspenso por fluídos
e no momento seguinte
já nos vejo
rodopiando no vento como sementes
sem saber onde vamos cair
e caímos
mas não sabemos bem por quê
(SISCAR, 2015, p. 16.)

O princípio de Arquimedes estabelece que, em teoria, um corpo equilibrado entre o peso da gravidade e o empuxo do líquido assim permaneceria *ad infinitum*. Mas se o corpo for humano, segundo o poema, perecerá rápido se comparado a um astro, indo logo ao fundo ou boiando. Essa regra física, ainda, inspira o próprio modelo de verso livre praticado por Marcos Siscar, para quem a linha, como compasso de tempo, ora se desenrola como turno de fala, ora encena a crise comunicativa em que a frase conta menos que certas palavras imantadas de sentido. A partir do diálogo com Stéphane Mallarmé, o poeta sabe que espalhadas no branco da página as palavras geram certa harmonia intelectual destacadas do fluxo entoacional, soando mesmo como búzios que ora revelam ora escondem. Para isso, é preciso o painel da forma e o traçado dos versos os quais, ainda que prestes ao colapso, afirmam-se como potência. Para o Siscar crítico, “aquilo que chamamos a forma de um poema não se qualifica simplesmente como estilo de um texto, estilo de um autor, mas como modo de relação com a crise, com o paradoxo da forma” (2010, p. 115.), que de um lado tem unidade, porque encerrada na lauda, e de outro é fragmento, porque flutua o membro (parte) sobre o corpo (todo).

Ana Cristina Cesar parece sintetizar o valor da parte pelo todo da forma poética, enquanto espaço visível na página, num ligeiro texto de 1979: “olho muito tempo o corpo de um poema / até perder de vista o que não seja corpo / e sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue / nas gengivas” (2002, p. 89). Nos versos a seguir, de Siscar, o olhar do leitor mergulha por cima da mancha da página feito uma bolinha que vai ricocheteando na palavra chave “palavra”, tropeçando em buracos semânticos, em silêncios rítmicos até morrer na caçapa

final do último verso. Mantemos a “palavra” pululante na alça de mira, em torno dela todos sentidos rodopiam como elétrons num átomo. O termo “palavra”, justamente, vai escorrendo lentamente, como bolinha pingando em cada verso, como querendo se manter na superfície, resistindo à cova do silêncio final.

O poeta precisa replicar certa palavra, o leitor precisa ouvir certa palavra, aquela já escrita com os dedos, já suspensa aos ouvidos. Talvez seja a palavra morte que, como mortalha, “gire em torno de mim”, que deite o poeta e o leitor por terra. Talvez seja a palavra vida, que tenta boiar *ad aeternum* sobre o assoalho do mundo. “Água da palavra / Água calada pura / (...) Asa da palavra / asa parada agora”, diz a canção “A terceira margem do rio”, letra de Caetano Veloso para melodia do Milton Nascimento (1990). No cristianismo, não por acaso, Deus cria tudo com palavras, por isso o homem, enquanto carne, é uma espécie de palavra que dura algum tempo, que pulsa uma vida, quase que uma semínima na sinfonia do universo. Apenas enquanto alma salva seria o homem um acorde da eternidade.

BOLERO DOS DEDOS SUSPENSOS

preciso de uma palavra
como se precisasse de uma vida
não da palavra exata
mas da palavra volátil
que dê perspectiva ao vazio onde ainda
caberia um mundo
preciso tanto dessa palavra
não a palavra imaginária
retrato brilhante de seu criador
mas a palavra ouvida
uma palavra já pensada
estou certo de que já foi dita
lançada às marés do vento
uma palavra que gire em torno de mim
que volte e embora gasta
se quede ao menos
uma vez
(SISCAR, 2015, p. 14)

A “palavra” flutua e dirige as ações do poeta e nossa percepção, faz do verso livre essa lâmina d’água vertical, como um tubo de ensaio transparente suportando o experimento poético. Siscar tem se esmerado na técnica que, embora compareça em produções anteriores, aqui ganha uma sistemática autorreferencial, a começar do título do volume. Há poemas com uma única palavra-chave flutuante: “Simplicidade” (SISCAR, 2015, p. 23.) ou “Porta canivete” (2015, p. 60.). E também com duas, como em “O dia brilha” (2015, p. 17), em que os vocábulos “poesia” e “poeta” pululam na mancha em verdadeiro balé líquido. A solução me parece mais inusitada do que o emprego de anáforas como tópicos frasais, marcando os blocos sintáticos do verso livre. Siscar até as pratica de modo comedido, como em “Leque de Mademoiselle” (2015, p. 57.), mas não depende exclusivamente do recurso, como parte da poesia contemporânea, caracterizada por certa amusia ou mesmo afasia. O contrário, conhece essa falta de sincronia – intelectual mas também mecânica – entre o que olhos e ouvidos fazem na página, e o que mente e corpo processam como efeito abstrato e rítmico.

Em “Rapsódia”, há barras que vão guiando e marcando o leitor/ouvinte de poesia. Não são as quebras convencionais de versos que importam, mas um seccionamento que o poeta impõe, inclusive com suas pausas sonoras e semânticas representadas não pelo final branco à direita da página, mas pelas reticências entre parênteses. Embora tais seccionamentos tendam a começar como célula rítmica do peón quarto [_ _ _ '], seu valor como intervenção intelectual no próprio rítmico gráfico, por assim dizer, é o que importa. O processo se sistematiza, posto que diversos outros poemas operam nesta chave sem que haja a marca gráfica, como “Animal escrito” (p. 48) e “Corrente” (p. 59). É que uma vez expostos a um pulso rítmico, nós podemos, como explica Oliver Sacks, antecipar “as batidas”, na medida em que “absorvemos os padrões rítmicos assim que os ouvimos e estabelecemos modelos ou gabaritos internos desses padrões” (SACKS, 2007, p. 233). Estes, por sua vez, seriam “assombrosamente precisos e

estáveis” (p. 233), inclusive na memória de portadores de Parkinson ou Alzheimer, doenças neurológicas severas.

Curiosamente, Marcos Siscar impõe essa grade rítmica num poema chamado “Rapsódia”, termo que, justamente, sugere aquele que canta costurando cantos, artífice decisivo numa Grécia oral, dependente da palavra cantada e memorizada graças a rigorosos padrões rítmicos. O rapsodo de Siscar conecta-se a uma função ancestral, a da manutenção da cultura flutuando sobre a mortalidade, antes que ela descubra que “o chão é feito de poças”. A materialidade do livro permite o manuseio do leitor, por isso menos exigido neurologicamente pelo ritmo musical e corporal, refazendo, em certo sentido, a simultaneidade oral, em que é preciso ouvir, registrar na memória e batucar com os pés ao mesmo tempo. E mesmo com tanta tecnologia imaterial da oralidade, material da impressa e mista que soma ambas, poeta, palavra e ouvinte/leitor “afundamos calados”. Tanto cantar para terminar em silêncio?

RAPSÓDIA

depois de tudo afundamos calados / as mesmas trilhas em novas
cidades / o nariz aponta a copa das árvores / mas o perfume é doce
demais e as abelhas (...) o silêncio é um assunto extravagante / fui
eu ou foi você que esqueceu o guarda-chuva? (...) sim me lembro
eu me sentava / sob as árvores em época de chuva / crianças
agora brincam no carro / o chão é feito de poças
(SISCAR, 2015, p. 25.)

A ideia de que a forma poética, na página, exige um duplo movimento, isto é, os olhos vão e vem da esquerda para a direita sucessivamente, sempre rumando para baixo, mesmo com voltas e acidentes no caminho. Algo tão normalizado ao leitor, mas produto de um enorme treinamento dentro das convenções do letramento ocidental. Se Marcos Siscar desnaturaliza esse gesto de leitura, buscando suspender a queda das palavras no intelecto, palavras-boias na água da página, Pablo Simpson modela seus versos livres segundo a mecânica do ábaco horizontal. Os versos, enquanto grades semântico-sonoras, convertem-se

nas varas do ábaco, nas quais calculamos mexendo as peças, também da esquerda para a direita. Claro, no ábaco as peças já existem em cada varal, cada uma será a abstração do que quisermos, as cabeças de um rebanho ou os anos decorridos de um evento. No livro *Mitologias* (2003), Simpson define o tamanho médio das varas, ou seja, dos versos, mas varia as peças, isto é, as palavras com que há de tecer a mensagem. Siscar medita sobre o tamanho da queda, amortecendo as palavras-chave que vão caindo para a morte; Simpson calcula o tempo da queda, numa busca por eternizar o último sopro antes da morte do poema no chão da página.

X

A experiência das palavras firma-se em mim,
 Agora não há senão tarde em meus olhos.

Delas me ergo. Ali o cimo deste outeiro.

A oração também é feita palavra em meus gestos,
 sobre a morte de cada um dos teus.

Eu vim desdobrá-los sobre ti. Estendê-los
 como um tecido informe de tecidos.

Impuros.

Mas são destas palavras que te enfeito, nestas
 palavras que me incrusto.
 (SIMPSON, 2003, p. 36.)

Desfecho da seção “Outras Vozes”, este poema maneja algo estruturante nos versos livres do livro: o dístico bíblico enquanto base sintática e ritmo da oração. Pablo Simpson customiza a fórmula hebraica, procurando as células rítmicas e o curso da fala culta em português, em textos que preferem a duração de uma só página. Três tipos de compasso frequentemente iniciam os dísticos, entre cinco, seis e sete sílabas poéticas, com tônica na primeira ou segunda sílaba, na terceira ou quarta e, evidente, na quinta, sexta ou sétima: [' _ ' _ _ '], [_ ' _ _ ' _ '] ou [_ ' _ _ ' _ _ ']. A essas grades longas e suas variantes, seguem-se pausas retóricas marcadas ou não por vírgulas. Elas não operam como redondilhas, mas cláusulas do curso oracional, cuja emissão solicitaria a audição solene para

assunto grave. O resultado é a ondulação da oratória sacra, familiar às versões em latim ou português do texto sagrado, em que o dístico, justamente, faz as vezes da vara no ábaco. O poeta define, assim, seu compasso versificatório que, de tão rigoroso, é sentido quando duplicado em quadras ou mesmo num verso solto, como “Delas me ergo. Ali / o cimo deste outeiro.”, que solicita a pausa retórica que marquei com a barra. Vale aqui a máxima de Fernando Paixão: “Entre a curva e a reta, entre a palavra e o silêncio, o estilo se faz desenho” (2017, p. 45). Mas o que Simpson calcula? O valor da “palavra” extraordinária que, poética e teológica, grava-se, firma-se no eu enquanto “experiência”. Pode ser a vida posta em palavra ou movida por palavras; existência refletida, jogada, calculada, enfim, em termos-chave, no caso, o campo semântico da “palavra” dita e escrita.

Poesia e matemática se ligam no jogo e na música, onde ambas medem o que pode ser comparável por semelhança, diferença e equivalência. Como as pedras deslizam no ábaco, arranjando contas, as palavras correm pelos versos procurando restituir a vida, pois a palavra sempre chega “tarde em meus olhos”. A poesia escrita ocorre depois do ato, é já túmulo do vivido, daí os termos serem todos “impuros”. Palavras formam um “tecido informe”, o texto apenas enfeitaria a substância à qual se refere, assim o Santo Sudário traz a marca do Cristo. Essa defasagem entre o dito em verso e o vivido colapsa a crença moderna na autonomia da literatura, restitui o senso de oração à poesia, a palavra como *parábola*, para recuperar o étimo grego, isto é, o desvio que, por comparação, joga o leitor/ouvinte para o lado do significado inicial, criando entre o ponto original e o desviante um rastro semântico de possibilidades, o que em geometria analítica seria a concavidade da parábola. Se todo verbo poético e teológico redundava em *parábola* ou *mito*, sou convocado a supor os parâmetros desse jogo. São dez versos com quatro incidências de “palavra”, convertida em pedra que vai e vem no ábaco do poema. Ao comentar o *Livro de cálculo (Liber abbaci, 1202)*, de Leonardo de Pisa, conhecido hoje como Fibonacci, Ian Stewart lembra que assim como o vocábulo latino *calculus*, originalmente pedrinhas, assumiu o

sentido técnico de fazer contas, “a palavra ábaco, o dispositivo de contagem, veio a significar arte do cálculo” (2012, p. 67-68). Algo semelhante sucedeu à própria ideia de *verso*, vinda do verter (do verbo latino *vertere*) palavras dispostas ao ritmo mais ou menos simétrico dentro do pulso respiratório, veio a significar *arte poética* enquanto *arte de fazer versos*.

Quem versifica calcula, imprime ritmo oral e gráfico. Simpson sabe que escrever é gravar, também retomando, como Siscar, a função tumular da escrita. O sentido de “nestas / palavras que me incrusto” remete ao que merece ser incrustado em pedra, madeira, argila ou cera, com algum instrumento que lave a palavra a ser preservada. Pablo Simpson frisa o dado sacrificial, o pronome reflexivo “me” indica que ferir o material é também ferir-se, projetar-se na mensagem digna de nota, escrever deixando a inscrição de si. Mas entre a fala e a escrita há a oração, “feita de palavras em meus gestos”. Aqui, o tempo poético se faz litúrgico, a métrica cria o cálculo da experiência não como contabilidade do vivido. Para Anselm Grün, salmodiar ou rezar tornam “o tempo audível”, dão um sentido de harmonia ao ritmo interno de cada corpo em relação a outros. Na liturgia cristã, “o tempo e a eternidade coincidem, [...] abre-se uma janela para o céu” (2007, p. 109.). Simpson restitui essa dimensão mística da poesia que, a partir do século XIX, vai responder ao contexto histórico, desistindo da parábola em benefício do mundano, ou reivindicar sua autonomia de linguagem, à beira do colapso.

Na oração, o corpo em gestos ritmados de pulmões, corações, lábios, mãos e olhos participam do tempo divino. Trata-se do encontro místico, quando, segundo os versos de Bruno Palma, “Todo eu é plural, / conquanto um. // Dou-me em multidão, / múltiplo no tempo” (2016, p. 35). Assim, são as “Outras vozes”, título da seção em que se (con)firma a própria perenidade do homem feito criação divina. Murilo Mendes e Jorge de Lima, também num dístico bíblico, almejam restituir a vocação sacra do poeta, justamente em *Tempo e eternidade* (1935):

“Vim para anunciar que a voz dos homens / Abafará a voz da sirene e da máquina” (1994, p. 248-249). Pablo Simpson é dos poucos contemporâneos a trabalhar tal tradição, já mais praticada e estudada no Brasil. Ele, inclusive, colecionou e traduziu importantes autores cristãos na antologia *O rumor dos cortejos: poesia francesa do século XX* (2012).

I

Haverá em tuas vozes a conquista
desses mortos erguidos em ti, conjugados no corpo?

Serão eles inflexão púrpura dos gestos
trazidos na dobra de tuas ancas?

De tuas marés ladeando as rijas voltas do homem.

Um sopro irrompe dos ecos, da multiplicação dos cantos:
pássaros dúbios saltados nesta lâmpada.

Afronta o convívio do outro. Mas não construo-te
senão no outro. E de suas somas íntimas.

De suas sombras.

Desta varanda em que o cintilar de teus olhos,
cuja origem distendo em espirais, vem apagar-se, esfazer-se
como nuvens partidas diante deste outro.
(SIMPSON, 2003, p. 27.)

O ábaco como máquina de calcular traz conexões com a própria escrita. Uma das versões etimológicas dá conta de que o *ábax* grego era uma mesa coberta de pó, em que se podia escrever e calcular com as pontas dos dedos. A palavra teria vindo do hebraico *abaq*, termo para *pó*. Se é verdade que o corpo ao pó retorna, o poeta restitui também esse sentido de ábaco, contando e escrevendo no pó as palavras-atos que valem a pena. Esse poema que abre a seção “Outras vozes”, a segunda do livro, pergunta para um interlocutor, o Deus cristão que pode brotar da Musa, que inspira o verbo poético: “Haverá em tuas vozes a conquista / desses mortos erguidos em ti, conjugados no corpo?” Note-se que o poeta quer calcular tais vozes no pó da mesa do poema. Contar/cantar os mortos é das tarefas primevas da poesia, assim como atribuir a alguma entidade superior a criação do

homem, a um Deus que *declinou* ou *conjugou* o verbo *criar* para dar luz ao homem, tal o poeta inventando poema. Homem e poema têm “corpo” ou forma, mas também são “sopro” e mistério.

De um lado, Simpson separa palavras que remetem ao gesto anterior ao corpo ou, se quisermos, à queda, posto que a carne perecível efetiva a decadência de Adão, resulta do pecado original. Mas entre uma coisa ou outra, entre o ponto que inicia e conclui a parábola, o poeta aciona um sistema de correspondências. Para Charles Baudelaire a poesia de um Théophile Gautier não operaria como lição, como a mensagem aparente A correspondendo a um sentido profundo B, ou a um sentido X aleatório. A poesia não seria divertimento didático ou jogo de azar, mas “feitiçaria evocatória”, tal “um milagre produzido no jogo de uma profunda ciência matemática” (1968, p. 464). Trata-se de uma rede de relações que a poesia coloca em curso, a exigir de nós a *Matemática lúdica* (144?) de Leon Battista Alberti: “em todas as coisas que medir, encontrará semelhantes cálculos sutis, mas utilíssimos, para muitas coisas, cuja medida e mesmo a descoberta de grandezas não são acessíveis diretamente” (2006, p. 37). Sem essa percepção matemática das coisas, não haveria metáforas ou ritmos, bases da poesia.

As vozes são evocadas nos outros, eis a única certeza, o milagre do sentido, ainda que precário (“nuvens” e “sombas”), dá-se da “inflexão” (como entonação e gesto) na direção dos outros sempre “mortos”. Redescobrir essa constatação inequívoca, calcular no ábaco do poema os sinais dessa tragédia lúdica, é o chamado ao poeta. O poema, assim, é ao mesmo tempo exumação dos que já morreram e lápide do cantor. Essa “multiplicação de cantos” fúnebres está calculadamente disposta em muitos índices sonoros: “vozes”, “inflexão”, “sopro”, “eco” e “canto”, além de outros termos que podem ser atraídos por esse campo de força semântica como “dobra” e “voltar”, os quais frisam, justamente, o redobrar desses sons e sentidos. São como as próprias pedras ou contas do ábaco a soarem enquanto deslizam, em ondas da esquerda para a direita. O poema de

Simpson, no entanto, não resultada em *máquina de calcular*, mas calcula palavras convertidas em pedras mágicas: *mitologias* como *máquina de simbolizar*.

Se “há tempo de calar e tempo de falar” (“tempus tacendi et tempus loquendi”, Ec. 3:7), nestes poemas de Wilberth Salgueiro, Alckmar dos Santos, Marcos Siscar e Pablo Simpson é tempo de jogar até a morte. Apenas quatro casos significativos, conectados por raízes mais fundas que falar em “panorama da poesia brasileira contemporânea”, folha tão pretensa qual passageira.

Referências:

AGOSTINHO. Livro XII – A criação. In: _____. *Confissões* [400]. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 341-373.

ALBERTI, Leon Battista. Primeira parte. In: _____. *Matemática lúdica* [144?]. Apresentação e comentários de Pierre Souffrin. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 29-39.

ALVES, Ida; SIQUEIRA, Joelma Santana; FIUZA, Solange. *Poesia & ...: teoria e prática do texto poético*. [Ebook]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A semana foi assim [1969]. In: _____. *Quando é dia de futebol*. Pesquisa e seleção de textos de Luís Maurício Drummond e Pedro Augusto Drummond. Prefácio de Edson Arantes do Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 89-91.

BAUDELAIRE, Charles. Théophile Gautier [1859]. In: _____. *Œuvres complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Seuil, 1968. p. 458-469.

BEN, Jorge. Zagueiro. In: _____. *Solta o pavão*. Rio de Janeiro: Philips, 1975. 1 disco sonoro. Disponível em: <<https://music.youtube.com/watch?v=4A2M1drky-U>>. Acesso em: 15ago.2023.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 11-36.

BRITTO, Paulo Henriques. Prefácio. In: SANTOS, Alckmar. *Circenses*. Orelha de Claudio Willer. Prefácio de Paulo Henriques Britto. Ilustrações de Rodrigo de Haro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 9-12.

BURKE, Kenneth. Lexicon rhetoricae. In: _____. *Teoria da forma literária* [1931-1953]. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1969. p. 127-179.

- CAGLIARI, Luiz Carlos. Análise fonética do ritmo em poesia. *EPA – Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 3, p. 67-96, 1984.
- CESAR, Ana Cristina. Cenas de abril [1979]. In: _____. *A teus pés: prosa/poesia*. Prefácio de Armando Freitas Filho. São Paulo: Ática, 2002. p. 85-113.
- CHARTIER, Roger. O texto entre autor e editor. In: _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Edunesp, 1998. p. 47-73.
- COPÉRNICO, Nicolau. A Terra também é esférica. In: _____. *As revoluções dos orbis celestes* [1543]. Tradução de A. Dias Gomes e Gabriel Domingues. Introdução e notas de Luis Albuquerque. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 19-20.
- COPLAND, Aaron. A estrutura musical. In: _____. *Como ouvir (e entender) música* [1939-1957]. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, 1974. p. 84-92.
- CORALINA, Cora. A gleba me transfigura. In: _____. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha* [1983]. São Paulo: Global, 2013. p. 108-111.
- COSTA, Cláudio Manuel da. Soneto LXVII. In: _____. *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. Introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 66.
- DARWIN, Charles. Dificuldades da teoria. In: _____. *A origem das espécies por meio da seleção natural* [1859]. Tradução de André Campos Mesquita. São Paulo: Escala, 2009. p. 151-184.
- FRANCHETTI, Paulo. *Poesia, linguagem e vida*. São Paulo: Escolas Associadas, 2002.
- GRÜN, Anselm. A convivência espiritual com o precioso bem do tempo. In: _____. *No ritmo dos monges: convivência com tempo, um bem valioso* [2005]. Tradução de Frederico Stein. São Paulo: Paulinas, 2007. p. 109-144.
- HANSEN, João Adolfo. *O que é um livro?* São Paulo: Ateliê, 2019.
- HUIZINGA, Johan. A função da forma poética. In: _____. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura* [1938]. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 151-161.
- LE CIRQUE de Calde. Réalisation: Carlos Vilardebó. Production: Pathé Films. Paris: Pathé Films, 1961. 30 min, son., color.
- MARQUES, Pedro. Artur Azevedo e a arte do soneto dramático. *Remate de Males*, Campinas, v. 28, n. 1, p. 53-63, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635935/3644>>. Acesso em: 15 ago. 2023.
- MARTINS FILHO, Plínio. Aspectos formais. In: _____. *Manual de editoração e estilo*. Campinas: Edunicamp, 2016. p. 23-32.
- MENDES, Murilo; LIMA, Jorge de. Tempo e eternidade [1935]. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 243-262.

- NASCIMENTO, Milton; VELOSO, Caetano. A terceira margem do rio. In: _____. *Txai*. Rio de Janeiro: CBS, 1990. 1 disco sonoro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMx5f7_Mkyw>. Acesso em: 15 ago. 2023.
- OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. Depois do cubismo. In: _____. _____. *Depois do cubismo* [1918]. Introdução de Carlos A. Ferreira Martins. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 71-82.
- PAIXÃO, Fernando. Desconfie do estilo. In: _____. *Manual do estilo desconfiado*: em 25 lições. Cotia: Ateliê, 2017. p. 44-45.
- PALMA, Bruno. Encontro. In: _____. *O mar e o búzio*. Prefácio de Per Johns e Mauro Gama. São Paulo: Com Arte, 2016. p. 35.
- PIGNATARI, Décio. nova poesia: concreta (manifesto) [1957]. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê, 2006. p. 67-70.
- PINOTTI, Aurélio. *O escritor fora do livro*. Lisboa: Livros do Desassossego, 2017.
- QUINTANA, Mario. Sapato florido [1948]. In: _____. *Canções* seguido de *Sapato florido* e *A rua dos cataventos*. Prefácio de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 65.
- READ, Herbert. O poeta e sua musa. In: _____. *As origens da forma na arte* [1965]. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 121-157.
- SACKS, Oliver. No compasso: ritmo e movimento. In: _____. *Alucinações musicais*: relatos sobre música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 227-240.
- SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha e outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019.
- SALGUEIRO, Wilberth. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004.
- SANTOS, Alckmar. *Circenses*. Orelha de Claudio Willer. Prefácio de Paulo Henriques Britto. Ilustrações de Rodrigo de Haro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SIMPSON, Pablo. *Mitologias*. Campinas: Calango, 2003.
- SIMPSON, Pablo. *O rumor dos cortejos*: poesia cristã francesa do século XX. São Paulo: FAP-Unifesp, 2012.
- SISCAR, Marcos. *Manual de flutuação para amadores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: _____. *Poesia e crise*: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas: Edunicamp, 2010. p. 103-116.
- SODRÉ, Paulo Roberto. *Personecontos*: ri melhor quem soneteia por último. In: SALGUEIRO, Wilberth. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. p. 108-114.
- SPINA, Segismundo. Introdução. In: _____. *Na madrugada das formas poéticas* [1982]. Cotia: Ateliê, 2002. p. 13-42.
- STEWART, Ian. O poeta persa. In: _____. *Uma história da simetria na matemática* [2007]. Tradução de Cláudio Carina. Revisão técnica de Samuel Jurkiewicz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012. p. 50-62.

VILLON, François. O testamento (LXXVIII-LXXXIX) [1461]. In: _____. *Poesias de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art, 1986. p. 80-85.

WILLER, Claudio. Orelha. In: SANTOS, Alckmar. *Circenses*. Prefácio de Paulo Henriques Britto. Ilustrações de Rodrigo de Haro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RESUMO: Quem escreve, lê ou escuta trova, soneto ou experimento concreto, aceita certa organização literária. O retângulo da página enquadra o modo como dados linguísticos e tipográficos jogam com a voz, mais ou menos ausente. Padrões da linguagem impressa submetem a poesia, que nasceu e resiste na oralidade, aos limites estéticos e materiais de livros, por exemplo. Este artigo discute como Wilberth Salgueiro (*O jogo, Micha e outros sonetos*, 2019), Alckmar Santos (*Circenses*, 2008), Marcos Siscar (*Manual de flutuação para amadores*, 2015) e Pablo Simpson (*Mitologias*, 2003) trabalham formas poéticas que parecem testar as normas da página.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea. Literatura e oralidade. Forma poética. Wilberth Salgueiro - *O jogo, Micha e outros sonetos*.

ABSTRACT: Everyone who writes, reads or listens to a trova, sonnet or concretist experiment follows some literary organization. The rectangle of the page frames the way in which the linguistic and typographic contents play with the absent or missing voice. The rules of printed language submit poetry, which came and still resists orally, to the aesthetic and material limits of books, for example. This article discusses how Wilberth Salgueiro (*O jogo, Micha e outros sonetos*, 2019), Alckmar Santos (*Circenses*, 2008), Marcos Siscar (*Manual de flutuação para amadores*, 2015) and Pablo Simpson (*Mitologias*, 2003) work with poetic forms that seem to test the limits of the page.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Poetry. Literature and Orality. Poetic Form. Wilberth Salgueiro - *O jogo, Micha e outros sonetos*.

Recebido em: 11 de agosto de 2023
Aprovado em: 15 de agosto de 2023