
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

BOLBER A VIVER: DOUGLAS DIEGUES E A RETOMADA DA UTOPIA ROMÂNTICA

Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti (PNPD CAPES/ UEL)
paulacartapatti@uol.com.br

RESUMO: Qual o papel do movimento romântico na poesia brasileira contemporânea? É possível renovar o papel das utopias românticas hoje? Este artigo procura responder essas questões a partir da singularidade da poesia de Douglas Diegues, de seu projeto estético e de sua posição específica frente à tradição da literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Douglas Diegues; poesia brasileira contemporânea; romantismo.

ROMANTISMO PARA QUÊ?

Qual a pertinência de se pensar sobre a presença do componente romântico na literatura contemporânea? Em 2002, no Rio de Janeiro, durante o ciclo “Somos todos pós-românticos”, essa presença destacou-se, indicando que a dificuldade de entender o papel do Romantismo no presente demonstra uma inconsciência das condições em que a modernidade se estabeleceu no Ocidente e da relação ainda muito próxima entre esse momento e a contemporaneidade.

No século XIX, no Brasil, o Romantismo serve sobretudo à fundação do país, elaborada simbolicamente no âmbito de uma literatura canônica que se quer brasileira de fato. O problema foi revisitado de formas diferentes, sendo notória a reformulação elaborada pelos primeiros modernistas. Helena (2006) encontra os ecos dessa jornada na ficção brasileira contemporânea, mas é possível que esses elementos se apresentem na poesia brasileira recente? Na ordem do dia, isso parece um contrassenso

diante da condição descentrada e globalizada dessa produção, que parece se afastar do problema da identidade nacional dos vários modernismos.

Nesse contexto, tratamos da produção poética de um autor brasileiro contemporâneo, Douglas Diegues, que atualiza a tônica da utopia romântica, do seu caráter de reação e de resistência frente a um mundo em corrosão.

ONTEM E HOJE

Oposição e denúncia definem o movimento romântico europeu diante dos rumos que tomava o ideal iluminista burguês, desde a passagem do século XVIII para o XIX. Isso explica que a crítica à estética neoclássica também signifique uma “recusa à cosmovisão racionalista” nela inserida, considerando sua retomada do repertório clássico (Rosenfeld; Guinsburg 1985).

Por isso o Romantismo será o primeiro movimento estético a romper de fato com a herança renascentista e, no lugar da obediência despersonalizada ao equilíbrio, à objetividade, à razão e à ordem, simbolizados pelas Luzes, propor o movimento da dissonância, da loucura e do elemento noturno, expresso por um sujeito que transborda e cuja força criativa não pode ser controlada por nenhum código estético. Desse modo, o Romantismo torna-se tanto um protesto contra qualquer tentativa de cercear essa força quanto “um grito de libertação anárquico no plano político e cultural” (Rosenfeld; Guinsburg 1985: 8).

Segundo Duarte (2004: 8), como contraponto ao entusiasmo pelas ideologias do individualismo e do universalismo, a crítica romântica depende ontologicamente da lógica do projeto iluminista burguês do estado moderno a qual se opõe, sendo o “segundo momento” de uma dinâmica que a ultrapassa e determina, a do estabelecimento da cultura moderna ocidental. Nesses termos, deve-se reconhecer como romântica “toda contra força fundamental em nossa dinâmica cultural desde o final do século XVIII”.

À generalização abstrata da ideia iluminista de ser humano, o romântico propõe a singularidade e a experiência, e privilegia aquilo que particulariza o indivíduo, a nação, a sociedade e a classe, ainda que na inteireza de seu ambiente. Assim, ao buscar “cada singularidade em seu contexto geral, cada ser humano na paisagem social que o enforma e emoldura” (Rosenfeld; Guinsburg 1985: 7), o Romantismo cria espaço para o tipo de interesse que levará ao estabelecimento das Ciências Humanas, da Sociologia e da História, mesmo que não houvesse qualquer intenção científica no movimento, e repercute suas ideias até a Antropologia Social e as “especulações pós-modernas” sobre a identidade e a diferença, no século XX (Duarte 2004).

Nesse sentido, essa contra força propõe o mergulho no eu e na intimidade, a crítica e a ironia, investindo no silêncio, no vazio, na opacidade e no chiste como formas de se opor à clareza e à contenção próprias ao uso da linguagem nos moldes iluministas. Esses aspectos estão presentes em Rousseau e no primeiro romantismo ale-

mão, paradigmas do movimento europeu já no século XVIII, e permanecem revistos em Baudelaire e Flaubert, associados à consciência da separação crescente entre o artista e um público cada vez mais afeito ao mediano, situação que esvazia o caráter missionário atribuído ao poeta pelos românticos (Helena 2006).

Ademais, a reação romântica ao Iluminismo burguês gerou utopias, tanto conservadoras quanto revolucionárias, que buscavam restaurar a inocência ou o paraíso perdido pelo ser humano. A ênfase na evasão e no sonho expressa um desejo dessa restauração e a consciência da dificuldade dessa retomada diante da intensidade e da dimensão das transformações vividas pelo Ocidente moderno. Essa consciência torna informe, incompleta e breve a obra de arte do gênio romântico, que tenta captar aquilo que foi perdido e que lhe escapa.

Isso faz com que a força da crítica romântica ganhe contornos atuais, algo que fica evidente, quando, de acordo com Rosenfeld e Guinsburg, já em Schiller, em pleno Romantismo alemão, se manifesta a consciência da alienação do sujeito maquínico:

A essa luz, começa a emergir a figura do ser humano convertido em peça da roda gigante da civilização e que por isso mesmo não pode mais desenvolver sua personalidade total. Ele é apenas uma função mecânica, pervertido em sua essência por nossa civilização (Rosenfeld; Guinsburg 1985: 8).

Pode-se dizer que os românticos apresentam a outra face do sujeito moderno cartesiano e do homem empreendedor do individualismo burguês, aquela que se costuma atribuir às identidades pós-modernas: a face fragmentada, dissociada e dilemática daquele que não se enquadra socialmente, que perdeu sua conexão mais profunda com a natureza, com a explicação teológica do mundo e foi lançado “no mundo da inquietude”. Algo que se manifesta já em Rousseau, em cuja obra a religiosidade não desempenha mais o papel de ordenadora do texto, mesmo que seja possível antever um projeto de busca pela subjetividade plena e verdadeira, o resultado de seu mergulho na intimidade acaba por expor uma identidade instável e múltipla (Helena 2006; Rosenfeld; Guinsburg 1985).

Assim, para Helena (2006), a atualidade do Romantismo encontra-se na sua capacidade crítica de colocar em pauta a discussão das identidades no momento em que essas são solapadas e vidas são desperdiçadas por uma lógica simbólica e concretamente violenta, quando o mito fundador do capitalismo já não faz mais sentido: “o que há de revolucionário no pensamento contemporâneo é ainda romântico. A cultura submetida à ótica do lucro – atualmente em curso – só pode ser contida pelo potencial de resistência de que ainda somos capazes” (Helena 2006: 27-28).

A utopia romântica que interessa atualmente não é ufanista ou totalitária, como aquelas que permanecem nas ideologias fundamentalistas dos tempos pós-modernos, mas, a partir da consciência de nossa precariedade e finitude, é aquela capaz de pensar em novas formas de esperança e cidadania, para além da razão instrumental (Helena 2010).

ESGOTAMENTO E CRISE

As discussões sobre a poesia produzida no Brasil desde a década de 1990 tem se concentrado na dificuldade dessa produção em apresentar um projeto estético coletivo, destacando seu caráter informe e difuso. Por um lado, esse traço seria sinal de uma falta de inventividade e de relação com o entorno, como se houvesse apenas uma reverência esgotada e conservadora à tradição das últimas vanguardas canônicas, particularmente a da poesia concreta.

Por outro lado, há quem considere essa perspectiva indício de uma dificuldade da crítica em perceber a presença intensa de poetas, no cenário atual, que não se relacionam com essa herança e situam seu trabalho além dos paradigmas deixados pelo concretismo e pela poesia marginal, compondo textos vinculados aos descentramentos e hibridismos próprios da pós-modernidade, muitas vezes a partir de locais não legitimados da cultura, como a periferia das grandes cidades. Para essa última vertente, portanto, não há relação entre a poesia verdadeiramente criativa recente e as vanguardas citadas, sendo necessário buscar outras referências para se compreender e ler essa produção.

Uma voz importante dessa discussão, Siscar (2005) acredita que essa diversidade exige outra forma de se entender o contemporâneo, para além do projeto herdado da poesia brasileira modernista, cujos valores – nacionalismo, relação com a modernização – já não fazem mais sentido, indicando que a poesia brasileira recente não necessariamente perdeu algo, mas se tornou outra coisa. No entanto, a negação de qualquer diálogo com esse paradigma por si só demonstra uma dificuldade que merece atenção, já que, segundo o crítico, essa relação é consequência incontornável das circunstâncias históricas nas quais se insere a poesia contemporânea no Brasil.

Mais ainda, a constatação de uma crise na poesia recente – excesso de conservadorismo, engessamento do próprio paradigma da experimentação, banalização da experiência – reforça a ligação entre essas circunstâncias e a da crise que funda a poesia moderna no Ocidente, poesia que existe como performance de sua impossibilidade, realização de sua inutilidade e de seu afastamento cada vez maior do público médio e massificado da indústria cultural (Siscar 2005).

No sentido apontado por Siscar, da década de 1990 para cá, o cenário apresenta tentativas de outras leituras dessa cena que atestam, de modos diferentes, outros olhares e outros fazeres poéticos. Vasconcelos (2013: 114-118) observa que, num tempo de passagem no qual se findava um século de modernidades, no momento em que se findava um século de modernidade, na passagem do século XX para o XXI, na cena da crítica de poesia e da própria poesia contemporânea brasileira, era urgente “o desvio de modelos”, a elaboração de outros cânones na crítica e na poesia brasileiras, a partir do “desbravamento de linhas não programáticas”, que ampliassem o critério de invenção, para além daquelas da grande poesia moderna, de modo a captar “o universo de forças multiculturais, transdisciplinares da atualidade”.

Nesse contexto, Moriconi (2008) acredita que não há mais espaço para projetos fechados, totalizantes já que a poesia brasileira recente é multifacetada, marcada por laboratórios múltiplos nos quais se experimenta outras possibilidades do fazer poético, num processo de “desestruturação controlada”, que incorpora variados graus de narratividade.

Na perspectiva de Resende (2013), a dicotomia entre concretismo e poesia marginal – considerada nosso último paradigma, como observam Siscar e Vasconcelos – não é legítima, já que a proposta que de fato se opôs com igual força à vanguarda concreta foi a do neoconcretismo. Diante da hegemonia concreta no âmbito da poesia, o neoconcretismo encontrou lugar para se expandir sobretudo nas artes plásticas, nas quais pode exercer uma poética de diálogo entre as várias linguagens artísticas e o público, por meio de uma diversificação do papel do artista, como uma resposta a um tempo diferente, pós-moderno. Resende afirma que a poesia brasileira contemporânea não investe na metalinguagem da forma como isso aparece na linhagem concretista e, assim como os outros críticos apontaram, tampouco apresenta um projeto de reflexão sobre a identidade nacional, como tiveram os vários modernismos.

Como podemos perceber, o esgotamento desses projetos estéticos e políticos e o esvaziamento dessas reflexões mostra-se como um dos aspectos mais identificados pelos críticos na produção poética recente, como também observa Ivan Marques ao analisar a obra de um poeta contemporâneo, Ricardo Domeneck:

E as questões nacionais, que hoje também soam como anacrônicas, pulverizadas no contexto da cultura globalizada, vêm perdendo espaço cada vez mais para temas típicos da pós-modernidade, como o individualismo, a desterritorialização, o cosmopolitismo, o consumismo e a cultura de massa. (Marques 2007: 108)

LA PALAVRA AGORA DANZA OUTRA DANÇA

Nesse contexto, a obra de Douglas Diegues se apresenta de modo excêntrico. Segundo Resende (2013), seus poemas foram excluídos do *corpus* da poesia brasileira contemporânea pela maioria dos críticos. Distante desse grupo, Diegues ganha destaque, para o crítico, por outras razões: a tradução dos cantos indígenas guaranis. Sua poesia se situa à margem, inclusive em relação aos seus modos de circulação e reconhecimento e se desenvolve a partir de referências pautadas na precariedade das condições estabelecidas pelo capitalismo periférico. Com apenas um livro de poemas publicado em formato tradicional – *Dá gosto andar desnudo por estas selvas* (2003) –, o restante de sua obra circula em blogs, revistas digitais e edições artesanais publicadas por editoras *kartoneras*, que reaproveitam papelão coletado por catadores.

Nos seus poemas, prosa poética e poemas em prosa, línguas e culturas se encontram, reunidas no portunhol inventado pelo poeta, no qual cabem o guarani e a lín-

gua inglesa, entre outras, além de releituras da tradição modernista brasileira e europeia, que incluem uma revisão singular do soneto, a partir de recursos próprios da música popular. Ali, Paraguai é o Brasil e vice-versa, irmanados por uma história em comum que tratou de modo desigual os paraguaios e que, ao mesmo tempo, borra e determina a fronteira entre os dois países, lugar de bloqueio e passagem, espaço do contrabando, da pobreza, da injustiça e de uma riqueza multicultural marcada pela presença indígena na Tríplice Fronteira.

O interesse pelas culturas indígenas sul-americanas se manifesta no portunhol poético de Diegues e, mais diretamente, na sua participação como organizador, tradutor e crítico dos cantos da etnia Mbyá Guarani, registrados e reunidos pelo etnomusicólogo paraguaio Guillermo Sequera, na obra *Kosmofonia Mbyá Guarani* (2006). Esse interesse e atuação expressam uma determinada visão da poesia, do homem e da realidade que molda o projeto estético do autor e torna sua poesia mais complexa porque imersa nas contradições resultantes desse encontro com o outro promovido por seus textos.

Essa desterritorialização, empréstimos e hibridismos, essa complexidade oferece algo mais: um ingrediente utópico que acentua o caráter excêntrico e o tom anacrônico da obra de Diegues (Ávila 2012). Como reação e possibilidade de reafirmação da vida em meio aos destroços de um cotidiano esvaziado, o eu-lírico dos poemas afirma uma fé na poesia que parece deslocada em tempos de cinismo predominante, em que a sensação de que tudo já foi dito esvazia qualquer possibilidade de afirmação e sentido. Portadora de sabedoria, alegria e beleza, essa poesia que é palavra autêntica associa-se ao erotismo e ao fogo, por meio das metáforas do esperma e do sêmen – “la leche” e “la milk” –, imagens que o poeta vincula à selvageria do seu portunhol, resultado da busca por uma força originária do texto poético: “Y escrevendo en Portunhol Selvajem eu podia danzar Cumbia como um preso que havia se libertado do português brankelo e oficial. Comecei a escrever coisas que tinham lo erótiko pero también essa graça perdida de los Orígenes” (Diegues 2013).

Nos cantos guaranis, Diegues encontra essa graça perdida, motivação de seu interesse por essas textualidades e do seu trabalho como tradutor desses poemas para a língua portuguesa, no livro mencionado acima, com a ajuda de membros da etnia Mbyá Guarani. A relação visceral entre os cantos, o cotidiano e a espiritualidade das comunidades Mbyá, faz deles artistas de uma “vanguarda primitiva”:

La originalidade, la origem própria, es una de las marcas registradas del arte Mbyá-Guarani. Cada Mbyá-Guarani es un artista, um artista de la vida, a su manera. [...] Ellos son originaes porque tienen origen própria. Em vez de copiar ellos preferem crear, dar flores, fazer la cousa ao modus Mbyá [...] u arte Mbyá non tem química ni conservante. [...] U som tem di ser um nascimento. [...] us Mbyá Guarani ainda non conhecem la linguagem poética porque ellos nunca conheceram outra linguagem que non fosse la linguagem poética (Sequera; Diegues 2006: 3-4).

Essa originalidade utópica liga os cantos Mbyá à crença na poesia que o autor manifesta e, como aspecto importante da obra de Diegues, manifesta-se de forma enviesada na revisão do soneto inglês realizada pela obra *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos selvagens*, estreia do autor no formato tradicional de publicação em livro. A selva do título, na qual o eu-lírico flana, é de concreto, composta pelos signos da urbanidade, em cuja imagem predomina a banalidade da vida institucionalizada, midiaticizada e violenta. A essa selva, com gosto, o eu-lírico reage propondo à exaustão novas rimas, “esperma y alegría”.

A retomada debochada do soneto coloca a obra em questão ao lado do tipo de trabalho que o poeta Glauco Mattoso também faz (não por acaso é Glauco que assina a orelha do livro de Diegues) e contribui para mais um aspecto da presença singular da sua produção num contexto em que o soneto quase não aparece nos poetas contemporâneos mais legitimados pela crítica.

A escolha pela revisão do soneto inglês e não do modelo italiano indica tanto uma crítica quanto uma homenagem e uma crítica da experimentação e da readaptação que a versão britânica dessa forma fixa engendrou em relação ao modelo do continente, nos séculos XVI e XVII. O livro apresenta um conjunto de 30 sonetos, cujos títulos são seus números, e assim também retoma o formato próprio das publicações de sonetos na Europa renascentista dos séculos XVI e XVII, as sequências líricas, nas quais cada poema, embora autônomo, complementava os outros, como fragmentos de um fio condutor que unia a todos (Relvas 2005).

No entanto, a sequência de sonetos selvagens de Diegues não abre espaço para o lirismo e o fio condutor que une os poemas é composto de uma paisagem exteriorizada, construída por meio de um mal-estar cada vez mais intenso diante “da banalização do mundo e da rima” (Diegues 2003: 7). Inicialmente, apresentaremos dois sonetos, de número 7 e 10, nos quais o estranhamento do portunhol, sua selvageria, seu deboche e o caráter utópico mencionado se manifestam:

7
el sol predomina você va a descobrir que es mejor bibir sin reclamar
faz la revolução com mucho esperma y alegría
inbenta novas rimas
e esqueca lo que houver para olvidar

donde mora lo perigo y la locura
no basta llegar allá – entre los primeiros
cuidado com los golpes rastos
le resto es buena & mala literatura

considera la posibilidad de vitória de virada
derrota la crisis de la osadia
você es fuente de dolor y de alegría
mas no subestime las fuerzas que surgen aparentemente de la nada

em la loteria genética (cassino de la ciência) importada de francia
boce e mais uma cobaia sin importância
(Diegues 2003: 14)

10
variación del sabor que une el sábado a uma nova flor
el futuro recua superando los desafios de la qualidade
diferenzas sorpresas milagres
crenzas, crenzas, crenzas, horror y esplendor

beleza es la mudanza
anteciplo la invenção del futuro hoje
olvido tudo lo que ouvi sobre
la palavra em el intelecto agora danza outra dança

corro el risco de ser diferente
recuso la química barata
mierda em lata
viva el biscoito (osbaldeandreamo) inteligente

vida com mais qualidade de rima
poesia contra la falsa y cara alegria
(Diegues 2003: 17)

Da forma fixa do soneto inglês fica a armadura dos três quartetos e do dístico final, que pode tanto concluir o desenvolvimento do mote das quadras com exortações e palavras de ordem, quanto terminar em dissolução e nonsense. Os versos não seguem qualquer padrão métrico, misturando medidas bárbaras com outras menores de variados tamanhos. O esquema de rima também não se organiza de acordo com o modelo – abab/cdcd/efef/gg –, além de apresentar mais versos interpolados que alternados. Essa desestruturação controlada acentua o tom coloquial, motivado pela letra minúscula, que nivela o valor das palavras entre si, pelo vocabulário muitas vezes vulgar e escatológico e pela velocidade de um verso no qual não há pontuação. Essas características formais apresentam o ritmo e a virulência do rap como protesto, algo que veremos em todos os sonetos da obra.

No poema de número sete, as imagens “esperma y alegria”, “novas rimas” inbentadas, “vitória” e “osadia” expressam os elementos utópicos da poética de Diegues e aparecem ao lado da “crisis”, da “dolor” e da resignação, no primeiro verso do soneto: “el sol predomina você va a descobrir que es mejor bibir sin reclamar”, do “perigo” e da “locura”, criando um universo antitético. O eu-lírico lança palavras de ordem a um você por meio de um tom professoral que não apresenta qualquer perscrutação

da intimidade. Essa voz exteriorizada busca sobreviver e ensinar a viver a poesia em meio aos obstáculos, aos perigos, aos escombros.

O predomínio do sol no primeiro verso clareia o texto e o afasta do elemento noturno e melancólico: é preciso trabalhar pela revolução. No entanto, o dístico final fecha o poema de forma disfórica, “em la loteria genética (cassino de la ciência) importada de francia/ boce e mais uma cobaia sin importância”, expondo a diluição e redução do eu-lírico e do “você” ao qual ele se dirige.

No soneto 10, a forma antitética apresenta a sequência de imagens da “flor”, do “sabor”, da “surpresa”, do “milagre”, da “diferença”, da “beleza”, da “mudança”, do “esplendor”, da “danza”, da “invenção” e da “crença” que se opõem ao “horror”, à “química barata”, à “mierda em lata” e à “falsa y cara alegría”. A parataxe e os versos nominais intensificam o ritmo do texto: “diferenzas sorpresas milagres/ crenzas, crenzas, crenzas, horror y esplendor/ [...] mierda em lata/viva el biscoito (osbaldeandeano) inteligente/ vida com mais qualidade de rima/poesia contra la falsa y cara alegría” e acentuam o contraste mencionado, expondo o quanto o poema também é feito dos elementos que a utopia da palavra-esperma quer combater e que corroem a armadura do soneto com seu caráter grotesco e de mau gosto.

Em ambos os sonetos é preciso olvidar para mudar, renovar o fazer da palavra e danzar outra dança. Diante disso, nos perguntamos: em que aspectos esses sonetos provocam a renovação tão desejada?

Antes de buscar uma resposta, lemos outros dois sonetos, 11 e 5, nos quais, diferentemente dos anteriores, as imagens do mal-estar predominam sobre as palavras de ordem da utopia poética do eu-lírico:

11
revolucionar dormitorios economias
ropas servicios multas filas
mercados agencias sapatos tarifas
barrios bares playas familias

revolucionar hipocrisias miel opciones
provincias justicia calles horarios
paraues veredas aeroportos salarios
taxas amistades negocios diversiones

mudar mudar mudar
relutar renovar osar
injetar nuevo ar
encontrar antes mismo de buscar

hacer la cosa acontecer
bolber a viver
(Diegues 2003: 18)

5
excessos de coliformes fecales atingem doces mil playas
como um bulgar culto a las celebridades
hoy vomito de saudades
onde andarão las femeas que no querian ser hombres y tenian taty ro’o de
[cielo bajo las saias?

invertendo el flujo del elétrons tento tirar desvantagens
me gustan los platôs frios e los platôs quentes y las sobremesas
no omito el riesgo de que los ventiladores caiam sobre las cabezas
nunca se perdeu tanto teiem com dinero y otras bobagens

depois del transito brutal
conheca el futura em el local
aproveche esta semana de horror banal
derrota e três empates no campo rival

e venga a tomar um champanhe com a gente
antes que todo se convierta em usa sopa de heridas e pus quente
(Diegues 2003: 12)

No soneto onze, a parataxe cria uma avalanche de elementos da vida prosaica e mercadológica cuja banalidade a anáfora da palavra “revolucionar” parece tentar, sem sucesso, conter. O último quarteto e o dístico final procuram se separar daqueles elementos. O “ar” da penúltima estrofe, disseminado nas rimas internas e finais, tenta oxigenar a asfixia do mundo administrado que as outras quadras compuseram, porém, o tom monocórdico da recorrência da rima – na sequência da palavra “mudar”, em justaposição, “osar” e “buscar”, “relutar” e “injetar” – enfraquece a possibilidade de mudança e traz em si a dificuldade mencionada no início desse parágrafo. Porém, no dístico final há uma reação, a recorrência ao “er” – “fazer”, “acontecer” – que escapa da banalidade – sonora – no último verso, agora, sim, respirando livremente, em “bolber a viver”, misturando os sons da língua espanhola e portuguesa e trazendo a possibilidade da aliteração do “b”, numa batida de afirmação teimosa da vida, afinal.

Já no soneto cinco, o par antitético “coliformes fecales” e “doces mil playas”; os oxímoros “bulgar culto”; “vomito de saudades” e “tirar desvantagens” compõem a cena grotesca e urbana que também se apresenta na incorporação paródica do discurso do cotidiano, da propaganda e da mídia em geral: “Me gustan los platôs frios e los platôs quentes y las sobremesas”; “Conheca el futura em el local”; “Aproveche esta semana de horror banal”; “Derrota e três empates no campo rival”; “E venga a tomar um champanhe com a gente”. O dístico final privilegia o tom grotesco e o

cenário culmina numa “sopa de heridas e pus quente”, estranha chave de ouro do soneto.

O projeto estético de Diegues propõe o sêmen da palavra poética e a pureza da palavra indígena contra o mundo administrado. Porém, o que seria natural nos cantos guaranis é retórica artificial nos sonetos do autor e, de fato, seguindo os termos de sua poética, não há como ser espontaneamente artista como os indígenas. Em consequência, a banalidade invade os poemas e faz deles lugar de uma retomada irônica e paródica da busca pela origem e pela inocência perdidas, reunidas de modo problemático numa reflexão sobre o lugar da poesia – do trabalho com a linguagem – na contemporaneidade, resultado que de fato expõe a renovação que o texto do poeta propõe.

MUDAR MUDAR MUDAR

Ao irmanar seu projeto poético com a visão que apresenta dos cantos guaranis, Diegues retoma a utopia romântica de uma origem não corrompida pela civilização ocidental. No projeto do autor, o indígena comporta um estado de “sabedoria alegria beleza”, como um poeta natural que revive a utopia de Rousseau, antídoto para a cena caótica de restos urbanos que os sonetos selvagens constroem:

O que distingue Rousseau e o transforma em fonte inspiradora da escola romântica é o seu profundo pessimismo no tocante à sociedade e à civilização. Ele não acredita nem em uma nem em outra, estabelecendo o postulado de uma natureza humana primitiva, que vai sendo corrompida pela cultura. [...] Daí ressalta [...] a imagem do bom selvagem, ser íntegro e primitivo, que deve figurar como ideal para o homem corrompido pela sociedade. Tal concepção rousseauiana irá gerar [...] o interesse romântico pelo exotismo e pelo indianismo. Pois, estando no encalço do homem em estado “natural”, o Romantismo se põe a procurá-lo na América e em outras regiões que se distinguiam ainda pela presença do assim chamado “selvagem” ou “indígena” pela diferença acentuada de seu modo de “bárbaro” e “bizarro” em relação aos padrões europeus e ocidentais. (Rosenfeld; Guinsburg 1985: 5)

Passados dois séculos da manifestação dessas ideias, depois das revisões pelas quais ela passou, não é possível que a retomada da questão seja pacífica, considerando que não o era mesmo no momento em que foi construída. Procurar na América o homem natural, a segunda infância da humanidade, significou, sobretudo, dominá-lo e sobrepujar as culturas autóctones que ali viviam e vivem. Após a Independência, o Brasil do Romantismo é aquele que aproveita esse direcionamento para investir na sua imagem nativa, sendo nacionalismo e nativismo praticamente sinônimos do movimento por aqui (Candido 2002). Mergulhado nos resíduos de sua condição colonial imediatamente anterior – liberal e escravagista –, o país reinventa raízes indígenas, glorifica a natureza e tenta se desvencilhar da rigidez neoclássica, principalmente por

meio de sua poesia e ficção, aproveitando de modo, a princípio, conservador as propostas do Romantismo europeu.

Essas contradições também se encontram na obra de Diegues, no uso que faz das dicotomias do civilizado e do selvagem, no modo como, ainda na posição do branco letrado que é, inevitavelmente, a sua, atribui ao indígena um caráter pueril, adâmico, próprio da visão do colonizador. Ainda assim, a partir da lógica dos termos que compõem o discurso ocidentalizante da tradição letrada, consciente das limitações impostas por ela, a proposta da obra do autor, da qual faz parte o portunhol selvagem, torna complexa a questão, ao barbarizar esse repertório, sujar seu vocabulário, misturar as instâncias eruditas e populares, nacionais e estrangeiras, brancas e índias.

Assim, o projeto nacionalista e nativista do componente romântico brasileiro ecoa na obra de Diegues de modo a recuperar a veia crítica que também faz parte, de modo visceral, do Romantismo. Por fim, nos perguntamos se, em tempos pós-modernos e de poesia pós-utópica, é possível haver lugar para uma utopia renovada. Acreditamos que a obra de Diegues aponta caminhos nesse sentido, ao aliar elementos díspares: a esperança e o desencanto; a fé na arte e o cinismo; a forma fixa e a transgressão; o eu e o outro.

OBRAS CITADAS

ÁVILA, Myriam. Atenção: Douglas. Douglas Diegues. *Douglas Diegues*: por Myriam Ávila. RJ: EdUERJ, 2012. pp. 7-59.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

DIEGUES, Douglas. *Dá gosto andar desnudo por estas selvas: sonetos selvagens*. Curitiba: Travessa dos editores, 2003.

———. *Douglas Diegues y el portunhol selbagem*. Disponível em: <<http://portunhol selvagem.blogspot.com.br/2007/03/douglas-diegues-y-el-portunhol-selbagem.html>>. Acesso em: 27 jul. 2013.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A pulsão romântica e as ciências humanas no ocidente. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. 2004 (jun.), v. 19. n. 55, pp. 5-19. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a01v1955.pdf>>.

HELENA, Lucia. A arte de decifrar o eu, as torres e as explosões. *Letras & Infovias: cadernos de Letras da UFF*. 2006, n. 32, pp. 25-38. Disponível em: <www.uff.br/cadernosdeletrasuff/32/artigo2.pdf>.

———. Os guerreiros correm perigo: reflexões sobre Alencar e os impasses da fundação nacional. *Ciências & Letras* (Porto Alegre). 2010 (jan./jun.), n. 47, pp. 87-105. Disponível em: <<http://seer1.fapa.com.br/index.php/arquivos>>.

MARQUES, Ivan. A vertigem do arbitrário. *Aletria* (Belo Horizonte). 2007 (jan./jun.), v. 15, pp. 107-115. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/97>>.

MORICONI, Italo. Poesia 00: nota de apresentação e mini antologia. *Revista Margens/ Margenes* (Belo Horizonte). 2008, n. 9-10.

RELVAS, Maria de Jesus Crespo Candeias Velez. Sonetos e sequências de sonetos na literatura inglesa do renascimento. 2005. pp. 245-256. Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/249/1/livro-FINAL%20245-256%20PDF-RED.pdf>>.

REZENDE, Renato. A poesia brasileira contemporânea e sua crítica. Alan Flavio Viola, org. *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013. pp. 121-142

ROSENFELD, Anatol & Jaime Guinsburg. Romantismo e Classicismo. Jaime Guinsburg, Jaime. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SEQUERA, Guillermo & Douglas Diegues, orgs. *Kosmofobia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

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

VASCONCELOS, Maurício Sales. Poesia contemporânea nacional: reincidências e passagens. Alan Flavio Viola, org. *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013. pp.107-120.

BOLBER A VIVER: DOUGLAS DIEGUES AND THE RENEWAL OF ROMANTIC UTOPIAS

ABSTRACT: What is the role of Romanticism in contemporary Brazilian poetry? Is it possible to establish a new role for Romanticism utopias in present times? This article aims at answering these questions from the singularity of Douglas Diegues' writing, his poetics and its particular posture in the Brazilian literary tradition.

KEYWORDS: Douglas Diegues; contemporary Brazilian poetry; romanticism.

Recebido em 16 de junho de 2014; aprovado em 20 de dezembro de 2014.