

TRANSGRESSÃO E TRADIÇÃO NOS SONETOS DE *DÁ GUSTO ANDAR DESNUDO POR ESTAS SELVAS*

Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti (CAPES/UEL)¹

Resumo: Os poemas da sequência *Dá gosto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes*, do poeta brasileiro Douglas Diegues, publicada em 2002, são o objeto deste artigo que procura discutir o papel dessa publicação no contexto da poesia brasileira contemporânea. A utilização do soneto por si só já apresenta um problema, levando em conta sua longevidade na literatura ocidental, ao mesmo tempo em que sua presença é polêmica na produção poética recente no Brasil, aspectos que chamam atenção para o sentido da escolha por essa forma fixa, como uma forma de se refletir sobre a tradição e a transgressão na poesia brasileira recente.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; soneto; Douglas Diegues.

Apresentação

Este artigo trata da obra *Dá gosto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes*, do poeta brasileiro Douglas Diegues, publicada em 2002, com o objetivo de discutir o papel dessa publicação no contexto da poesia brasileira contemporânea, a partir de sua escolha pelo soneto. A utilização dessa forma fixa por si só já apresenta um problema, levando em conta sua longevidade na literatura ocidental, ao mesmo tempo em que, de modo geral, sua presença é escassa e polêmica na produção poética recente no Brasil. Desse modo, procuramos esclarecer o sentido da opção singular pelo soneto nessa obra de Diegues, considerando a cena na qual ela se situa.

¹ Desenvolve estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL – Universidade Estadual de Londrina. paulacartapatti@uol.com.br

Essa opção torna-se mais complexa ao fazer parte de uma obra poética que se destaca pelo uso de procedimentos próprios da música popular e por um vocabulário e uma sintaxe nos quais o grotesco se une ao inusitado a partir de um registro linguístico que Diegues nomeia de portunhol selvagem. Nesse contexto, o leitor dos sonetos se depara com um eu-lírico deslocado, que assume uma posição periférica e fronteira, a partir da qual se arrisca a dialogar com a tradição e com os modos como ela se apresenta na produção poética brasileira mais recente, aspecto que este artigo procura esclarecer.

A posição marginalizada dessa voz se intensifica em razão da obra do autor não frequentar as grandes editoras e pouco participar do catálogo das pequenas, ocupando espaço ainda reduzido na crítica de poesia, no país. Sua circulação maior se dá na web, principalmente por meio de blogs, além dos coletivos *kartoner* nos quais os livros são fabricados artesanalmente com papelão reciclado, fornecido por catadores. A obra em questão é a primeira de Diegues publicada por uma pequena editora, no formato tradicional.

Não por acaso, a orelha do livro tem texto de apresentação de Glauco Mattoso, poeta brasileiro que se destaca também pela adoção do soneto de forma ainda mais radical, praticamente exclusiva de sua produção mais recente. Assim como Diegues, Mattoso é um dos poucos que investe nessa forma fixa de um modo contraditoriamente libertário. Ambos circulam sobretudo fora do universo acadêmico, característica que, no caso específico de uso do soneto, guardando as particularidades de cada um, pode indicar uma condição peculiar de marginalidade, questão destacada recentemente por Pasche (2014), em relação a Mattoso.

Partindo disso, o que significa ser moderno contemporaneamente? De acordo com o crítico e poeta uruguaio Eduardo Milán, “o novo passa hoje por uma revalorização do passado” (2008: 46). Uma das opiniões correntes sobre a poesia brasileira produzida depois da década de 80 afirma seu caráter pós-vanguardista, multiforme e produtivo, traços frequentemente interpretados como conservadores, em seu descompromisso com qualquer programa de ruptura. A coexistência atual entre uma forma fixa hipercodificada como o soneto e a estética do fragmento e da instabilidade, essa última própria das vanguardas modernas do século XX, para Milán (2008), expõe a descrença contemporânea em qualquer possibilidade de mudança ou renovação das formas. Além disso, revela um enfraquecimento da crítica de poesia, que nivela essa heterogeneidade a um mesmo patamar mediano de validade e adere a um esvaziamento das razões políticas e históricas que motivaram as vanguardas, fazendo daquela estética do inacabado um adereço descartável.

Nesse sentido, partindo do pressuposto que o paradigma moderno da novidade e da experimentação é herança incontornável da nossa época, a revalorização mencionada acima, segundo Milán, não se refere a um retorno acrítico, mas a um “re-historiar”, possível apenas se esse passado for visto com os “olhos de hoje” (2008: 46) e não a partir de uma tentativa pacificadora de reproduzir um tempo que já perdeu seu sentido de novidade. Diante disso, as particularidades dos sonetos de Diegues propõem um desafio à crítica no que se refere ao diálogo que esses textos estabelecem com o passado e conseqüentemente com a tradição. Seguindo os problemas levantados por Milán (2008), num momento histórico e social em que a instabilidade é a norma, por que lançar mão de uma forma fixa como o soneto?

Retomada

É importante observar que, de 2014 a este início de 2015, uma série de revistas acadêmicas propuseram uma reflexão sobre a literatura brasileira contemporânea e, especificamente, sobre a produção poética mais recente. Isso mostra a força de um debate que se intensificou logo no início do século XXI, se manifestou em espaços diferentes, como eventos acadêmicos, revistas virtuais, blogs, etc., e expôs a dificuldade de se atribuir sentido à poesia brasileira elaborada a partir da década de 80. De modo geral, o foco das discussões destaca como problema uma relação complexa com o passado que é tanto negada quanto, na perspectiva de alguns autores, relativizada, atitude que esvaziaria o sentido histórico e estético das escolhas que as vanguardas artísticas fizeram na poesia ao longo do século XX, no Brasil.

Nesse sentido, no âmbito heterogêneo com que se identifica a produção poética brasileira recente, a possibilidade de ruptura e transgressão, valores da estética moderna, perde sentido ou ganha novos sentidos? Para o poeta e crítico Paulo Henrique Britto, em ensaio publicado na obra *Porque não: rupturas e continuidades da contracultura* (2007), não vivemos um momento propício para a subversão, já que não há cânone ou *status quo* a ser superado e novas conquistas a serem propostas, como no ambiente em que a poesia marginal despontou, na década de 70, momento, por excelência, da contracultura.

Na perspectiva de Britto, a poesia contemporânea e a crítica de poesia no Brasil se dividem entre formalistas e culturalistas, os primeiros, herdeiros dos concretos, valorizam a forma e a linguagem verbal autônoma como matéria-prima da obra, enquanto os outros, vinculados à ascensão dos Estudos Culturais nas universidades brasileiras, privilegiam as questões políticas e ideológicas que envolvem a poesia, sua autoria e circulação. Esses últimos consideram que a obra é transgressora na medida em que questiona o cânone letrado, patriarcal, branco e ocidental, fazendo desse questionamento seu critério de valor.

Segundo o autor, quando essa perspectiva se torna dominante na academia, essa hegemonia enfraquece sua capacidade de transgressão. Além disso, ao focalizar critérios ideológicos, culturalistas ignoram os aspectos formais que envolvem o texto e, para o Britto, inovação formal é o critério fundamental para se pensar em subversão no terreno da arte, afirmação que de pronto expõe sua filiação formalista e herdeira dos concretos, no âmbito do esquema sugerido por ele (Britto 2007: 52). Desse modo, seguindo a perspectiva do autor, se não há condição para a subversão, conclui-se que a inovação formal atualmente é impossível. Diante disso, de que é feita e a que se propõe a poesia realizada hoje no país?

Ao refletir sobre a poesia latino-americana e brasileira contemporânea, Milán (2014) acredita que essa situação é resultado de uma prática poética conformista, que não se posiciona diante do estado de coisas do mundo e que recusa o sentido último da renovação formal das vanguardas: o da transformação social. Recusá-lo significa afastar-se do que, no início do século XX, levou a uma negação do sentido no trato com a linguagem poética, atitude que, no seu extremo, questiona o estatuto do poema e o leva para o campo da dúvida e do inacabamento.

Entre outros aspectos, o esgotamento dessas propostas relaciona-se com uma desilusão com os resultados dos projetos das vanguardas históricas. Porém, de lá para cá, radicalizaram-se as circunstâncias históricas e sociais com as quais essas

propostas dialogaram e, na visada de Milán, esse problema continua a exigir respostas contundentes: “Se existe um destino histórico na poesia que se escreve na América Latina hoje, esse destino é o da transformação” (Milán 2014: 1).

Nesse contexto, o estabelecimento da quantidade e da variedade como critérios de valor fazem com que, para a crítica de poesia, a transgressão seja mais uma questão de espaço que de experimentação, levando o problema para os modos como esse caráter profícuo e multiforme também se vincula a uma lógica produtivo-quantitativa assimiladora, própria do mercado, no qual todos têm lugar desde que se apresentem como consumidores em potencial.

A partir de outros pressupostos e com interpretação diversa, textos emblemáticos dessa reflexão, publicados por Iumna Simon (2008 2011)², chegam à mesma conclusão, considerando a maior parte dos poetas posteriores a 1970 como “condenados à tradição”, enquanto, para ela, mesmo a poesia marginal compunha-se de poetas burgueses que desbundavam numa rebeldia rasa, própria de quem nunca experimentou de fato a marginalidade, isto é, ali a transgressão também era superficial. Para Simon, a forma como os poetas contemporâneos se relacionam com o passado é sintoma de adequação a uma condição pós-utópica, na qual a possibilidade de ruptura, própria do paradigma da modernidade, perde o valor diante do *establishment* de um capitalismo global e acachapante, com consequências específicas para sua realização neoliberal, periférica e brasileira.

Nessa visada, a desilusão com o processo de modernização e o conseqüente rompimento entre poesia e modernidade levou os poetas contemporâneos a se servirem dos experimentos dos projetos vanguardistas como consumidores diante de mercadorias atraentes, atitude que Simon chama de “retradicionalização frívola”, que minimiza a força transgressora que caracterizou esses projetos. Isso levaria a uma falta de problematização estético-política do papel do poeta e da condição de dependência do país, a qual, para ela, é incontornável, dada a nossa condição pós-colonial. Se Britto acredita numa corrente culturalista algo caricata na poesia e/ou na crítica de poesia hoje no Brasil, Simon vê o oposto e considera que a tendência de politização do cânone levou os poetas e críticos que mais frequentam a academia e os espaços de debate a uma atitude despolitizada diante do passado:

Não custa notar que aqui a situação é oposta aos debates recentes sobre a politização do cânone, dos quais se passa à margem. Quais os autores admitidos e os argumentos para instituí-los? Quais as políticas de exclusão? Que circunstâncias histórico-sociais são decisivas para uma canonização que pode deformar a transmissão do legado e enrijecer o ensino? Nada disso aparece nesses depoimentos sobre a tradição. Ao que tudo indica, a moda da politização do cânone virou, na boca dos

² Os textos de Simon citados neste artigo repercutiram bastante nos debates sobre a poesia brasileira contemporânea e geraram uma série de “respostas”, em forma de artigos e ensaios publicados em revistas acadêmicas, livros e na mídia digital. O ensaio de Britto não se apresenta exatamente como uma dessas respostas, mas cita o estudo de Simon sobre o poeta brasileiro Valdo Motta justamente como exemplo de uma crítica que se baseia em critérios ideológicos, a partir de dentro da academia, embora o autor insista em afirmar que a autora não pode ser considerada “culturalista”. Entre aqueles que são uma resposta explícita a Simon, cito o texto de Yokozawa (2012), “Razões de um desconforto: notas a propósito de dois artigos sobre poesia brasileira contemporânea e tradição”, publicado na *Revista Texto Poético*, do GT Teoria do texto poético da ANPOLL.

poetas brasileiros recentes [...] argumento a favor da autonomia estética, posta em prática por um esteticismo intertextual. O pluralismo das boas intenções enxerga a si mesmo como liberal, aberto e acima de qualquer suspeita (Simon 2011: 6).

Por outro lado, há quem afirme que as mudanças sofridas ao longo do tempo exigem respostas necessariamente diferentes. Ter a tradição como foco ou referência não é apenas o resultado infeliz de um quiproquó da vida cultural, como afirma Simon no início do texto “Condenados à tradição” (2011), mas uma forma de dar conta do peso e da importância desse passado num momento em que o contexto histórico, social e cultural apresenta novos desafios. Negar a tradição, como também ocorre com frequência entre os poetas das últimas gerações, não deixa de ser uma forma de lidar com a questão, que expõe a dificuldade, mote e condição de existência dessa poesia. Mais ainda, se a intenção é recuperar uma visão crítica e de resistência, própria da noção moderna de ruptura, minimizar o valor da poesia contemporânea pode levar a uma indesejável monumentalização pacificadora do passado (Siscar 2015).

Nesse sentido, a relação com a nacionalidade, ponto de partida do processo de formação da literatura brasileira letrada e terreno a partir do qual a poesia moderna brasileira se articulou, também se transformou, em tempos de relativização das fronteiras políticas, culturais e econômicas. Nessa perspectiva, o critério de nacionalidade não pode ser eleito como único guia de leitura; mais ainda, diante da acusação de ausência de programa, é preciso questionar se a poesia precisa necessariamente propor um projeto. Se essa produção não responde às questões lançadas pelas vanguardas, o que pode ter ocorrido é uma mudança nos questionamentos e a elaboração de outras formas de se problematizar a identidade, que geram uma relação nova com a experiência do presente, aspectos que indicariam mais uma crise da crítica que da poesia, como Milán igualmente propõe (Siscar 2015 e 2005, Yokozawa 2012).

Ainda assim, de acordo com Simon e diferentemente da hegemonia culturalista que Britto aponta, é preciso observar que, salvo algumas exceções, no âmbito dos estudos sobre a poesia brasileira contemporânea, pouco ou nenhum espaço se oferece àquilo que circula fora das editoras e revistas grandes ou pequenas, àquilo que se mantém distante da cultura mais acadêmica e letrada. O próprio estudo dessa autora sobre o poeta Valdo Motta pode ser considerado uma exceção, como um olhar que se dedica àqueles que estão à margem, que busca uma revisão do cânone da poesia letrada no Brasil, ainda que os Estudos Culturais não sejam exatamente o paradigma teórico desse trabalho.

Se, para Britto, esses são critérios ideológicos que ignoram os aspectos formais da obra, torna-se necessário rever, mais uma vez, como se considera a relação entre poesia e política, poesia e sociedade, a partir mesmo daquilo que o poeta chamou de inovação formal. Mesmo a posição de Simon, no que se refere à baixa mimese e à rarefação da referencialidade na poesia brasileira recente, esquece um pouco que seja no lirismo aparentemente mais introspectivo ou na anti-lira mais metalinguística e intertextual existe uma forma de falar do mundo e do homem “independente do projeto de quem escreve, independente das declarações dos poetas” (Yokozawa 2012: 142).

A questão é complexa e pede reflexão, como observa Miranda (2014) ao destacar que os poetas dos “Cadernos Negros”, na década de 70, expressão fundamental do movimento afro-brasileiro nesse período, não figuram como parte reconhecida da geração dessa época, a marginal (Miranda 2014). Quem estava realmente à margem? No cômputo geral da discussão, as políticas de exclusão dizem muito mais respeito a relações de poder que à inovação formal, ao mesmo tempo em que separar a poesia de seus modos de circulação e recepção significa ignorar um comprometimento, uma opção, que participa dos sentidos que essa produção textual propõe, isto é, que participa de suas escolhas formais.

Consequentemente, não enxergar possibilidade de transgressão na contemporaneidade pode ser sinal de cegueira diante da subversão que ocorre em outras paragens, além ou aquém das mais institucionalizadas. Rever essas questões e alargar os limites do debate pode ser um caminho para se entender melhor como a poesia brasileira contemporânea estabelece uma relação com o passado e com a noção de modernidade e ruptura.

Transgressão e tradição

Para Borralho (2013), no Ocidente, o soneto pode ser considerado uma das formas poéticas mais estáveis, atravessando oitocentos anos e diferentes momentos históricos e estéticos, principalmente porque foi sendo modificado, ou aviltado, segundo a autora, adaptando-se a diferentes projetos desde os mais rígidos aos mais experimentais. Ela acredita que isso se explica também pela inovação trazida pelo soneto, no seu tempo, ao abrir espaço para outras possibilidades de experimentação com a palavra poética, numa sociedade na qual a cultura letrada tornava-se predominante e o texto afastava-se da música para ser redigido, impresso e lido. Ao chegarem a Portugal, oficialmente, no século XVI, introduzidos pelo poeta Sá de Miranda, os 14 versos decassílabos com acentuações variáveis, os esquemas de rima e de estrofe, significaram um “novo mundo” e abriram espaço, na poesia lírica, para o pensamento abstrato, a partir de um movimento intelectual fiel a um “individualismo pensante”, mais independente em relação tanto à cultura palaciana quanto à popular (Borralho 2013).

Hoje, optar por essa forma fixa tem, necessariamente, sentidos diferentes. O mundo novo anteriormente aberto pelo soneto, depois, se ressentia da “gaiola de 14 versos”, termo cunhado por Menotti del Picchia (*apud* Borralho 2013). Desse modo, considerando que, depois das propostas da estética romântica, sobretudo alemã, e da crise do/de verso no Ocidente letrado, se ajustar perfeitamente ao modelo deixa de ser critério de sustentação do texto, o poema deve propor algo a mais, no sentido de uma renovação da forma ou de uma postura que transforme a gaiola, a prisão, em experiência, experimento³, resgatando, em chave contemporânea, o traço renovador que o soneto teve no seu início.

³ Essa discussão sobre o soneto baseia-se também nas considerações dos poetas brasileiros Marcos Siscar e Dirceu Villa, presentes no fórum de discussão, publicado no blog de poesia brasileira “as escolhas afectivas”, do poeta argentino Aníbal Cristobo, em novembro de 2016, sobre o tema: “O que você acha da situação da poesia no Brasil?”. A discussão está disponível no site: <http://asescolhasafectivas.blogspot.com.br/2006/11/ninguen-de-ninguem-1-foro-o-que-voc.html#uds-search-results>.

A exploração de recursos neoclássicos na poesia brasileira recente é objeto de estudos da tese de Marcos Pasche, *A improvável encruzilhada: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira*, apresentada em 2014, que procura dar conta de alguns dos excluídos dos debates da crítica no Brasil e ao fazê-lo, de certo modo, questionar o paradigma das vanguardas. Ali, Pasche expõe como os poetas do título, mesmo que diferentes entre si, aproximam-se de uma retomada do neoclassicismo, uma das razões pelas quais, para o autor, eles são mantidos à margem das discussões, apesar de apresentarem uma produção relevante e reconhecida em outros contextos, como no caso de Mattoso, cuja obra é objeto da crítica nos Estados Unidos. Isso indica que o sentido moderno de transgressão e ruptura como inovação formal tornou-se paradigma, regra – algo que vai ao encontro da visão de Britto, mas com resultados opostos – e o que, aparentemente, escapa a esse sentido não merece atenção.

Outro espaço no qual se menciona o soneto é aquele em que estariam os poetas identificados com uma tendência neobarroca, como os que foram reunidos na obra *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*, lançada em 2004. Curiosamente, nos textos teóricos que antecedem os poemas, a obra de Glauco Mattoso é vinculada a essa tendência por José Kozer (2004), poeta cubano, ainda que Mattoso participe da publicação apenas como tradutor, sem que nenhum dos seus poemas se apresente ali. Os textos da publicação afirmam a identidade latino-americana do neobarroco, que leva para a forma poética as tensões e diferenças extremas da condição pós-colonial dessa região, focalizando sua diferença, seu caráter eminentemente mestiço. Desse modo, a apropriação das formas canônicas do passado, como o romance, a novela e o soneto, é uma espécie de reação à modernidade que lhes renova o sentido, para além das formas livres da poesia moderna, cujo uso acabou por, contraditoriamente, se cristalizar (Daniel 2004).

Em partes, essa perspectiva conjuga-se a de Milán sobre a relação entre o valor de novidade intrínseco à arte contemporânea e sua relação complexa com o passado. A princípio, o autor vê nessa relação uma fuga do presente caótico e pós-utópico no refúgio em um passado idealizado, no qual estariam as formas poéticas mais tipificadas, como a do soneto, recuperadas de modo a se ignorar intencionalmente a óbvia perda do grau de novidade e experimentalismo que, como mencionado, o *dolce stil nuovo* apresentou em sua época. A crença numa transposição direta dessas formas no presente implica numa visão estável, a-histórica, que elimina o conflito e a possibilidade de a poesia se posicionar criticamente em relação ao seu próprio tempo:

A formalidade, produto por sua vez da intemporalidade que adota a representação presente de todos os tempos interagindo agora, suspiro último da negação da História, está em conflito direto com a ideia de evolução das formas na arte, ideia muito cara à modernidade, que sustentou o pensamento estético das vanguardas históricas (Milán 2008: 44).

Considerando que a estética do fragmento vanguardista resultou numa espécie de grau zero da investigação poética e de sua postura de resistência diante do mundo, Milán acredita na necessidade estético-política de se retomar o caminho da ruptura na poesia brasileira e latino-americana, de se reativar um modo de ler sob o

“prisma das vanguardas”, mesmo que não se pratique os procedimentos mais típicos elaborados por elas. Esse prisma leva a um autoquestionamento permanente da nossa posição periférica, no contexto globalizado, posição na qual se escreve a partir da descontinuidade, “mantendo o equilíbrio sobre o precário, sobre o precariado do escombros” (Milán 2007: 172), que exige uma reflexão sobre o que é um poema para nós e sobre qual o seu papel e de sua crítica, postura que deve retomar o sentido da história como mudança, atualizando as possibilidades de inovação.

O soneto *salvaje*

basta de conformismo en el presente del futuro
 es muy fácil asistir a todo desde arriba del muro
 (dístico final do soneto n. 8, Diegues 2002: 15)

A obra *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes*, de Diegues (2002), avilta o soneto a partir de seu modelo inglês, originário de uma necessidade de adaptação do padrão italiano à língua inglesa que, nos séculos XV e XVI, passava por um processo geral de estabilização. Essa necessidade leva a uma série de experimentações com outros esquemas de rima e de combinação de estrofes. O resultado será um modelo que mantém os 14 versos, mas os divide em três quadras e um dístico final, com a volta ao fim dos 12 versos, ao invés de no final da oitava, como no caso italiano. Nesse modelo, o esquema de rima mais comum é abab/cdcd/efef/gg, mas há uma grande variedade de combinações (Relvas 2014).

Uma das especificidades do soneto inglês, no período de sua ascensão, durante o reinado de Isabel I, é a organização dos poemas em sequências, nas quais os sonetos são numerados e apresentam um desenvolvimento interno comum:

Nelas inseridos, os sonetos surgem então como fragmentos de um todo, ocupando lugares específicos. Os campos de significação de cada um vão completando campos de significação de outros, pelo que a estrutura complexa da sequência é conseguida por um fio-condutor que parece unir os fragmentos (Relvas 2014: 247).

Essas sequências são também chamadas de líricas e tinham como traço fundamental a voz do eu-lírico em primeira pessoa do singular, falando de si mesmo e expressando seus sentimentos e emoções para um destinatário que pode ser “você” ou “ela”, mas que é sempre belo, idolatrado e inacessível, de acordo com uma imagem imprecisa e estereotipada, que subverte a lírica do amor cortês (Relvas 2014).

A obra em estudo vincula-se a essa tradição ao apresentar 30 sonetos numerados, que mantêm a moldura do soneto inglês, mas que alteram de maneiras variadas o metro e o esquema de rimas, numa desestruturação controlada. Curiosamente, antes de se iniciar a sequência, há um texto introdutório, assinado por Ángel Larrea, voz inventada por Diegues, que trata do estilo dos poemas e da obra, destacando neles um tipo de espontaneidade selvagem que se estabelece em torno de um uso particular do portunhol:

Douglas Diegues aproveita a vida como pode e escreve sonetos em portunhol para espantar o mal-estar. Não se conforma com a banalização do mundo e da rima, aposta todas as suas fichas na rima e na vida. Seus sonetos podem ser considerados experimentos despreziosos e selvagens. Cada verso tem métrica própria. Cada soneto tem sexo, olhos, boca e nariz. A subversão é alma de cada soneto. E cada um é uma espécie de terceira margem das línguas oficiais deste e do outro lado da fronteira. (...) Bizarro e estrangeiro, o seu sotaque de palhaço fronteiriço. Com essa língua selvagem, ele consegue dizer coisas velhas de um modo nuevo. Ou, pelo menos, diferente (Larrea/Diegues 2002: 7)

O texto não consegue esconder, na destacada selvageria despreziosa, o engenho e o projeto estético do autor, baseado numa oposição entre a poesia e o mal-estar, a banalidade do mundo, a partir do qual pretende subverter a forma clássica do soneto e renovar, propor um modo “nuevo”. Larrea também assina as notas que aparecem ao final da sequência, cada uma referente a um soneto, e que apresentam pequenos comentários sobre os poemas, com indicações sobre o sentido das palavras em portunhol, sobre os poemas como um todo ou com pequenos textos que podem ser considerados extensões dos sonetos a que se referem. Diegues simula um caráter estrangeiro e uma necessidade de tradução, ao inventar sua língua poética e criar seu próprio tradutor, Larrea, ampliando a espiral de sentidos possíveis dos poemas, que se acrescentam àquelas que o leitor levará ao texto.

O segundo soneto da sequência, citado abaixo, expõe esse projeto e as contradições de sua execução, com um comentário rápido e emblemático de Larrea:

Aproveite bien las falhas del sistema
 resiste, mano, en la región más desejada
 confía en el fogo de la palabra
 escribe com tu berga um bom poema

mesmo sin grana, tetas solo para ti, definición
 venga a conocer el bos y la graça
 no acepta derrota como una carcaça
 ainda puede ser tempo de flor y revolución

viver es una arte – nada a ver com escena – ou cinema
 você es dono de su nariz y su destino
 por que também debo bibir como um cretino?
 escribe con tu berga um buen poema

aproveche bien la miel de las incertezas
 e inunda com (teu) leche doce la noche y todas las tristezas
 (Diegues 2002: 9)

É possível observar que a expressão lírica do passado, que fala para um amor idealizado, nesse soneto, é substituída por um eu exteriorizado que se dirige a você –

“bocê”, “mano” – o qual, por sua vez, não é objeto de devoção amorosa, mas destinatário de uma exortação na qual se expressa o anacronismo deslocado de uma utopia poético-erótica, fálica, presente nos termos “berga” e “leche”, que também significa esperma, como deixa claro a nota de Larrea sobre o poema. Esse aspecto se intensifica na argumentação que o soneto constrói, quando “berga” se torna instrumento de escrita poética no verso paralelístico, refrão, ao final da primeira e segunda estrofes, justamente na volta do soneto, o 12º verso: “escribe com tu berga um bom poema”, mudando na segunda para a expressão “buén poema”, e quando “leche” fecha o soneto no dístico final, paralelo, juntamente com a palavra “doce”, à expressão logo acima: “miel”.

Essa escrita erótica que verte mel, seu leite doce, seu esperma, é condição de um gozo que só o “buén poema”, “el fogo de la palabra”, pode proporcionar. Nesse sentido, o eu-lírico iguala vida e arte por meio de uma tentativa de resistência: é desse lugar – a

“región mais desejada”, a zona erógena – que se deve resistir à derrota, à banalidade, às incertezas, à tristeza, à precarização econômica, ao sistema, como os verbos no imperativo exigem, na sequência: “aproveite”, “resiste”, “confia”, “escribe”, “venga”, “no acepta”, fechando de forma mais cerrada o ciclo com a versão *salvaje* do primeiro verbo, “aproveche”. O anacronismo do eu-lírico fica evidente nessa busca pela ação, mesmo que retórica, em tempos pós-utópicos, como se costuma caracterizar a contemporaneidade, aspecto reforçado pela esperança hippie, “flor y revolución”, e árcaica, “el bosque y la gracia”.

No entanto, o esquema de rima revela arranjos que tanto reforçam essa retórica, como “desejada-palabra”, na primeira estrofe, e “definición-revolución”, na segunda, como compõem pares antitéticos que confundem essa argumentação ao aproximar os elementos que ela mesma tenta separar: “sistema-poema”, na primeira estrofe, “graça-carcaça”, na segunda, “cinema-poema” e “destino-cretino”, ambos na terceira, e “incertezas-tristezas”, na última. Ao longo dos 14 versos, os pares antitéticos ocupam um espaço cada vez maior, sobretudo a partir da terceira estrofe, criando uma trilha irônica e disfórica que é reforçada no último arranjo e que enfraquece o gozo poético da retórica do eu-lírico. Essa trilha expõe o quanto os sonetos articulam esclarecimento e engano e mostram a engrenagem que produz a espontaneidade da expressão direta e prosaica que neles predomina (Ávila 2012).

No terceiro soneto da sequência, a necessidade de ação assume um tom entre o desencanto e o desespero e, no lugar da graça e do fogo da palavra-esperma, deve-se aprender a arte da escrita da poesia com os dejetos de uma estranha paisagem urbana, entre jardins, elefantes e urubus:

con las manos en la massa
 como aprender el arte en los jardines de la cidade
 escriba con bosta de elefante y liberdade
 solo no sea más um covarde

tiempo de rebelião
 máfias de los cementérios – formación de instabilidades
 apaga con gasolina la fogueira de las vaidades
 solo no sea más um covarde

quiebra el tabu
 aprende lo que hay para aprender com los urubus
 mesmo habiendo llegado tarde
 solo no sea más um covarde

aproveite bién esta semana de crímenes y empates
 solo no sea más um covarde
 (Diegues 2002: 10)

Os primeiros versos exigem mudança e ação: “con las manos em la massa”; “tiempo de rebelião”; “quiebra el tabu”; e as estrofes terminam com um refrão que, como um mantra, também exige uma atitude: “solo no sea más um covarde”. Em meio aos excrementos, aos restos deixados pelos urubus, às instabilidades e à morte, o eu-lírico busca coragem e liberdade para resistir, à força dessa repetição. Nas notas finais, ao “traduzir” o poema, Larrea assume a primeira pessoa e se mistura ao poeta em tom confessional:

Escrevi esse soneto sem um centavo nos bolsos, sem perspectiva de emprego, no olho do furacão do horror econômico, revoltado com a covardia dos que conspiram contra a poesia para que a banalidade vença cada vez mais. Não é com covardia intelectual e preguiça mental que se inventará novamente o Brasil (Larrea/Diegues 2002: 39).

Essa voz inventada e pessoal se expõe e apresenta o chão do poema, seu problema, individual e coletivo, que amplia e restringe os sentidos do soneto e ecoa num dos poucos versos em primeira pessoa da sequência, no poema 2: “por que também debo vivir como um cretino?”. A voz exteriorizada assume um tom subjetivo no discurso de resistência que os sonetos apresentam e que é o principal fio-condutor da sequência anti-lírica de Diegues.

No entanto, esse discurso é colocado em perspectiva pelo sentido disfórico que resulta das combinações antitéticas e da paisagem urbana violenta apresentada nos sonetos, aspectos que problematizam o projeto estético do poeta dentro de sua obra mesma e expõem sua instabilidade, como podemos observar no oitavo soneto da sequência, que, segundo Larrea, é “para os que falam falam falam falam e falam e não fazem porra nenhuma para melhorar o mundo, mesmo correndo do risco de tornar as coisas piores”, atitude própria de “conformistas arrogantes” (2002: 40):

luta defiende ama discorda rima
 en el verano decadente de cremes e crimes
 los días que passam parecen filmes
 la vida es real como um beso y después una chacina

crianças florecem nuas y tragan porra sigilosamente
 aids negócios y oportunidades
 en la dulce realidad imunda de las ciudades
 sexos vuelan por la noche caliente

la felicidad abierta para todos
 lo que los expertos lucram as custas de los otários
 en el paraíso del crime organizado
 cruel flor carnívora de eletrodos

basta de conformismo en el presente del futuro
 es muy fácil assistir a todo desde arriba del muro
 (Diegues 2002: 15)

É possível observar, no poema, a exploração intensa de pares opostos: real-filmes, beso-chacina, crianças-tragam porra sigilosamente, aids-oportunidades, dulce-imunda, expertos-otários, paraíso-crime, cujo caráter grotesco se intensifica na volta do soneto: “cruel flor carnívora de eletrodos”, na qual natureza e artifício, docilidade e perversidade se reúnem na junção das palavras e seus sentidos e na exploração das aliterações do “r”, do “l” e do “c”, presente também em combinações como “cremes e crimes”, “lo que los expertos lucram às custas de los otários”, “la noche caliente”, entre outras.

A parataxe do primeiro verso cria um ritmo frenético, reforçado pela ausência de pontuação e maiúsculas, e retoma a exortação contra a banalidade das palavras de ordem dos outros sonetos. Essa luta, porém, debate-se contra a paisagem urbana e selvagem que cria um “verano decadente”, no qual o amor e a rima não têm lugar. O dístico final tenta resistir a essa situação e exige uma tomada de posição que, no entanto, não se furta à melancolia: no dístico, o termo “futuro” rima com “muro”, obstáculo a qualquer saída da condição sufocante e violenta criada pelo poema: quem são aqueles – todos, eletrodos – para os quais a felicidade se abre, como afirma, ironicamente, o último quarteto?

Longe de ser uma fragilidade, a dissolução da utopia poética, nos sonetos, questiona também a fixidez dessa forma e sua inserção oficial e acadêmica, aspecto reforçado na parataxe, no vocabulário vulgar e prosaico, muitas vezes retirado do universo mercadológico, e nos paralelismos, entre outras características que também são devedoras da estética do fragmento herdada das vanguardas modernistas.

Esse contraste se intensifica e se estabelece em razão do registro linguístico dos sonetos: o “portunhol selvagem”. Como um estrangeiro em sua terra, o eu-lírico se expressa em outra língua, na qual, de modo tenso, cômico e provocativo, se reúnem idiomas e identidades antagônicas e paralelas, que carregam para o poema sua história, fazendo da selva urbana construída pelos textos um lugar plural e estranho. Ao sujar o soneto – a tradição – e a língua dessa maneira, os poemas apresentam de modo irônico a necessidade e o desejo por uma beleza perdida, parte de um ideal de poesia que já não se sustenta na banalidade do mundo e da rima.

Acredito que é esse o ponto forte dos sonetos de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, momento no qual esses textos são capazes de propor outros modos de se fazer poesia e outros olhares sobre sua relação com o mundo. Não é um acaso o fato de esse experimento poético e político ocorrer a partir de um lugar marginal, a fronteira Brasil-Paraguai, que participa intrinsecamente da construção do poema. Essa posição resulta de uma escolha formal, afetiva e igualmente crítica, que incorpora à prática poética a precariedade que caracteriza a circunstâncias sociais e

econômicas dessa região. Nesse lugar, escrever sonetos insurretos significa resistir, manter o equilíbrio a partir daquilo que é insustentável. Desse modo, a sequência de sonetos de Diegues renova o sentido dessa forma fixa, tornando-a algo mais e restabelecendo seu caráter experimental em outras chaves e paragens.

TRANSGRESSION AND TRADITION IN *DÁ GUSTO ANDAR DESNUDO POR ESTAS SELVAS*

Abstract: The sonnets of Douglas Diegues's sequence *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes* (2002) are the object of this paper which aims at discussing the role of this publication on contemporary Brazilian poetry. The use of sonnets is a problem itself, considering the strong tradition behind this poetic form and its polemical presence in recent poetry production in Brazil, which call attention to the meaning of the option for the sonnet as a way of thinking about recent Brazilian poetry and its relation with tradition and transgression.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry; sonnet; Douglas Diegues.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, M. Atenção: Douglas. In: DIEGUES, D. *Douglas Diegues: por Myriam Ávila*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 7-59.

BORRALHO, M. L. M. Metamorfoses do soneto: do Classicismo ao Romantismo. In: SILVA, J. B. da; CASTANHEIRA, M. Z. (Org.). *Entre Classicismo e Romantismo: Ensaio de Cultura e Literatura. Studies in Classicism and Romanticism 2*. Portugal, Cidade do Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, CETAPS, 2013. p. 5-28.
Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/77982/2/71944.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2015.

BRITTO, P. H. É possível transgredir no momento poético atual? In: ALMEIDA, M. I. M. de; NAVES, S. C. (Org.). *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 45-53.

DANIEL, C. A escritura como tatuagem. In: DANIEL, C. (Org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Tradução de Claudio Daniel, Luis Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 17-21.

DIEGUES, D. *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes*. Curitiba : Travessa dos editores, 2002.

KOZER, J. O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana. In: DANIEL, C. (Org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Tradução de Claudio Daniel, Luis Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 23-40.

MILÁN, E. Arremeter, profanar, transformar: entre o novo e o retorno à tradição. In: *Nossa América*. Revista do Memorial da América Latina. n. 28, p. 42-46, 2008.

_____. Notas sobre a nevralgia. In: *Revista Via Atlântica*. n. 11, p. 167-174, jun. 2007.

_____. Poesia latino-americana e brasileira agora. In: *Sibila: poesia e crítica literária*. 28 nov. 2014. Disponível em: < <http://sibila.com.br/critica/poesia-latino-americana-e-brasileira-agora/11341>>. Acesso em: 20 fev.2015

MIRANDA, F. R. de. A experiência literária marginal em três atos: o “maldito” dos anos 70, o “periférico” contemporâneo e a outsider Carolina Maria de Jesus. In: *Revista Estação Literária*. Londrina, v. 12, p. 332-342, jan. 2014.

PASHE, M. *A improvável encruzilhada: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira*. 2014. 119 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2014. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/PasheMEG.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2015.

RELVAS, M. de J. C. C. V. Sonetos e sequências de sonetos na literatura inglesa do renascimento. Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/249/1/livro-FINAL%20245-256%20PDF-RED.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

SIMON, I. M. Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira. *Piauí*, n. 61, out. 2011. Disponível em: < <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/acceleracaodo-crescimento/condenados-a-tradicao>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

_____. Situação de sítio. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Org.) *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 133-147.

SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira. *Sibila*, v.8/9, 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm>. Acesso em: 27 jul. 2013.

_____. As desilusões da crítica de poesia. Disponível em: http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_509.pdf. Acesso em: 15 jan. 2015.

YOKOZAWA, S. F.C. Razões de um desconforto: notas a propósito de dois artigos sobre poesia brasileira contemporânea e tradição. *Revista Texto Poético: Revista do GT Teoria do texto poético da ANPOLL*. v. 13, p. 134-142, 2012.

ARTIGO RECEBIDO EM 16/06/2015 E APROVADO EM 21/07/2015