

Ida Ferreira Alves
Marcia Manir Miguel Feitosa
(Organizadoras)

LITERATURA E PAISAGEM

perspectivas e diálogos



Editora da UFF
Niterói, RJ – 2010

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Maputo: Ed. Ndjira, 2006.

GUIMARÃES, Solange T. de Lima. Filigranas de uma paisagem: um estudo sobre a percepção de lugares do medo. In: *Revista Olam – Ciência e Tecnologia*. Rio Claro-SP. V. 1, nº 2, novembro de 2001.

HOUAISS, Antonio et al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MAQUÊA, Vera. Três romances de Mia Couto: horizontes moçambicanos. In: *Diálogos críticos: literatura e sociedade nos países de língua portuguesa*. Vima Lia Martin (org.). São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PADILHA, Laura. Cartogramas: ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais. In: *ALEA*. V. 7, número 1 – janeiro-junho de 2005.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VECCHIA, Rejane. *Terra sonâmbula: a sobrevivência de uma utopia*. In: *Abrindo caminhos: uma homenagem a Maria Aparecida Santilli*. Coleção Via Atlântica, nº 2. São Paulo, 2002.

PELAS RAVINAS SINUOSAS: PAISAGENS NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Masé Lemos¹

Em 1980, o artista plástico Antonio Manuel no âmbito do Projeto ABC – Arte Brasileira Contemporânea – expôs *Frutos do Espaço*, série de esculturas que foram exibidas no Parque da Catacumba, no Rio de Janeiro. Silviano Santiago inspirado nestas esculturas escreveu texto/poema de mesmo título, que começa da seguinte maneira:

O progresso convence por estranhas ilações:
pega “parque” e faz dele
parque industrial.

O progresso convence por estranhas ilações:
Pega “selva” e faz dela
selva de pedra.

(SANTIAGO, 1982, p. 161)

Para Silviano o espaço urbano se “constrói pela referência à natureza” para destruí-la, mas no trabalho de Antonio Manuel, “tudo volta a RESPIRAR”, a obra sai do mundo fechado da galeria de arte para o “olfato do parque”, para “os olhos do espectador” que, atravessando as “delicadas armações”,

Deixam entrever, através de vazios,
A PAISAGEM.

[...]

No trabalho de Antonio Manuel
A natureza volta a admirar e a ser admirada
É vista entrevista, composta, enquadrada,
Lisonjeada, pisada, tocada. (ibidem, 162)

O texto termina invertendo seu começo, e diz que sua obra convence por estranhas ilações ao pegar “selva de pedra” e fazer dela “selva”.

A poética de Silviano pensada via *Frutos do Espaço* – aqui me interessa mais por essa leitura – desloca a pedra do caminho para abrir a

¹ Professora visitante de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

vista e também o tato, o olfato, para a criação de uma paisagem mais ligada à “natureza” ou seja, menos carregada dos planejamentos da civilização. Mas o que viria a ser a natureza, a selva?

O que seria hoje a “pedra” que suja os sentidos? O que seria afinal uma PAISAGEM nos termos aqui apontados por Silviano?

Trata-se talvez menos de re-encantar o mundo ou de retornar a um estágio de natureza original, do que de re-modelar o mundo a partir de outras ilações que não as ditadas pela ordem e pelo progresso do capitalismo atual, ou ainda, dos discursos midiáticos.

Libertar a selva da pedra abre a possibilidade de limpeza do discurso do poder, de fazer sentir diferente e nisto residiria a capacidade de transformação social da arte, numa micropolítica dos corpos. A pedra/industrial é o mundo das formas definidas, das exterioridades delimitadas. A selva, a “natureza”, a experimentação que pede os frutos do espaço se relaciona com o que Suely Rolnik chama de “corpo vibrátil”, um corpo que através das sensações vibra com as forças do mundo, a partir de uma “subjetividade flexível”.

Em seu ensaio *Geopolítica da cafetinagem*, Rolnik assinala a mudança ocorrida a partir do “o regime fordista”, que necessitava para seu desenvolvimento de uma política identitária rígida, de um sujeito forte. Mas, nos anos 1960 e 1970, surge uma nova forma de capitalismo financeiro, e este novo mecanismo econômico se beneficia de uma subjetividade mais flexível. Essa flexibilidade viabiliza uma transformação constante, por sua maior maleabilidade para assim seguir as leis do mercado, situação que recrudescerá ainda mais hoje.

Mas, se Suely alerta para os perigos de captura da dita subjetividade flexível, não deixa de ressaltar sua importância, pois inaugura, sem dúvida, uma nova política de relação com o outro e de construção de territórios. Pensar o espaço e sua construção me interessa aqui no sentido de ligá-lo à noção de paisagem apontada por Silviano. Com efeito, Rolnik, afirma que

para que este processo se oriente por uma ética de afirmação da vida é necessário construir territórios com base nas urgências indicadas pelas sensações – ou seja, os sinais da presença do outro em nosso corpo vibrátil. É em torno da expressão destes

sinais e de sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar do tempo que vão se abrindo *possíveis* na existência individual e coletiva. (ROLNIK, 2002)

Segundo o dicionário Aurélio, paisagem é “um espaço de terreno que se abrange num lance de vista”. Mas, seguindo a proposta de Rolnik, pode-se pensar hoje a paisagem como território construído com “base nas urgências indicadas pelas sensações”, assim, estaria em jogo na construção da paisagem não apenas a visão, mas ainda o tato, o paladar, a audição e o olfato. E ainda, como ela acrescenta, “dos sinais da presença do outro em nosso corpo vibrátil”. Ao criar novas possibilidades de existência individual e coletiva, uma concepção contemporânea de paisagem é pensada como espaço de abertura ao outro a partir das sensações e de uma subjetividade flexível, e não a partir de uma identidade rígida. A paisagem se torna então “fruto do espaço”, um terreno frutificado pelos agenciamentos que ali se dão. E este não é um trabalho simples.

Se, como adverte Rolnik, já nos anos 1960-1970 o “capitalismo financeiro” ou “regime pós-fordista” ou ainda “capitalismo cognitivo” já incorporava e estimulava estas novas formas de subjetivações flexíveis, hoje esta situação se agrava ainda mais, e esta flexibilidade se transforma em uma problemática maleabilidade em relação às “imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa.”

Peter Pál Pelbart aponta para esta mesma situação, ou seja, há um certo consenso em torno do que seria o “problema” do mundo contemporâneo, e, por conseguinte, da arte. Para Pál Pelbart

o poder tornou-se “pós-moderno”: ondulante, acentrado, reticular, molecular. Com isso, ele incide diretamente sobre nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. Se antes ainda imaginávamos ter espaços preservados da ingerência direta dos poderes (o corpo, o inconsciente, a subjetividade) e tínhamos a ilusão de preservar em relação a eles alguma autonomia, hoje nossa vida parece integralmente subsumida a tais mecanismos de modulação da existência. (PÁL PELBART, 2006)

Assim, ao interagir de maneira diversa com o espaço urbano carregado pelos discursos midiáticos – pela pedra industrial – o espectador através da escultura no parque pode construir uma nova paisagem.

Se a subjetivação flexível, ou a experiência do corpo vibrátil revela uma fragilidade em face do capitalismo cognitivo, qual tipo de prática deve ser pensada pelo artista que não seja simplesmente se deixar seduzir pelos prazeres encantatórios da arte ou por uma grande dose de idealização do herói sacrificial e revolucionário?

O poeta Jean-Marie Gleize, ao refletir sobre a poesia francesa contemporânea, ou sobre o que ele chama de pós-poesia atual, enfatiza a importância de Baudelaire como poeta que toma o partido da prosa e das coisas. Gleize se interessa pelo poeta que substituiu o gato – animal enigmático e belo – pelo cão. Interessa-se pelo Baudelaire que “canta os cães calamitosos, aqueles que erram, solitários, nas ravinas sinuosas das imensas cidades”.

Em *Do vinho e do haxixe*, Baudelaire descreve o poeta como um trapeiro – e já não como um *flâneur* melancólico –, como aquele que recolhe os restos produzidos pela grande cidade, como um cão que procura sua comida, assim ele cataloga, coleciona. O poeta privilegia as coisas por elas mesmas, os arquivos, os materiais brutos e suas combinações para fazer uma escrita documental e dispositiva, que Gleize chama de escrita *réeliste*. A partir do definido, das coisas, procura encontrar o inesgotável, a força de vida. Este novo prosador, como um cão, fabrica seu território – sua paisagem – ao percorrê-lo, aberto que é às coisas do mundo.

Gleize, assim como Suely Rolnik, assinala como nosso problema atual a mediatização do real:

Devemos trabalhar com, sobre e contra esta mediatização do real, sobre e contra os formatos que ela propõe e os modos de comunicação que ela constrói. É a tarefa pós-poética, e talvez política também. Muitos destes jovens sobre os quais tenho falado reintroduziram em suas práticas, ou na maneira como eles representam estas práticas, um componente “político” do qual eles haviam se afastado por reação, pregando posturas distanciadas, irônicas, contra as formas de engajamento direto, moralizantes, dogmáticas de seus antepassados vanguardistas dos anos 1960-70. O motivo da resistência retorna então, sob a forma do tratamento crítico das línguas de informação (como é o caso das prosas de Christophe Hanna). (GLEIZE, 2007, p.174)

Se os jovens poetas não podem mais assumir formas de engajamento direto, não devem porém prescindir do componente político em suas práticas artísticas. Gleize indica como forma de resistência a crítica constante das línguas midiáticas. Hanna, poeta citado por Gleize, em seu livro *Petits poèmes en prose*, menção direta a Baudelaire, como um trapeiro radical recolhe a produção ininterrupta das sociedades de controle via interface mediática. Como explica Gleize “no livro de Hanna, o real é a imagem do real, a realidade é tele-real, nós não circulamos mais ‘pelas ravinas sinuosas das grandes cidades’ mas rodeados por écrans”.

Exemplo disto é o “poema” *Os velhos saltimbancos*, feito a partir do vídeo do processo e da execução do casal Ceaucescu, que se parece com um roteiro marcado pelos comentários acerca dos objetivos do documentário, misturando planos de linguagem escrita e visual:

Neste momento: [plano aproximado] é Helena Ceaucescu roupas e sangue sobre o rosto silêncio [dois segundos] depois: [zoom sobre o rosto de Helena Ceaucescu] silêncio rosto e sangue negro escorrendo da boca em seguida grande plano como prova histórica
[= todos podem reconhecê-la] silêncio alguns segundos: fim = parada em cima da imagem do rosto morto.
(HANNA, 1998, p. 51)

Diante disto, para Gleize, assim como para Hanna, a poesia como suporte tradicional, enquanto objeto-poema perfeitamente acabado, já não teria mais capacidade de oferecer resistência aos problemas de nossa época. Para ele, a poesia hoje – ou a pós-poesia – vem cada vez mais fabricando objetos mistos, impuros, em línguas diversas, abrindo-se não a uma experiência singular de um indivíduo, mas a práticas coletivas que visam intervir diretamente no mundo.

Assim, a poesia atual não pode mais prescindir de um componente ético-social em sua prática. O puro esteticismo baseado no prazer encantatório e transcendente da arte ou por outro lado, a crença no poeta como herói revolucionário, práticas bem ao gosto romântico, vêm sendo substituídas pelo pensamento da arte como intervenção no real. Como o poeta trapeiro de Baudelaire, que recolhe coisas do mundo, este novo poeta não é dotado de uma identidade forte, antes se deixa afetar no seu caminhar pela cidade, aberto ao encontro com

o mundo, vulnerável ao outro. E, como diz Suely Rolnik, esta “vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens preestabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade.”

A noção de PAISAGEM, ou *Land Art*, nos ajuda a pensar a arte não só como representação, mas como fabricação daquilo que ao mesmo tempo representa. Exibe o trabalho do homem sobre a terra, e não apenas a maneira de construir este espaço, mas também a maneira de percebê-lo.

Se a noção de paisagem adquiriu ao longo do tempo múltiplas acepções, é possível detectar algumas invariantes tais como: o ponto de vista, o espaço de terreno e o limite. É, então, o espaço de terreno que se abrange num lance de vista, mas também o território traçado pelos outros sentidos, semelhante ao cão que percorre e marca um território, porém sempre em fluxos cambiantes.

Gilles Tiberghien fala da paisagem como “composição de espaços criados pelo homem sobre a terra”, que trabalha numa “escala não apenas espacial, mas também temporal: a paisagem depende sempre de um ponto de vista articulado a um corpo, situado *hic e nunc* – aqui e agora” (TIBERGHIEEN, 2001, p. 153). Daí o sentido de mudança constante das paisagens articuladas pelo caminhar nas ravinas sinuosas que exigem movimento constante e criam paisagens sempre fragmentadas.

O artista como paisagista desloca a ideia de representação para a de intervenção no mundo, como maneira de ver e estar com o mundo. Não só para intervir e transformar, mas para procurar uma experiência neste gesto de encontro com o mundo de maneira mais radical. O paisagista quebra a dicotomia sujeito-objeto para pensar a relação possível de ser estabelecida pelo artista/sujeito para afetar e ser afetado, para fazer um rastro no mundo e se deixar marcar por ele.

Dois poetas brasileiros contemporâneos e algumas paisagens

Em seu ensaio acima mencionado, Suely Rolnik lança a seguinte pergunta: “O que pode a arte?” Para Rolnik seria necessário fazer um levantamento cartográfico – uma paisagem do contemporâneo,

seus pontos de tensão, ou como diz Foucault, “fazer um sumário topográfico e geológico da batalha”. Suely coloca ainda diversas outras questões, tais como:

Por meio de que processos, nossa vulnerabilidade ao outro se anestesias? Que mecanismos de nossa subjetividade nos levam a oferecer nossa força de criação para a realização do mercado? O que pode nossa força de criação para enfrentar este desafio? Que dispositivos artísticos estariam conseguindo fazê-lo? (ROLNIK, 2007)

Diante destas perguntas, gostaria de pensar os diferentes caminhos escolhidos para a construção de uma paisagem enquanto espaço criado por uma subjetividade vulnerável, capaz de afetar e ser afetada pelo mundo, gostaria de detectar brevemente alguns dos caminhos percorridos por dois poetas brasileiros contemporâneos: Régis Bonvicino e Marcos Siscar.

Em 2007, o paulista Régis Bonvicino, poeta consagrado, editor da revista de poesia *Sibilia* e divulgador no Brasil do movimento norte-americano *Language poetry*, publicou *Página Órfã*. Segundo João Adolfo Hansen, que escreveu o longo posfácio do livro, o poeta quer fazer a linguagem encontrar o real para fazê-la sair da autorreferencialidade, síndrome de sua impossibilidade, tornando-a política na busca da “experiência social real” (HANSEN, 2007, p. 127). Trata-se assim, não de imitação da vida tal qual ela é, mas, como diz o verso que fecha seu livro, “imitação de vida”, criação trazida como fluxo para o corpo da página, do poema.

Régis Bonvicino se aproxima do trapeiro de Baudelaire, pois se utiliza dos dejetos do capitalismo que entram diretamente em sua poesia como referência concreta. Assim, surgem viadutos, mendigos, lixo, mercadorias, *outdoors*, muros, enfim, os pedaços da cidade – das metrópoles latino-americanas – São Paulo e Cidade do México. Ele também se aproxima do trapeiro radical que percorre as ravinas rodeadas pelos écrans, pelos tele-visores.

Sua estratégia “paisagística” difere da sugerida por Antonio Manuel, que desloca os sentidos para criar outra realidade, ao retirar, por estranhas ilações, a pedra da selva. Bonvicino, ao contrário, parece querer forçar a vista para a já sobrecarregada paisagem urbana, já sufocada pelas imagens midiáticas. Se o poeta francês Christophe

Hanna estabelece uma crítica constante da linguagem idiotizada da mídia, repetindo-a e comentando-a ironicamente, em Bonvicino parece haver uma hesitação entre a crítica e o deslumbramento pela linguagem midiática, enquanto procedimento inovador, numa via que flerta com a *pop art*.

Em *Página Órfã*, fica evidente, como afirma Leonardo Martinelli, “a abertura reflexiva de Régis ao dilúvio informacional em vias de imediata dissolução no gesto autômato do *zapping* – dispositivo defensivo, “controle remoto” do espectador da realidade encenada pelo espetáculo midiático.” No poema *Música* que usa do “esquema” cabralino de quatro versos, ele sonoriza com Eminem, Metallica, Rage Against the Machine e Britney Spears sua releitura, via imagem televisiva, da tortura dos prisioneiros de Guantánamo. Tortura pela música, no único poema de seu livro com ponto final:

Música

Acorrentado numa parede
num quarto sem luz
purgatório antes da morte
os prisioneiros de guerra árabes

do exército americano
ouviam
“Te estrangulei até a morte,
depois quebrei tuas pernas”

com Eminem aos berros
de Britney Spears
voz histérica
“Toxic” ou outra qualquer

do Metallica “Jump in the fire”
torvo torpedo torpente
e do chicano Rage Against the Machine
uma faixa que faltava

de Ciudad Juarez
sexo com mortos
mutilação de clitóris
snuff, aldravas

atormentados, acorrentados
apesar do ruído branco
durante os interrogatórios
nada falavam.

(BONVICINO, 2007 p. p. 78/79)

O poema estabelece uma interessante relação com os grupos de *rap* que fazem música de protesto como *Rage Against the Machine*, e o controvertido rapper *Eminem*, que se tornou conhecido principalmente por “Diga a verdade” contra a política militarista de Bush. O poema ganha então ares de *rap*, cria uma sonoridade rítmica marcante, sincopada, mas perde sua força de choque-denúncia quando usa de certos maneirismos já desgastados do *language poetry*, como no verso “torvo torpedo torpente”.

Se, como Hanna, Bonvicino parte também da realidade midiática, sua estratégia porém difere no que tange ao trabalho de decodificação destes discursos. Se há a boa intenção na denúncia dos prisioneiros torturados em Guantánamo e da monstruosa apropriação militar da música de entretenimento como instrumento de tortura, a linguagem utilizada não chega a criar tensão suficiente que consiga afetar ou ainda “torturar” o leitor.

Nos versos finais do poema, o poeta toma o partido dos torturados que resistem literalmente ao lixo musical. Seu tom final se torna sério e heroico: “apesar do ruído branco / durante os interrogatórios / nada falavam.”

No encontro literário *Poesia em tempo de guerra e banalidade* que Alcir Pécora e Régis Bonvicino realizaram em 2006, foi discutido o papel da poesia num mundo regido pelo “império da tecnologia, do mercado e da mídia”. Para eles, seria preciso que o poeta mantivesse “uma atitude inconformista, de denúncia e rebelião solitária, unindo a experiência da linguagem à consciência crítica.” (PÉCORA, 2006). Pode-se dizer que é crítica a consciência do artista diante da situação contemporânea, o que ressalta a importância de Régis no cenário brasileiro pelo seu evidente “engajamento” no real.

Em outro poema do livro, “Caminho de hamster”, o poeta se aproxima de maneira mais contundente do trapeiro baudelairiano, aqui o sujeito se expõe, sem apenas se defender, ou se vangloriar, sem apenas manter

sua integridade. Ele caminha num movimento autorreflexivo, como rato, como cão que vai “Fedendo a cigarro e a mim mesmo / cruza uma avenida [...] numa rua transversal / o cadáver de um cachorro / atropelado / rodas metálicas em ritmo lento [...]” (BONVICINO, 2007, p. 28). Se no outro poema havia a exposição do sujeito à audição, aqui o olfato é o sentido utilizado para marcar sua paisagem urbana.

Seu corpo pouco a pouco se confunde com o corpo da cidade, com o lixo, com seus odores: “o lixo recolhido exala / um cheiro nítido na calçada / fedendo a sapatos e a mim mesmo / a ratos, ao suor dos néons.” Aqui o poeta diminui o tom heroico e também o uso dos procedimentos de vanguarda ficam menos explícitos, e o poema termina pelo impasse sem ponto final:

exalando cheiros
fedendo a expectativas
que no entanto acabam
na próxima linha (ibidem, p. 29)

Neste poema, encontramos uma opção por uma “poética da vulnerabilidade”, ou seja, por um sujeito-poeta que se faz mínimo, afetado menos pela percepção e pela experiência do que pelos sentidos. No poema *Grafites* (México) “O perfume do floripondo / no jardim, amarelo / exuberante / mesmo no outono [...] No caminho para as Pirâmides, / paraquaidistas ou favelas dizia o guia / muito prazer / en hablar, en cantar!” (ibidem, p. 32/33), predominam os sentidos do olfato e da audição. Podemos apontar para esta predominância dos sentidos como ponto de contato entre Bonvicino e Siscar, mesmo que eles utilizem procedimentos bastante diversos.

O também paulista Marcos Siscar é poeta, tradutor e professor de literatura. Em 1999 publicou seu primeiro livro, *Não se diz*, marcado pela perífrase, que tenta dizer aquilo que não se pode dizer. Este livro, sem ponto final, afirma que a “poesia é o ar que [ele ou] você respira” (SISCAR, 2003, p. 122), ela é o que entra literalmente no sujeito em seu contato com o mundo. Michel Dégu, no prefácio a este livro, ressalta o uso do corte e da fluidez, no verso/pensamento sempre “entrecortado e arrebatado, apressado e paciente, empreendedor e fraturado, arriscando tudo nos seus significantes por meio de figuras

e movimento” (DÉGUY, 2003, p. 77), características que marcam ainda hoje a poesia de Siscar.

Também Célia Pedrosa, em resenha sobre *Metade da arte*, livro que Siscar publicou em 2003, a propósito da recorrência da imagem do rio em sua poesia, percebe o uso constante do fluxo e da contenção, e explica que “mais do que de uma simples repetição em nível morfológico e semântico, essa imagem comum é signo de um movimento que estrutura toda a poesia de Siscar, nela imprimindo uma dupla força – de fluxo e transbordamento e, simultaneamente, refluxo e contenção.” (PEDROSA, 2004).

É como se o poeta, incapaz de dizer o mundo, precisasse, em vez de simplesmente contemplá-lo pela visão, ir tateando as coisas ao seu redor, num movimento contínuo de alisar e dobrar. Florência Garramuño, em seu ensaio *A textura áspera do real – poesia e sentidos*, aponta para o esvaziamento, nas práticas artísticas, a partir dos anos 1960, do uso da visão e da progressiva predominância dos outros sentidos, principalmente do tato, sentido que ela privilegia para fazer uma leitura da poesia de Marcos Siscar. Garramuño chama de “a experiência do tato” a “paisagem povoada de sensações e sentimentos” para “extrair dessa experiência apenas o resto exato de um momento que se disseca com intensa afetividade” (GARRAMUÑO, 2007, p. 103).

Na poesia *Interior Via Satélite*, publicada em 2007 na revista *Modos de usar & co.*, o caminhar do poeta não desnuda amplos horizontes, mas vai tateando os limites do mundo, do espaço-paisagem que apenas se entreabre às pequenas cidades, ao carrapicho, ao mínimo, em contínuo vaivém. Se o interior via satélite quer se reproduzir, re-transmitir, incessantemente, entre dobras e desdobras, o título também ironiza o universo midiático – via satélite – que fabrica imagens simultâneas do mundo externo, mas que é incapaz de mostrar as imagens do mundo construído pelas sensações, por aquilo que Suely Rolnik chama de “corpo vibrátil”.

Interior Via Satélite

Começar de dentro, do interior, de onde as coisas começam. Onde terminam sua elipse vertiginosa. O interior é o fim da partida, é o começo da volta. Sair como quem volta, voltar como quem sai. A ficção viagem.

Estar perto da própria coisa não está longe do extravio. Veja as mãos do adolescente, suando frio, sem saber virar as páginas de um livro.

O interior é o lugar do extravio, lugar não se fica. Que lugar é um lugar onde não se fica? É o limite, o limite é interior.

Do interior, se vai. Como de pequenas cidades, *you know you have to leave*. Não se fica, no interior se chega, do interior se vai, aonde se chega, no interior não se fica. Areia, cabra, pedra, e grito, mas não se fica.

[...]

Não há silêncio que não se traia.

[...]

O interior é bem real, é a terra, um chão onde cair. Ter onde cair, morto é motivo de partir.

Interior. Se for pra partir, quero que seja para não deixá-lo. Interior é onde tudo começa, como forma de não se deixar cair. Quem nunca caiu de uma árvore, precisa de segurança? Quem já se jogou de uma árvore, conhece a dor da queda?

[...]

Você não reclama, não pede, não aceita, não fica, não arreda o pé. O interior se fecha, se oferece. Carrapicho, áspera misericórdia. (SISCAR, 2007, pp. 89/90)

Siscar constrói aqui uma paisagem íntima, uma paisagem do interior. O limite, a transgressão, é o lugar para voltar como quem entra e sai da experiência tátil, das mãos que tocam e afastam, que suam frio, que sentem o contato áspero com o mínimo, com o carrapicho, imagem que aparece também em seu último livro *O roubo do silêncio* (2006).

A estratégia poética de Siscar se aproxima de Antonio Manuel que lança a atenção – e por que não dizer a tensão das sensações – para outra PAISAGEM. Do interior mais exterior possível, do interior via satélite, retransmissível, a paisagem é construída no risco constante do extravio do ponto de vista e do limite. A paisagem como espaço interior “é bem real, é a terra, um chão onde cair.”

Célia Pedrosa ressalta a existência constante de “perguntas sem resposta, em vários poemas na forma de diálogo inconcluso entre o sujeito poético e um você, interlocutor e também possivelmente leitor” (PEDROSA, 2004). No poema em questão, diversas perguntas são feitas, mas “você não reclama, não pede, não aceita, não fica, não arreda o pé” parece responder, numa voz íntima, o poeta, criando assim o que Garramuño chama de “paisagem povoada de sensações e sentimentos” (GARRAMUÑO, 2007, p. 105).

O poeta estabelece, com o tato, uma “zona de contato entre o exterior e a subjetividade” (ibidem, p. 107), explorando o real, pelo trabalho de um paisagista que literalmente constrói com as mãos um jardim íntimo, de intensa afetividade a partir de sua abertura ao outro. “Carrapicho, áspera misericórdia” estabelece uma poética da vulnerabilidade mais radical, de uma ferida aberta no contato com este exterior: “Quem já se jogou de uma árvore, conhece a dor da queda?” O que parece mais interessante na poesia de Siscar é que a partir do tom delicado e contido de sua construção, ele cria um movimento tão intenso que acaba por imprimir no solo e no caminhar do poeta uma espécie de redemoinho, retorcendo de maneira cada vez mais acelerada as sinuosidades das ravinas baudelairianas.

Paisagens em movimento

A questão que resta seria pensar como se deve proceder a uma crítica literária, se haveria ainda lugar para julgamentos de valor. Hölderling, em sua época, perguntou: “Para que servem os poetas?”, Suely Rolnik parece respondê-lo ao deslocar a pergunta para “O que pode a arte?”, e o poeta francês contemporâneo, Christian Prigent lança por sua vez a seguinte interrogação: “Porque existe isso, isso ao invés de nada (ao invés de somente aquelas porcarias vendidas nas lojas e nos balcões mediáticos?)” (PRIGENT, 1996, p. 16).

Assim, meu intuito foi apenas detectar algumas práticas artísticas criadas para tentar recolocar estas questões. Se a poesia de Régis Bonvicino e de Marcos Siscar respondem de maneira eficaz não seria possível avaliar. Afinal o que interessa, o que pode a arte, seria talvez ainda tentar criar práticas que antes problematizem do que solucionem, práticas enquanto tentativas, paisagens sempre em movimento.

Referências

- BONVICINO, Régis. *Página órfã*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DÉGUY, Michel. Prefácio. In: *Metade da arte*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 letras, 2003.
- GARRAMUÑO, Flora. “La tersura áspera de lo real. Poesia y sentidos”. *Grumo*. Rio de Janeiro, nº 6, volume 2, págs. 102 a 109, 2007.
- GLEIZE, Jean-Marie. “Les chiens s’approchent, et s’éloignent.” In: *Alea – estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 9, núm. 2, págs. 163 a 175, 2007.
- HANNA, Christophe. *Petits poèmes en prose*. Marseille: Edition Al Dante/Niok, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. “A palavra-carcaça de Bonvicino”. In *Página órfã*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MARTINELLI, Leonardo. “Primeiras impressões e segundas intenções da crítica diante de certa poesia contemporânea”. *Inimigo rumor*. Rio de Janeiro, nº 20, págs. 244 a 263, 2008.
- PÁL PELBART, Peter. “Vida nua, vida besta, uma vida” In: *Revista Trópico*, 2006. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl> Último acesso em 04 de julho de 2008.
- PEDROSA, Célia. “Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte.” In: Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, de 30/08/2004.
- PÉCORA, Alcir e BONVICINO, Régis. “Poesia em tempo de guerra e banalidade.” 2006. Disponível em http://www.germinaliteratura.com.br/desc_pecora_mar2006.htm Último acesso em 04 de julho de 2008.
- PRIGENT, Christian. *A quoi bon encore des poètes?* Paris, P.O.L., 1996.
- ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem”. In: *Revista Rizoma. Net*, 2007. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=292&secao=artefato>. Último acesso em 04 de julho de 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7Letras, 2003.

_____. *Interior Via Satélite*. In: Revista Modos de usar & co. Rio de Janeiro: Berinjela, p. 89/90, 2007.

TIBERGHIEU, Gilles. *Art, nature, paysage*. Arles: Actes sud, 2001.