
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

IMPRUDÊNCIAS POÉTICAS

Maria Rosa Duarte de Oliveira¹ (PUC-SP)

RESUMO: O artigo objetiva refletir sobre as formas breves no âmbito literário, focalizando a temática de um duplo ponto de vista: de um lado, refletir sobre o conceito de brevidade, que aqui será entendido no sentido poundiano e ideogrâmico de condensação; de outro, analisar o impacto destas formas breves num romance contemporâneo – *Homens imprudentemente poéticos* (2016), de Valter Hugo Mãe, gênero que, ao contrário da poesia, caracteriza-se mais pela expansão do que pela contenção. A premissa que conduz a nossa interpretação crítica é a de que há, na fundação deste romance, um entrespaço liminar no qual oriente e ocidente perdem as fronteiras que os separam para constituírem um novo campo tensional e dialógico entre forças diferentes, mas complementares. Cada capítulo possui uma dupla face: de um lado, é um instantâneo condensado entre palavra, visualidade e sentido, inspirado nas formas breves da literatura e da arte caligráfica japonesa como o *haikai* e o *sumiê*; de outro, expande-se em conexões com aqueles que ora o antecedem, ora o sucedem, sem que a causalidade se estabeleça, a fim de que uma trama se constitua. Entre poesia e prosa, a imprudência poética deste romance se perfaz. PALAVRAS-CHAVE: literatura; ciência; interdisciplinaridade; educação.

PALAVRAS-CHAVE: formas breves; romance; poema; Valter Hugo Mãe

As violetas desconheciam erro. Eram flores
ainda mais belas por se inventarem
a elas mesmas, selvagens.

Valter Hugo Mãe
[*Homens imprudentemente poéticos*]

Chego pela senda
da montanha
Ah! Isto é lindo!
Uma violeta
Bashô

¹ mrosa0610@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/7301535243235896>

O último romance de Valter Hugo Mãe, *Homens imprudentemente poéticos*, de 2016, desde o título nos desafia com uma questão: por que o poético gera imprudência no ser humano? O que há na sua natureza que induz à imprudência e todos os seus corolários, imersos em negatividade: desrazão, desmedida, insensatez, desvio do padrão?

De certo, focalizar a presença de formas breves, no interior de um gênero como o romance, é um desafio que induz, também, à imprudência. No entanto, esta possibilidade se realiza neste livro do autor, ele também, não por acaso, um homem imprudentemente poético, tal qual seu romance.

A premissa que conduz a nossa interpretação crítica é a de que há, na fundação deste romance, uma flutuação, um entrespaço liminar, no qual oriente e ocidente perdem as fronteiras que os separam para constituírem um novo campo tensional e dialógico entre forças diferentes, mas complementares. De um lado, a lógica do ideograma, da condensação e da analogia são forças condutoras da significação que busca inspiração em formas breves da literatura e da arte caligráfica japonesa – o haicai e o sumiê – este em traçados sugeridos pelas imagens da capa, da entrada-soleira do livro e do posfácio do autor. De outro lado, o reverso: o movimento de expansão de cada capítulo em outros, criando uma teia de linhas que se cruzam a fim de estabelecer uma trama romanesca, ainda que pulverizada por constantes cortes e interrupções.

A Literatura é o espaço privilegiado, como diz Benjamin em *Passagens* (2007: 535) para a constituição desta experiência de limiar que o homem atual tem pouca oportunidade de viver pelo próprio ritmo frenético das mudanças que o afetam no seu cotidiano. Experiências como as que vive no sonho ou, ainda, em momentos como os de adormecer, entre a vigília e o sono, e o do despertar são amplificadas na literatura e nas artes em geral, que são os campos por excelência para o exercício perceptivo exigido por estes lugares de passagem, especialmente intervalares, entre o interior e o exterior, como ocorre se nos posicionarmos na soleira da entrada de uma casa: nem dentro, nem fora dela:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E com isso também o despertar). [...] O limiar [Schwelle] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [Grenze]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo. (Benjamin 2007: 535)

Temporalmente, a experiência liminar implica o instante presente, o agora irrepetível e impossível de ser recuperado tal qual é por ser um ponto de cruzamento e passagem, que concentra em si múltiplas dimensões temporais que se fazem espaço,

ou melhor, um campo de forças, entre o invisível e o visível, em flutuação e equilíbrio instável e, por isso mesmo, dinâmico.

1 SOBRE FORMAS BREVES

O conceito que desenvolveremos aqui é o de brevidade no sentido de condensação, que difere da simples redução daquilo que entendemos por resumo, porque possui uma dimensão de verticalidade e concentração de diferentes sentidos num mesmo espaço ou, como diz Pound para definir a linguagem literária: “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (1970: 32). Isto implica um nível de saturação tal que cada palavra se parece com uma *palavra-valise* de Joyce: traz muitas camadas de sentidos embutidos, em compressão máxima dentro de si, de modo que é preciso, ao ler, descomprimir, desenrolar, extrair as muitas linhas desse enovelamento.

Esta concepção de brevidade vai ao encontro de duas formas artísticas orientais nas quais a condensação impera: o *haikai* e o *sumiê*. O primeiro pode ser caracterizado por um sentido plástico que o faz atravessar a literatura e as artes visuais, de modo que nele impera a visualidade das imagens inscritas na escrita poética, na qual cada palavra ou ideograma, no caso das escritas chinesa e japonesa tradicionais, tem seu sentido saturado por imagens visuais, ou *fanopeia*, como Pound denomina:

as palavras são carregadas de significado por três modos: fanopéia, melopéia, logopéia. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito. [...] e no entanto o máximo de fanopéia (a projeção de uma imagem visual sobre a mente) é provavelmente alcançado pelos chineses, em parte devido à particular espécie de sua linguagem escrita. (1970: 41; 45)

Com efeito, basta olhar para o *haikai* do consagrado poeta japonês Bashô (1644-1694), na epígrafe deste trabalho, para se constatar exatamente isso: três movimentos, como pinceladas abreviadas, são suficientes para materializar uma célula narrativa, em trânsito para o poema, condensada ao máximo: a chegada do sujeito narrador/eu lírico/andarilho por uma estreita passagem na montanha – o efeito da contemplação de algo – a visão do contemplado: a violeta. O é isto, como diz Barthes em suas aulas magistrais sobre o *haikai*, isto é, não há o que interpretar além daquilo que está lá, materializado na escritura-anotação, a não ser a percepção deste instantâneo presente em que tudo acontece ao mesmo tempo e o sujeito que escreve é também aquilo que escreve e, ainda, aquele que vive e olha a cena, num mesmo gesto integrativo:

O *haikai*: surpresa de um gesto. Direi: gesto = o momento mais fugitivo, o mais improvável e o mais verdadeiro de uma ação, isto é, algo que é restituído

pela anotação, produzindo um efeito de “É isto!”, mas algo que não teríamos pensado em *olhar* na sua tenuidade. [...] Mas acontece ao haikai [...] o é isso: aparição brusca do referente no passeio (da vida) e da palavra na frase. (2005: 103;162, grifo do autor)

Da mesma forma, a tradicional arte caligráfica do sumiê, vinda da China para o Japão, manifesta esta concentração entre a mão do artista, o pincel, a tinta e o gesto único e irrepetível, que traça o motivo da composição com extrema simplicidade e precisão de forma, reduzida ao essencial. Tudo está lá, nos bambus e flores que brotam do papel de arroz, sem que nada mimetizem do exterior, no aqui e agora do instante. Não se trata, assim, da representação de uma paisagem natural, mas do seu nascimento e aparição no espaço límpido e iluminado do papel de arroz, no contraste monocromático entre o preto da tinta e o branco do papel.

Imagem 1



Fonte: Sumiê

Em ambos – haikai e sumiê – o ponto comum está, além da condensação extrema, na sintaxe justaposta de cenas-imagens que rompem a continuidade da linha e da relação de causa-efeito, em prol da descontinuidade de cortes abruptos que instauram

o vazio e o silêncio, tornando visível o intervalo de um gesto irrepresentável em movimento de passagem, sem o encontro de um ponto de repouso e fixidez. No entanto, o sentido está lá, nesse deslizamento imperceptível que faz da interpenetração entre os constituintes da cena o seu princípio constitutivo, apostando em outra lógica – a analógica – integrativa e em busca das semelhanças entre os dessemelhantes. O sentido, desta forma, não está aqui ou ali, num espaço determinado, mas no meio, na estreita passagem daquilo que está em processo, sem estar em lugar nenhum e, ao mesmo tempo, em todos os lugares, isto é, num campo relacional em fluxo contínuo de redes associativas que se fazem num momento para se desfazerem logo em seguida.

Estamos a falar do ideograma, a escrita tradicional, que da China veio ao Japão, e de seu princípio constitutivo, o qual, não por acaso, é o mesmo da poesia, como Pound e Fenollosa perceberam, já no início do século XX. Nesta *pintura abreviada de ações ou processos* (1977: 124), como Fenollosa (1853-1908) define a escrita ideográfica em seu ensaio – *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia* –, a base de sustentação está na lógica analógica e relacional que integra o que antes estava separado, como finos fios tecidos em redes interativas. Não é à toa que o poeta brasileiro Décio Pignatari (1927-2012), em mais um de seus *insights* iluminadores, afirma que *a arte (e a poesia) é o oriente dos signos* (1987: 17). É que justamente na linguagem poética dá-se o encontro entre ocidente e oriente: a escrita ocidental, de base alfabético-fonética, reencontra a sua alteridade na escrita oriental e não alfabética do ideograma, no qual ideias são visíveis na própria forma plástico-gráfico-visual dos caracteres justapostos e entrelaçados:

O ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que relembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa, de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma *significa* a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura. (Pound 1970: 26, grifo do autor).

Esta percepção é que levou Ernest Fenollosa, destacado filósofo e orientalista norte-americano, ao analisar as diferenças entre os caracteres ideográficos da escrita chinesa e os da alfabética ocidental, a descobrir o vínculo essencial que une a lógica do ideograma à do poema, de modo a criar um corpo estranho, como se a língua de base fonética se ideogramatizasse e esta se fonetizasse, contaminação preciosa para a percepção e para o pensamento integrativo e condensado:

Nesse processo de compor duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas. [...] como a Natureza, as palavras chinesas têm vida e plasticidade, porque *coisa e ação* não ficam formalmente separadas [...] o pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado numa única frase repleta, carregada, luminosa de brilho interior. (1977: 124; 132; 144, grifo do autor)

E esta é mais uma dentre tantas outras imprudências poéticas...

2 IMPRUDÊNCIAS POÉTICAS

Em *Homens imprudentemente poéticos*, vislumbramos a paisagem de um romance em modo oriental, no interior de um gênero cujas raízes estão no ocidente. Cada capítulo tem uma dupla face: é um instantâneo verbal, sonoro, visual, tátil, gestual e olfativo, concentradamente, à semelhança do sumiê e do haicai e, ao mesmo tempo, projeta uma continuidade em outros capítulos que o antecedem ou sucedem, porém, sem abandonar a descontinuidade de frequentes interrupções e cortes entre as cenas. Não é o princípio da causalidade que os mantém unidos, mas o da justaposição.

A história se desenvolve em quatro movimentos: A origem do sol (14 cenas/tomadas), O homem interior a todos os homens (13 cenas), A fúria de cada deus (3 cenas) e A síndrome de Itaro (7 cenas).

As personagens, por sua vez, entram em cena, a cada capítulo da primeira parte, como uma dança caligráfica e multissensorial: de um lado, Itaro – o artesão de leques –, sua irmã cega – a menina Matsu – e a criada, senhora Kame; de outro, nova tríade formada por Saburo – o oleiro –, sua mulher – a senhora Fuyu – e o quimono, que, tal qual uma personagem fantasmal, permanece como marca da presença da ausente senhora Fuyu, após a sua morte.

As imprudências poéticas cometidas por cada uma delas constituem um dos eixos da narrativa, potencializada pelo narrador, também ele contaminado pela mesma imprudência que abala as bases deste romance a meio caminho para a poesia. Em cruzamento com este eixo, surge um outro – o da morte – que aqui assume outras potências de significado, imprudentes sem dúvida, por irem na contramão do sentido que a cultura ocidental habitualmente dá a ela. Tal é o que ocorre seja no contexto do próprio enredo, que dá um lugar de honra aos suicidas no Japão, seja no que diz o próprio Valter Hugo Mãe, em nota ao final do livro, ao expor a experiência vivida por ele na floresta dos suicidas, no monte Fuji:

Por ser ocidental, a cultura da culpa, a base cristã e a inteira obrigação para a vida impelem-me à salvação de cada pessoa. Como se a morte fosse sempre pior do que prosseguir na deriva tantas vezes cruel de existir. Para os japoneses o suicídio reveste-se de complexa nobreza. O morto nobre, na floresta do monte Fuji, sobra nas árvores como a devolver-se à mutante natureza. A natureza é, de todo modo, o único futuro viável, a única perenidade.

Caminhar por entre aquelas árvores, a perseguir por um pouco os fios, encontrando restos de acampamentos simples, objetos de companhia e necessidade, foi uma experiência que me comoveu. A floresta inteira se pôs de

cemitério exposto, à luz, coisa orgânica onde pensar e morrer era igualado à infinita sapiência de fazer folhas, criar troncos, deitar flor, parar.

No meu livro aludo à tal floresta, mudando-a de lugar e de tempo, porque se tornou impossível prosseguir com a minha ideia de inventar um artesão japonês abdicando do que ali senti. (Mãe 2016: 181)

Mas não é só isso. Se focalizarmos, a título de recorte para a dimensão deste artigo, apenas parte desta paisagem poético-narrativa, sintetizada na figura de duas das personagens – Itaro e Saburo, já é possível termos uma dimensão do quanto nos acercamos da brevidade e do princípio da condensação, que tem na lógica ideográfica do poema sua expressão mais radical, como diz Pound (1970: 40). Acrescentese a isso, o fato de ambos exercerem o ofício da arte e de manifestarem graus, cada vez maiores, de imprudência e insensatez poética, de algum modo: Itaro na artesanaria de leques improdutivos para o consumo e a sobrevivência, Saburo, o oleiro, tanto pelos ornamentos de suas peças de barro, que também comprometem a sua utilidade prática, quanto pela insistência de transformar a natureza selvagem da floresta dos suicidas, e dos animais que a habitam, num imenso jardim, imprimindo-lhes uma segunda natureza.

ITARO: O IMPRUDENTE ARTESÃO

Itaro é aquele que mata os animaizinhos indefesos, as violetas exuberantes de beleza para vislumbrar mensagens invisíveis; uma arte da adivinhação que anuncia desgraças. No entanto, é aquele que capta a beleza nos leques que fabrica; não aquela que reproduz o gosto comum ou a natureza, mas aquela que vai contra a natureza e a representação em busca da essência do ato criador, igual apenas a si mesmo e não-representativo portanto. Puro paradoxo, que contraria a lógica dedutiva e causal:

O artesão descobria notícias do futuro havia muito, usando absurdamente o exato instante da morte dos bichos [...] *matava para perguntar*. Já o pai o alertara a incúria de sucumbir a uma curiosidade ao invés de obedecer apenas à fome. (Mãe 2016: 26-27, grifo nosso)

Itaro aproximava a mão e o pincel lavrava igual a uma lamina de luz sobre o papel. O seu rosto era uma presença divina no trabalho. As flores germinavam convencidas de que pertenciam a um deus [...] No entanto, Itaro, de olhar magoado, odiava as flores. *Era um deus revoltado com a sua criação. [...]* a criação amava-o e ele devorava o próprio amor. O pai dizia: segue pelo papel como pelos campos e alegra as flores. *O filho aprendera tão bem a lição que as sabia enganar, uma a uma. Para sempre.* (Mãe 2016: 64, grifo nosso).

Difícil compreender o sentido da criação artística para este artesão e, neste capítulo de título tão singular e desafiador – “O homem que mentia às flores. O homem

que mentia aos pássaros” –, aposta-se no paralelismo de uma ideia de *mentira* que excede o sentido habitual do termo, talvez para indicar, subliminarmente, um outro modo, poético, de conceituar a realidade criada nos leques que Itaro confecciona: mentir para investir contra a reprodução da beleza natural a fim de extrair da negatividade da morte o seu outro lado, luminoso de ser; aquilo que causa repulsa, na morte do vivo natural, gera um outro tipo de vida no gesto da mão que inventa uma outra realidade possível. Ao desaprender a lição do pai, Itaro descobre um outro sentido para a criação artística:

Pintar as violetas desfeitas era o contrário da arte. Faria outra coisa diferente de semear. O papel acolhia a tragédia, entristecia, guardaria apenas o desastre. Um desastre eterno, como a contemplação exagerada de uma dor e da maldade. Itaro exigia a mesma exatidão. [...] As pessoas desentenderiam o que se deparava diante dos seus olhos. O retrato das flores mortas seria ininteligível à expectativa do cidadão comum. Ele diria que treinara o comportamento da luz. Guardaria uma experiência de luz. Mais nada. Se definisse aquele leque, pensaria que capturara um corpo de sol que se deixara molhar num bocado de água. [...] Talvez fosse o único momento em que Itaro se escusou de mentir às flores. Levou o leque à luz, a irmã quis saber que ideia tão diferente era aquela de pintar algo sem representação. O artesão emudeceu. Guardaria o leque para sempre. (MÃE 2016: 65, grifo nosso)

Chama a atenção o modo como Itaro interpreta a sua pintura nos leques, um modo de não interpretar, mas buscar por meio de uma imagem escorregadia e em passagem, o “é isto!” do haicai, como afirma Barthes, isto é, a captura efêmera daquele instante único e irrepetível das violetas desfeitas em água e sol-luz. Significativo é o emudecimento que se segue a esta impossibilidade de interpretar, coroando, na intraduzibilidade, o sentimento ou quase-ideia de um leque singular que se pode *guardar*. Novo paradoxo se estabelece: aquele de duração perceptiva de um instantâneo rebelde à duração no tempo, mas que ganha uma presença no espaço. Basta imprimir alguns cortes na cena narrada acima e eis que surge a visão de um poema, por entre as linhas, no espaço da página:

violetas desfeitas
uma experiência de luz guardada
aquele leque
corpo de sol
num bocado de água

A imprudência poética transborda a cada momento da narrativa, que se metamorfoseia em poema, como acontece, aliás, no trecho destacado acima no qual há uma tal sintonia entre a voz do narrador e a da personagem, que cada palavra ecoa, ao mesmo tempo, fora e dentro de cada um ou, melhor ainda, numa estreita faixa de limiar entre ambos, configurando um jogo dialógico entre alteridade e contaminação. A mesma, aliás, que alcança o próprio gesto autoral que está ali, aqui e em toda parte

do campo narrativo, fora e dentro do narrado, num gesto mudo e irrepresentável, como o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben aponta de forma exemplar:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso, em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. [...] Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. (2007: 59; 61)

SABURO: O OLEIRO SONHADOR

Saburo é o outro. Tão diferente de Itaro na delicadeza e no cuidado com cada ser vivo, em contraposição à agressividade e violência de Itaro; um duelo entre a luz e a sombra; a vida e a morte. Inimigos. Itaro despreza a fraqueza da sensibilidade de Saburo, enquanto este vê em Itaro a imagem de um homem cruel, perigoso e não confiável.

A morte, no entanto, ronda ambos, assim como a imprudência de atos poéticos e insensatos. E isso os aproxima, embora por perspectivas diferentes. Dois capítulos concentram tais qualidades da personagem – “A lenda do oleiro Saburo e da senhora Fuyu” e “Ossatura útil”. Cada um deles engendra espaços próprios, ganhando uma densidade singular, embora instaurem uma relação de continuidade entre cenas, que deve ser processada pelo leitor, tal qual o princípio de montagem ideogrâmica. Então, esta duplicidade entre narrar e quebrar a continuidade por meio de cenas justapostas é a constante desta composição romanesca entre prosa e poesia de *Homens imprudentemente poéticos*.

Ao enunciar como lendária esta história de Saburo e de sua mulher, o gesto autorial já a coloca a meio caminho entre realidade e ficção. É uma lenda da tradição de um povo que, transmitida de geração a geração, ganha estatuto de verdade. Saburo é um caso exemplar digno de ser contado como história transformada em lenda no circuito da transmissibilidade, fonte da vida da narrativa oral, conforme Benjamin aponta em seu ensaio clássico sobre *O narrador*, de 1936: “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (1996: 205).

O que faz toda a diferença desta experiência narrada e metamorfoseada em lenda é justamente a sua estranheza e o quanto ela desafia a lógica racional. Saburo é um homem imprudentemente poético:

O oleiro começara a cuidar de flores na orla da montanha havia muito. Uns cem passos de jardim sob as copas das primeiras árvores, um alarido de cores e perfumes que contrastava com o rude que as coisas selvagens podiam ser.

Acusado de se esperarçar por belezas de que a natureza prescindira, Saburo trabalhava à vista da sua esposa, a senhora Fuyu [...]

Por três vezes o vizinho Itaro lhe dissera que um animal esfaimado haveria de baixar a montanha para lhe matar a mulher. Saburo, justificado pelo amor, magoou-se longamente e quis saber de que modo poderia demover tal fera de lhe trazer tão impossível dor. O vizinho [...] o aconselhou a mudar a natureza. Queria certamente aludir à utopia de o conseguir, mas a Saburo pareceu-lhe assim, que *se destituísse a floresta do seu cariz selvagem amansariam as bestas, ganhariam coração, seriam um pouco domésticas, como alguns pássaros que se habituavam a amizades com as gentes*. Saburo pensou.

Por todo o tamanho que pudesse, *haveria de fazer da floresta um jardim sensível que, à passagem de qualquer bicho zangado, funcionaria como escola de modos, uma lição de ternura e respeito que ensinaria a todas as fomes a importância de respeitar a vida das pessoas*. (Mãe 2016: 30-31, grifo nosso)

Este plano desmesurado de imprimir à natureza selvagem uma segunda natureza, imposta pelo homem no intuito de civilizá-la, é, de certa forma, semelhante ao artesanato na sua luta obstinada pela não representação da natureza, investindo contra a reprodução mimética. Mas Saburo vai mais além ao imprimir novo significado à utilidade das peças que fabrica:

O forno era uma criatura de entranhas violentas. Acalmava muito lentamente, para largar a ossatura útil à mão do oleiro.

Ridículo, Saburo enfeitaria depois as suas louças com pequenas pinturas. Até loucamente, porque se destituíam de serviço. As louças pintadas deixavam de valer para cozinhados. Nem para suster água limpa haveriam de ter bondade. Mas, ainda assim, as pintava, por oferta aos vizinhos, por oferta ao santuário, depositando nelas as frutas e gostando de ver. Eram de ver. Saburo perdia demasiado tempo com o aspecto fútil dos adornos. Mostrava-se um trabalhador insensato. (MÃE 2016: 94-95, grifo nosso).

Assim, diferentes, mas unidos pela imprudência de que se reveste a arte de ambos, Itaro e Saburo também convivem com a morte, vista sob outra perspectiva: a de criação e de potência de vida. Para Saburo, a morte se materializa numa personagem fantasmal: o quimono da senhora Fuyu, que perpassa a narrativa como um vestígio da sua presença. O quimono. Um corpo transparente e vazio, que concentra em si a presença de uma ausência. Entre vida e morte. Passagem. Um túmulo de vento, como a menina Matsu o define: “A menina Matsu lhe dizia que o quimono da senhora Fuyu era tumular. [...] Era um túmulo de vento, talvez perfeito” (Mãe 2016: 61), fazendo eco à voz do narrador e à do próprio autor. Nessa metáfora, configura-se um pensamento analógico e condensado que, tal qual o ideograma, como dizia Fenollosa, é uma “pintura abreviada de ações ou processos”. No caso, a ideia de morte, não como um conceito fixo, mas como configuração inscrita no limiar de um jogo de alteridade entre personagem, narrador e autor.

O último capítulo, não por acaso intitulado de “A imprudência poética”, concentra o núcleo desta narrativa em chave poética, trazendo para a cena a integração daqueles que eram inimigos contumazes – Itaro e Saburo – entre a mudez e a narração pouca, à semelhança da pincelada, ou melhor, do traçado caligráfico do “sumiê”, orgânico e performático, no corpo a corpo com a mão, o pincel, o corpo do criador e a figura que surge no papel. É como o traçado tênue de uma imagem que perpassa ligeira por entre ramos de bambus. Uma narração em forma breve, em metamorfose para o poema, tão imprudente quanto seu autor e seu gesto criador irrepresentável, que perpassa por entre o dito e o que fica por dizer destas palavras:

O oleiro sabia um poema acerca da vetusta cerejeira da noite de Guion. O artesão pediu: faça-nos ouvir, por favor. Faça-nos ouvir.

O perfume das impossíveis cerejeiras inebriava os inimigos que, distraídos pela poesia, adiam todas as decisões. A vida, subitamente, era sem pressa. (Mãe 2016: 178)

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.55-64.

BARTHES, Roland. Aula do dia 24 de fevereiro de 1979. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.161-191.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol.1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 197- 221.

———. *Passagens*. Willi Bolle, org. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p. 535.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. Haroldo de Campos, org. *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 115-162.

MÃE, Valter Hugo. *Homens imprudentemente poéticos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

Sumiê. Disponível em: <<http://www.bujinkan-sp.com.br/sumie/>>. Acesso em: 18 set. 2017.

POETIC IMPRUDENCES

ABSTRACT: This paper aims to reflect on the brief forms in the literary context, focusing on this subject in a double perspective: on the one hand, to consider the concept of briefness, which will be understood in the present writing in the poundian and ideogramic meaning of abridgment. On the other hand, to analyse the influence of these brief forms to a contemporary romance – *Homens imprudentemente poéticos* (2006), by Valter Hugo Mãe – genre that, unlike poetry, characterizes by its extension, not by restraint. The premise that leads our critic interpretation is that there is, in the foundation of this romance, a threshold in which east and west loose the borders between them to build a new tensional and dialogic field among different, yet complementary, strengths. Each chapter has a double side: the instantaneous is condensed between words, visuality and meaning, inspired by the brief forms of literature and Japanese calligraphic art, such as *haikai* and *sumiê*. In addition, it expands in connections with those that sometimes precede, sometimes succeed it, without causality, in order to constitute a plot. Between poetry and prose, the poetic imprudence happens in this romance.

KEYWORDS: brief forms; romance; poem; Valter Hugo Mãe.

Recebido em 21 de setembro de 2017; aprovado em 2 de dezembro de 2017.