



A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea

Wreckage Song: Walter Benjamin and Contemporary Brazilian Poetry

Gustavo Silveira Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
gutosr1@yahoo.com.br

Resumo: Estudo da presença multifacetada de uma imagem e de uma figura de pensamento da obra do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin em poemas brasileiros do presente. O “anjo da História”, apresentado por Benjamin nas suas “Teses sobre o conceito da História” (1940) vai aparecer, de modos diferentes e distintos significados, em poemas de Haroldo de Campos, Carlito Azevedo e Guilherme Gontijo Flores – textos marcados pela interrogação pelos sentidos do tempo e por forte coeficiente político.

Palavras-chave: Walter Benjamin; poesia brasileira contemporânea; história; violência; política.

Abstract: Analysis of contemporary Brazilian poems that present a multifaceted image and a figure of thought that appear in the work of the German philosopher and critic Walter Benjamin. The “Angel of History”, presented by Benjamin in his well known work “On the Concept of History” (1940), appears in different ways and with distinct meanings, in contemporary poems written by Haroldo de Campos, Carlito Azevedo and Guilherme Gontijo Flores. These poems usually question the meaning of time and present a strong political discussion.

Keywords: Walter Benjamin; contemporary Brazilian poetry; history; violence; politics.

A história da poesia brasileira das últimas três décadas (como, aliás, de qualquer período) pode ser contada de muitas maneiras. Território aberto e ainda não de todo cartografado, o vasto campo que se tem chamado, na luta pelo reconhecimento dos seus limites e pela construção do seu sentido, de contemporâneo admite abordagens muito diferentes entre si, cada uma delas atenta a particularidades que procuram, numa tentativa de síntese necessariamente precária e parcial, fornecer os instrumentos para a fabricação de uma narrativa coerente e integrada, um mapa voltado sobre os seus próprios princípios, instaurador de novas possibilidades de leitura para um conjunto bastante amplo e heterogêneo de autores e tendências.

Neste ensaio não será diferente: o olhar lançado ao conjunto da produção se orienta pela escolha de uma tese – a do retorno e adensamento do político na poesia brasileira dos anos 2000 – e pela sua fundamentação, que se dará a partir da análise de um detalhe significativo desse panorama poético, um elemento que, mesmo passando quase despercebido até aqui, pode esclarecer algumas das circunstâncias e dos significados da politização da lírica brasileira que, bem ou mal, vem sendo assinalada, a partir de outros critérios, por parte da crítica especializada, dentre a qual se destacam os esforços de, entre outros, Vera Lins (“O poema em tempos de barbárie” e “Poesia e tempos sombrios: alguma poesia hoje”), Eduardo Sterzi (“Terra devastada: persistência de uma imagem”) e Pádua Fernandes (“A perda da terra e a poesia brasileira contemporânea”). O detalhe a que nos referimos pode ser configurado como um diálogo, mas também como o movimento disruptivo de apropriação de uma imagem. Poetas de extração muito diversa como Haroldo de Campos, Carlito Azevedo e Guilherme Gontijo Flores (mas também, de modo mais lateral para este trabalho, Sérgio Alcides e Marcelo Ariel) trataram de se lançar, em livros e poemas específicos, sobre a obra de Walter Benjamin, endereçando-se a ela, pensando a partir de seus pressupostos, falando com e desde a sua força. Dos dois, Alcides é quem irá repropor de modo mais direto a imagem do anjo da História, quase que num processo preciso de simetria invertida. O primeiro passo: o poeta trabalhará a imagem a partir do deslocamento espaço-temporal: atualizando-a ao sobrepô-la à história recente do país, seu coeficiente de violências e cadáveres, Alcides faz a figura etérea, de fundo universalista, situar-se no Brasil dos anos 1970, ao rés-do-chão. A partir da proximidade etimológica entre os nomes da gravura de Klee e o sobrenome de um desaparecido político brasileiro, o guerrilheiro Stuart

Edgart Angel Jones, o poeta vai reescrever a tese benjaminiana; mas, desta vez, “aura escangalhada, sem chance de alegoria”.¹ O seu anjo não mais contempla a sucessão dos tempos ou deseja acordar os mortos: ele mesmo não vive mais, violado que foi pela tortura, enterrado em vala comum, inidentificável – cancelado à força do mundo:

Olhar esbugalhado. Sujo de terra, sujo de ter
visto demais.

Uma tempestade sopra aí. Não vem do paraíso.

Talvez siga para lá.

Mas nem mesmo é uma tempestade.

Berro. Canivete. Cassetete. Coturno. Porão. Pua.

O trópico é o pau de arara onde foi pendurado o anjo da história
do Brasil, para ser torturado.²

Ao invés da figuração abstrata e errática, a imagem de todo não-esgotável de Benjamin, cujos sentidos se multiplicam e arruinam, conforme a perspectiva alegórica proposta pelo autor, Sérgio Alcides escreve a partir do realismo imediato, da materialidade bruta do cadáver, da linguagem que nomeia e aponta sem voltas a obscenidade do corpo mutilado. A cada uma das cenas que compõem o quadro apresentado por Benjamin, Alcides vai oferecer, parodicamente, uma resposta e um desdobramento doloroso que se dá, no tempo sempre presentificado do poema, no corpo desaparecido de Stuart Angel, desde o título do texto nomeado “Nosso *Angelus*”, num gesto que indica o ponto de vista e a enunciação coletiva que orienta a composição: “O trópico é o pau de arara onde foi pendurado/o anjo da história/do Brasil”.³ Os olhos muito abertos, as asas abertas, o rosto petrificado de horror: cada elemento do texto original é reproposto como uma etapa do processo de tortura e assassinato cometido pelos militares e civis que participaram da repressão à esquerda durante a ditadura de 1964-1985. A continuação indefinida da condição de desaparecido político, a ausência mesma de corpo a ser sepultado, ocupará no texto o lugar da indicação ao futuro feita por Benjamin, que descreve as ruínas que sobem até o céu, indefinidamente.

¹ ALCIDES. *Pier*, p. 75.

² ALCIDES. *Pier*, p. 75.

³ ALCIDES. *Pier*, p. 75.

De modo paradoxal, o poema afirma: “Nenhum outro anjo deixou cadáver”,⁴ expondo a situação ambígua e insuportável da situação: feito carne inerte, desfeita sua condição etérea, *este* anjo demasiado humano, posto que mortal, deixou e não deixou cadáver, por assim dizer: tornado mortal, ele possui existência material, logo degradável, de carne vive e pode morrer; destruído e ocultado, no entanto, seu corpo nunca pôde ser recuperado, ainda que se conheça o seu destino pelos testemunhos oferecidos pelos companheiros de prisão e por, pelo menos, um dos militares que serviam naquele momento. A história brasileira, portanto, encravada nesse impasse, torna-se tempo suspenso e circular, iterabilidade, *continuum* que arrasta o sempre igual para frente, em nome do progresso, sem nunca se desatar de seu automatismo. A luta pelo reconhecimento dos mortos, sua localização e a punição dos culpados torna-se aqui, conforme propõe o poema, modo de cesura, de interrupção disruptiva da história nacional e a instituição, ainda que breve e precária, de uma outra historicidade, na qual os mortos possam ser, nesse caso, literalmente resgatados e redimidos.

Já Marcelo Ariel, em pelo menos um poema longo, “Caranguejos aplaudem Nagasaki”,⁵ procurará reescrever a imagem benjaminiana como uma sombra sutil, horizonte incontornável de memória propositadamente longínqua, num texto complexo que faz parte de *Tratado dos anjos afogados*, livro em que, desde o título, vão se combinar o olhar dos anjos sobre o mundo dos homens e a mais estrita negatividade, excluído qualquer escape, qualquer forma de transcendência reparadora. Num cenário pós-apocalíptico (que é e não é, tão só, o Brasil dos últimos estertores da ditadura civil-militar), no qual se misturam miséria extrema, violência e poluição ambiental, um par de seres alados sobrevoa o rescaldo de um incêndio, pairando por sobre destroços fumegantes, “gritos mudos”,⁶ mães que queimam junto a seus filhos, fragmentos humanos irreconhecíveis. Depois de observar o cenário insuportável de morte e mutilação, apresentado pelo poeta a partir de imagens líricas que remontam a Dante (Beatriz, uma mãe solteira, é transformada em “outra coisa”⁷ pelo calor das labaredas), Alain Renais (cuja mistura entre sublime e grotesco de *Hiroshima, mon amour* orienta a cadeia

⁴ ALCIDES. *Pier*, p. 76.

⁵ ARIEL. *Tratado dos anjos afogados*, p. 23-25.

⁶ ARIEL. *Tratado dos anjos afogados*, p. 23.

⁷ ARIEL. *Tratado dos anjos afogados*, p. 25.

de metáforas do poema, ao mesmo tempo piedosa e hiper-realista) e o *Livro das Revelações*, os anjos inquietam-se ante a imagem dos corpos carbonizados que assumem a gravidade de gestos da estatuária clássica. Todo o cenário se conecta, sugere o poema, a partir de afinidades terríveis, com as explosões nucleares do Japão – numa rede de acontecimentos que pareciam previstos desde os primórdios do tempo, de onde os caranguejos, monstros-animais em miniatura, sobreviventes pré-históricos que chegaram a nossa era, aplaudem o novo ciclo de destruição. Tomados de espanto e compaixão, os serafins sussurram uma declaração amorosa nos ouvidos de Deus, como que a afirmar, pelo enorme desamparo da situação, o maior desvelo divino: “– Vila Socó: meu amor”.⁸ Erguida sobre oleodutos da Petrobrás e em meio a uma densa zona industrial, a comunidade de Vila Socó, em Cubatão, foi tragicamente consumida pelo fogo em 1984, perdendo cerca de 2.000 moradias e, oficialmente, mais de 90 pessoas (ainda que os depoimentos dos que escaparam indiquem centenas de mortos), depois que o vazamento de milhares de litros de combustível forneceu material para os fogos imensos, de proporções míticas, infernais. O olhar projetado pelo poeta para o episódio procura revelar, pelas múltiplas conexões e referências que estabelece, a extensa cadeia de acontecimentos do mesmo tipo, desastres naturais e humanos que expõe a sucessão de catástrofes de que é feita a História, e que na periferia de uma cidade operária brasileira repete-se e se refrata, atualizada, ganhando novas dimensões. A mirada angélica que Ariel propõe, afinal, desde o alto, confere dimensão mais ampla, de pretensões universais, ao acontecimento local – que deixa de ser apenas a enésima confirmação do abandono social a que os mais pobres estão submetidos no Brasil para se conectar, como mais um elo na cadeia, ao amontado de ruínas que, vindo de todos os tempos e lugares, cresce até os céus:

Vila Socó
estacionou na história
ao lado de Pompéia, Joelma e Andrea Doria
Pensando nisso
ergo neste poema um memorial
para nós mesmos
vítimas vivas

⁸ ARIEL. *Tratado dos anjos afogados*, p. 24.

do tempo
onde se movimenta a morte se espalhando na paisagem
como o gás
que também incendeia o sol (bomba de extensão infinita).⁹

No processo dessa conversa entre textos, os poetas trataram de recuperar, enfim e fundamentalmente, um dos emblemas, talvez a figura mais conhecida (e também a mais poética, no sentido imediato da palavra) do legado benjaminiano: o anjo da História, a alegoria construída por Walter Benjamin a partir da descrição personalíssima que fez de uma gravura de Paul Klee, *Angelus Novus*, transformada em pequena narrativa teórica e que ocupa posição central, dado o seu caráter severo e trágico, nas muito conhecidas “Teses sobre o conceito da História”, de 1940.

Signo da catástrofe, atento ao mesmo tempo ao passado despedaçado e ao futuro incerto e sob ameaça, o anjo benjaminiano ressurge em poemas brasileiros como que para afirmar, pela sua própria presença estranha e desconfortável, a relação crispada que a poesia no país, ou pelo menos parte muito significativa dela, passa a manter com a sua época. Independente dos deslocamentos que os escritores, no gesto subversivo da citação e da reconfiguração, propõem em cada poema ou projeto particular, o sentido geral da aproximação à imagem benjaminiana é comum: ela confirma a negatividade da leitura histórica que esses textos vão fazer, além de indicar a persistência, através dos anos (sejam eles contados em anos, décadas ou séculos, como se verá), da violência e da desagregação social no Brasil. A tensão incontornável da imagem, que traz ao centro um personagem agônico, cercado de dor e destruição, dilacerado entre o mundo dos homens e a possibilidade do paraíso, se projeta no corpo dos poemas de modo novo, único – como que a tornar ainda mais visível, pela memória cultural que mobiliza e pelo dado filosófico que contém, o ajuste impossível entre o tempo e o texto.

Conforme lembra Michel Löwy em *Aviso de incêndio*, a nona das “Teses sobre o conceito da História”, como quase todas as outras, foi estruturada a partir do princípio das correspondências, daí advindo uma das suas forças especificamente poéticas. Não só há uma série de ligações e reverberações entre teologia e política, entre a possibilidade do retorno salvífico do Messias e a interrupção violenta do curso monológico

⁹ ARIEL. *Tratado dos anjos afogados*, p. 24-25.

da História: a impossibilidade de separação, no texto benjaminiano, entre esferas contraditórias do pensamento produz uma espécie de síntese impossível (que entretanto, se realiza no corpo da letra) que só a enunciação poética é capaz de realizar, na medida em que opera a partir dos deslocamentos da escrita figurativa e das suspensões e saltos que o paradoxo produz. Se a poesia é aquilo que resiste à lógica e à comunicação, subsistindo como acontecimento irrepetível da linguagem, não se deixando formular de outro modo que não o exato encontro entre som e sentido que se produz no instante instaurador do texto, o aspecto fascinante e tantas vezes enigmático, o pequeno milagre indecifrável da escrita benjaminiana se configura aí, na sua elaboração como fatura poética – como pensamento que se dá por imagens. Vem daí, certamente, a relação de mão dupla que tantos textos de Walter Benjamin estabelecem com a literatura (e que os poemas brasileiros do presente dão a ver tão bem): partindo da leitura e da observação crítica de textos literários, os ensaios e fragmentos benjaminianos retornam à literatura através das apropriações e montagens que outros escritores, em outras épocas que não a sua, vão propor, fazendo com que os seus textos perfaçam, por assim dizer, um círculo, no qual tudo começa e tudo se encaminha para a palavra poética.

Posto no centro das “Teses sobre o conceito da História”, a tese IX, que aqui interessa de perto, retoma, em outra chave, o interesse de Benjamin pelas ruínas, já antes exposto de modo bastante original na *Origem do drama trágico alemão*. Ligadas naquele trabalho à teoria da alegoria, à estética dos fragmentos e à reflexão, muito cara ao século XVII, sobre a transitoriedade e a sobrevivência, as ruínas reaparecem no texto escrito às portas da guerra de destruição total e do genocídio como o produto definitivo, a síntese negativa da história dos homens, amontoado de restos que torna visível, pela ausência que acaba por presentificar, as forças violentas que ordenam e dão sentido ao tempo humano. Distante da imponência das ruínas que evocam a grandeza do passado e servem como permanente *memento mori*, a paisagem devastada que se acumula e cresce diante dos olhos impotentes do anjo, em Walter Benjamin, é antes composta de escombros, pedaços mil vezes partidos e desfeitos, fragmentos de tal maneira destruídos que parecem apontar apenas para o apagamento, o sangue derramado, a vida e o tempo não-redimíveis. Ainda que o desejo e a possibilidade do conserto e da salvação se apresentem como dado fundamental do quadro (de toda a cena evocada, seu *pathos* melancólico), numa reproposição dramática do *tikun olam*, o conceito da

tradição judaica que clama e espera pela “reparação do mundo”, o anjo da História permanece paralisado diante do horror, capturado pela trama do progresso, isto é, de uma temporalidade que se move independente da ação humana, deslocando-se, em pura repetição, em direção a um *télos* pré-definido (que pode ser tanto o desenvolvimento econômico ilimitado, a racionalização absoluta das relações sociais e dos modos de vida, a autonomização do espírito científico que submete a natureza, quanto a revolução política que caminha inexorável para sua autorrealização).

Se o último escrito de Walter Benjamin pode ser lido como um documento histórico, um tipo muito particular de testemunho da sua época, que oscila entre a urgência desencantada do alerta emitido à beira do precipício e a crítica filosófica que elabora o motivo da esperança em meio à proposição de outros fundamentos epistemológicos para a compreensão do presente e a ação política antifascista e revolucionária, a leitura desse texto hoje, a partir do contexto brasileiro, em especial, revela-se uma tarefa delicada e complexa que, mais do que nunca, a literatura parece ser capaz de levar a frente. O interesse pelo legado teórico do autor e o salto sobre a imagem-chave do *Angelus Novus* (e suas variações possíveis), que a poesia brasileira dá no mais recente período histórico, são índices da potência do diálogo, bem como da inquietação que ainda despertam, em circuito tão diverso daquele que enformou a reflexão originalmente, as perguntas levantadas pelo autor e deixadas, até aqui, sem respostas definitivas. Será preciso endereçar-se aos textos dos autores antes mencionados para ver como cada um deles vai desdobrar e refazer a imagem decisiva, e com que sentidos. O primeiro, de Haroldo de Campos.

Publicado pela primeira vez na Folha de São Paulo, no dia primeiro de janeiro do novo milênio que, simbolicamente, recém começava, o poema “2000”, do autor de *Galáxias*, pode ser lido como o encerramento simbólico de um ciclo histórico na poesia brasileira, além de configurar-se também, é claro, como peça na qual se conjugam o impulso experimental do poeta inquieto e o seu compromisso ideológico, à esquerda do espectro, de revolta e solidariedade para com todos os vencidos. O aspecto historiográfico do poema se deixa perceber se fazemos uma leitura contrastiva entre o texto e o grosso da produção poética brasileira da década de 1990. A geração que se afirmou nesse período ficaria marcada por certos traços formais muito constantes (a concisão extrema, a correção vocabular, a distância da coloquialidade e o diálogo com as artes plásticas, seu pendor geométrico e sua capacidade

de abstração da realidade) e pelo retorno que fará a um imaginário alheio às intensas disputas políticas pelo sentido e a função da arte que dominaram a cultura brasileira nas décadas anteriores, fruto quem sabe do imperativo que era o combate à ditadura e seus valores (censura, moralismo, normalização da força e da violência, apego às tradições e ao nacionalismo acéfalo etc.). Cuidadosamente voltada sobre si, a poesia brasileira dos anos 1990 recusava, majoritariamente, a expressão da História do presente e dos conflitos estruturantes da sociedade brasileira, conforme as tentativas de balanço feitas por críticos como Iumna Maria Simon e, novamente, Vera Lins. Lido contra esse pano de fundo, o poema de Haroldo é um diagnóstico e uma resposta à década que quase terminava: seu caráter narrativo, o corpo alongado do texto, bem como a estrutura dramática que subjaz nele propõem diferentes soluções formais, livres da disciplina regulatória da *poesia menos* aprendida em João Cabral de Melo Neto e no próprio período vanguardista da Poesia Concreta. Por outro lado, o diálogo que estabelece entre a imagem benjaminiana do anjo da História e os mitos hebreus do Velho Testamento vai inscrever, de modo definitivo, o poema numa dicção participante.

O *agon* que atravessa o texto e se desdobra em várias direções e sentidos (construído a partir da justaposição e do choque entre tempo e eternidade, transformação e imobilismo, a leveza do voo e o peso paralisante da pedra, Walter Benjamin e o Qohélet) deixa-se ver na armação dramática do poema, que se estrutura como um palco imaginário no qual duas figuras, dois personagens mortalmente contrários vão se encontrar e se enfrentar: de um lado, “o princípio-esperança/pilastra esquerda do portal”¹⁰ do tempo – passagem para o novo milênio contido na cifra-título –, um “anjo-esperança” que contempla de cima, em silêncio, a sucessão e a desgraça das gerações; de outro, “a moira-despero/pilastra à direita”¹¹ que ri como uma gárgula e se alimenta do discurso conformista, eterno, da sucessão do sempre igual dos dias, da sabedoria da constância e da prudência que no poema se expressa com as palavras do Eclesiastes, o *Qohélet*, aquele-que-sabe, voz unívoca do progresso, do fio dos dias que se estende sem sobressaltos, em confirmação de sua própria verdade:

¹⁰ CAMPOS. *Entremilênios*, p. 59

¹¹ CAMPOS. *Entremilênios*, p. 59

E eu me voltei
eu e vi
toda a opressão
que é feita sob o sol
e eis o choro dos oprimidos
e não há para eles conforto
[...]
aquilo que já foi
é aquilo que será
e aquilo que foi feito
aquilo
se fará
e não há nada novo
sob o sol¹²

A fatura do poema acrescenta à figura do anjo da História um dado que, na sua formulação inicial, permanecia apenas encoberto. O que prevalece no texto de Walter Benjamin é a despossessão, o horror estampado no rosto daquele que “volta os seus olhos para o passado” e vê, na cadeia de fatos que se desenrola, “uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas”. O desejo redentor do anjo de “acordar os mortos e reconstituir, a partir de seus fragmentos, aquilo que lhes foi destruído”¹³ se apresenta como sinal melancólico da impotência, paralisia e tragédia diante da força cega da tempestade do progresso, que irresistivelmente arrasta para a frente e produz, no seu movimento, cada vez mais cadáveres e escombros. O que há de esperança e revolta, desejo mesmo de ação, fica subsumido, como se percebe, no fragmento benjaminiano, mas não irá permanecer assim no poema de Haroldo de Campos: recorrendo à outra cepa de anjos presentes na obra de Benjamin (são várias e bastante diferentes entre si, conforme assinala Jeanne Marie Gagnebin em ensaio precioso sobre o assunto),¹⁴ desta feita o anjo vingador da tradição judaica, o poeta brasileiro imagina que a fixidez terrível não imobiliza por completo a figura do “arcanjo-

¹² CAMPOS. *Entremilênios*, p. 59-63.

¹³ BENJAMIN. *O anjo da História*, p. 13.

¹⁴ Cf. GAGNEBIN. O hino, a brisa, a tempestade: os anjos em Walter Benjamin.

esperança”, que será capaz agora (no presente sempre renovado desse combate sem fim entre a continuidade e a cesura) de, com “sua espada/multicentelhante/ rasga[r] um claro/ no ob-/nubilado/ horizonte onde/ se engendra/ o futuro”,¹⁵ isto é, interromper fluxo do tempo, obstaculizar a sucessão dos acontecimentos que, naturalizados, constituem o cerne do desastre que nos cerca. Rompendo a pele opaca do céu e deixando passar, como imaginava Benjamin poderia fazer tanto o Messias retornado quanto a Revolução Proletária, uma fresta de luz que se projetasse sobre outras formas de vida, o anjo de Haroldo de Campos vai anunciar a chance da restituição soteriológica de tudo o que já existiu, de tudo (todos) os que já viveram e que permanecem, na marcha triunfal dos tempos, esquecidos para sempre. Sua consigna – do anjo e dessa energia política particular – está gravada na espada que carrega, onde se lê: “a esperança existe/ por causa dos desesperados”, trecho do ensaio “As afinidades eletivas”, do próprio Benjamin, que o poeta traduz, adapta e enxerta em seu poema, fazendo dele o espaço de uma montagem de vozes e discursos distintos, uma rede de citações como são tantos dos textos do pensador alemão.

Se uma construção narrativa abstrata organiza o poema de Haroldo de Campos, opondo figuras e imagens como que num amplo teatro de ideias, muito diferente será o caso dos poemas que formam *Monodrama*, de Carlito Azevedo, livro (de 2009) atravessado, de ponta a ponta, pela presença inquietante de um personagem incomum, dividido entre o patético e o trágico: um anjo profano e decaído, misturado às coisas dos homens e ao tempo presente, época de homens-bomba e torturadores, massacres e discursos de ódio, passeatas *antifas* e repressão policial. Ainda num registro alegórico, mas já sem a paisagem celeste como moldura a enquadrar (e isolar) o combate entre princípios inconciliáveis, o “anjo boxeador” de Carlito se move. Ele passeia, às vezes a pé, às vezes em sobrevoo tímido, às vezes ainda dentro de carros e ônibus comuns, as imensas cidades do mundo pós-industrial e as ruínas de antigas possessões coloniais, hoje *pueblitos* perdidos na América Latina, saturados de uma violência que, emergindo de séculos, parece não terminar nunca de passar. Ele observa melancólico “pequenas humilhações diárias”,¹⁶ o infortúnio silencioso que se desdobra e repete dia após dia na vida de pessoas comuns, submetidas ao trabalho alienado, ao consumo estéril

¹⁵ CAMPOS. *Entremilênios*, p. 62.

¹⁶ AZEVEDO. *Monodrama*, p. 68.

e à onipresença da força bruta, até os grandes acontecimentos de uma História não-redimida, em meio aos quais se destacam o destino funesto de populações indígenas inteiras ou a condição degradada dos imigrantes que inundam, hoje, as principais cidades do Ocidente.

Confundido muitas vezes com o próprio poeta, mas sem nunca se deixar capturar numa identidade fixa, o anjo boxeador é uma imagem enlutada, esquiva: ele quer retirar-se da cena, talvez fugir, mas sabe não ser possível ausentar-se: a catástrofe está em todos os lugares; não há fora, não há passado idílico ou futuro redentor: o que existe é um presente maciço, contínuo, incontornável.¹⁷ Ainda que a indecidibilidade do anjo benjaminiano (entre o divino e o profano) se perca aqui, na atualização proposta por Carlito (que acentua demasiadamente o caráter humano, a dimensão dessacralizada – boxeadora, marginal – da sua personagem), há uma linha tênue, mas segura, unindo as duas imagens: em ambas, a negatividade é completa, sem saída. O diagnóstico que ambas oferecem da História, mas sobretudo da sua própria época, é implacável: a Europa que se precipitaria novamente na guerra total se apresentava para Benjamin como campo arruinado, amontoado de escombros do passado que anunciavam agora a destruição por vir, a nova pilha de mortos que iria se formar inexoravelmente. Onde não se acreditava ser possível repetir o desastre de 1914, Benjamin dobrava a aposta e afirmava não a retomada, mas a continuidade do conflito, o aprofundamento vertical e continuado de suas contradições mortíferas. Já Carlito Azevedo, por sua vez, no início ainda do mais novo ciclo de crise econômica mundial (o livro foi publicado pouco tempo depois da falência generalizada do sistema econômico capitalista, os Estados Unidos à frente, em 2008), apresenta um cenário de guerra civil,¹⁸ um conjunto de textos povoados por retalhos de “países diversamente destruídos”; por *flashes* de ataques suicidas deflagrados por jovens que entram numa “discoteca com um colete de explosivos sob/ o pulôver negro”; por fragmentos de falas

¹⁷ Ana Porrúa, numa nota do prólogo da tradução espanhola de *Monodrama*, sugere que o anjo boxeador seja “uma figuração devedora, talvez, dos filmes de ficção científica”, já que ele tomaria parte das violências e desastres a sua volta como espectador inusitado, algo como “um gângster triste e nômade, que não as pode evitar.” (PORRÚA. Prólogo, p. 14-15, tradução nossa).

¹⁸ cf. Eduardo Sterzi em ensaio seminal sobre o livro. (STERZI. Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos)

desconexas que anunciam sem cessar: “*É a guerra. É a guerra. É essa maldita guerra...*”.¹⁹

Disposto a ouvir a “desconexão absoluta de/ todas as falas do mundo, de/ todos os sonhos do mundo” e transformá-la em princípio formal de seu texto, o poeta de *Monodrama* abre-se ao caótico e ao imponderável de uma organização social injusta, construída pela opressão e para a opressão, na qual a beleza, quando existe, é sempre inesperada e resistente. Nesse sentido, um modo de compreender as escolhas de Carlito é atribuir-lhes também uma dimensão ética: mais do que a exploração das possibilidades da linguagem e das fronteiras do pensamento (o que já constitui, em si mesmo, gesto político), a tarefa do poeta é também a tarefa de que parece estar imbuído o anjo da História: a redenção e a salvaguarda. Voltado para a recolha, como um *chiffonnier*, de vivências anônimas, de violências invisíveis e de vozes silenciadas, o poeta procura ressignificá-las, tornando-as assimiláveis e transmissíveis, localizando nelas a centelha insuspeitada que eventualmente possam ter.

Se Benjamin foi capaz de identificar, por detrás da aparente normalidade do mundo burguês e do progresso técnico-científico capitalista, a sombra da destruição que servia como lastro (ao mesmo tempo *fundamento* e *garantia*) da civilização ocidental, ressaltando o poder desmedido – e a capacidade predatória – das máquinas, bélicas ou não, das guerras de trincheira, da desvalorização monetária e da fome generalizada transformavam todo o panorama da cultura até então conhecida e inscreviam “corpo humano, minúsculo e frágil”²⁰ a destruição em massa como a única experiência possível num mundo em rápida decomposição, o poeta carioca vai nos lembrar (recordando, por sua vez, Guy Debord e o cinema), num cenário que em tudo parece confirmar a profecia agônica da alegoria benjaminiana, que “nenhum poema/ é mais difícil/ que a sua época”, numa aproximação indiscernível entre forma e fundo, entre texto e história.

A forma suja e lacunar, a prosa dura e as colagens de discursividades contrastantes que caracterizam os poemas de *Monodrama* são as únicas soluções possíveis para apresentar, como no poema “Handgun carrying case”, o “espetáculo de mais uma corda estirada verticalmente no ar tendo em uma de suas extremidades um galho bem resistente e na outra

¹⁹ AZEVEDO. *Monodrama*, p. 72.

²⁰ Cf. BENJAMIN. *O anjo da História*.

a cabeça de um índio”; ou em “O anjo boxeador”, a silhueta insuportável, jogada a porta de casa, de “um cão esquartejado”; ou ainda na série de pequenos quadros reunidos no longo poema “Emblemas”, na qual a perspectiva é panorâmica, vista desde o alto e desde o voo, revelando a repressão a uma manifestação, onde se misturam vidraças partidas, imigrantes desolados e bombas que dispersam a multidão, protegendo a integridade dos bancos privados. O dado fundamental que se levanta da atualização da imagem angélica proposta por Carlito talvez resida aí: reconhecendo que a tragédia prefigurada por Benjamin é já realidade imediata e não mais notícia do porvir, o poeta identifica-se ao anjo e passa a ser um observador empático, capaz de perceber nos labirintos da vida presente os traços mais sutis (e também os mais diretos) da destruição, passando então a nomeá-la insistentemente, fazendo do texto poético lugar de um compromisso ético com a memória dos vencidos e espaço de recusa sistemática do mundo do capital e da mercadoria.

Tróiades: remix para o próximo milênio, site e livro-objeto do poeta Guilherme Gontijo Flores, por sua vez, pode ser lido como uma súpula curiosa de formas e procedimentos que caracterizam o elemento político que se (re)instalou no coração da poesia escrita no Brasil nos últimos anos. Disponível inicialmente on-line, o livro foi impresso depois em uma caixa plástico e papelão, de tampo transparente, na qual estão reunidos 25 cartões postais contendo palavras e fotos, além de um livreto grampeado no qual poemas, notas e fontes estavam reunidos. Feito de retalhos de textos e imagens, o livro foi escrito numa língua alheia, exilada, língua partida e sempre do outro: nada ali pertence ao autor, no sentido mais estrito da palavra. O recorte, a tradução e a montagem foram os seus princípios ordenadores, uma vez que o poeta tratou de compor os seus versos a partir de fragmentos de três tragédias clássicas por ele vertidas livremente para o português (*Troiades* e *Hecuba*, de Eurípedes, e *Troades*, de Sêneca), além de trechos das próprias “Teses sobre o conceito da História”. A manipulação desse material revela, no livro, algo mais do que disposição tradutória; nela estão em jogo algumas questões formais chave do texto poético dos dias que correm: o processo de escuta cuidadoso, de atenção às falas desconexas do mundo, indica que, como leitor especializado, Gontijo Flores é capaz de localizar em textos antigos, alguns francamente esquecidos, ecos e urgências do seu presente histórico. O anacronismo que aí se delinea, a sobreposição de tempos e perspectivas é posta em destaque, tornada mesmo método de

composição, a partir do ato da tradução, que em *Tróíades* é também, e sobretudo, gesto político, uma vez que dá passagem a formas e sentidos arcaicos que sobrevivem, revelando-se atuais. A tradução é, dessa forma, um modo de desvelar e rever os mortos – mais do que só estender pontes precárias entre distintas línguas. Há aí um desdobramento da *nachleben*, da “sobrevida das formas” proposta por Warburg e retomada por Didi-Huberman: se, para eles,

numerosos elementos culturais, talvez provenientes de algum povo esquecido, continuam a viver inconscientemente [*lebt auch unbewusst weiter*] como uma herança secreta e são transmitidos no próprio sangue da humanidade.²¹

a permanência das formas e dos impulsos estéticos são como que um contínuo trabalho de reformulação e esgarçamento, de retomada e ampliação daquilo que, submerso em cada cultura e em cada época, é saber imprevisito, em *Tróíades* vai aparecer também como resgate e pesquisa, isto é, além de sobrevivência das tensões e traços do passado, será também fruto do esforço do autor, que localiza em textos esquecidos aqueles elementos que, ainda vivos apesar de quase invisíveis, podem vir à tona e se chocar com o presente através do ato da tradução – que, para o poeta, será também um modo de intervir no seu próprio tempo ao apresenta-lo como parte integrante, inseparável, do turbilhão de épocas e vozes perdidas, do arcabouço de formas arcaicas que, mesmo inaparentes, persistem e se reinventam à luz das contradições e demandas contemporâneas.

A necessidade do lamento, a elegia como campo privilegiado e incontornável da poesia presente, vêm se confirmar no livro, ao passo que a linguagem impessoal, dura e automatizada da comunicação de massas – selo do tempo – encontra aqui contraponto, uma vez que a gravidade, as lacunas, o minimalismo dos poemas se opõe à banalização da língua do Mercado, espécie de fala contínua que tudo pretende explicar e exaurir. “Temor/Tremor// Antes ter mais voz nos braços mãos/ cabelos pés pra que em unísono tudo/ agarrasse em teus joelhos vertendo todos/ os discursos”.²²

²¹ DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*, p.93.

²² GONTIJO FLORES. *Tróíades*: remix para o próximo milênio.

A sintaxe algo partida a preponderância da justaposição num poema como esse dão a medida da língua desfeita, da impossibilidade da organização racional da representação e do pensamento diante da violência. Há como que uma relação de homologia entre a forma e o fundo em *Tróíades*. Os escombros da história, as partes desmembradas de um corpo morto e não mais assimilável dialeticamente como ruína, apenas como pedaço desconexo de um todo arrasado, são os símiles mais precisos para a linguagem com que se escreve o livro: as partes que não se completam plenamente, os fragmentos que formam (e não formam, ao mesmo tempo) um conjunto organizado são o dado estrutural decisivo dos poemas, uma vez que a linguagem, feita de pedaços soltos e entrecortados de idiomas e textos outros, está unida precariamente, ainda que os sentidos que mobilize sejam diretos e perceptíveis: aqui o corpo em prantos, expressão solene dos derrotados que, na sua máxima impotência, quer gritar, “vertendo todos/os discursos” ao pé do vencedor. Tudo gostaria de dizer, todo o corpo que sofre quer expressar o seu lamento e a sua revolta, devolvendo aos que detém a força bruta o produto de seu trabalho odioso. Gesto que pede clemência, mas que também é de enfrentamento, o ato apresentado pelo poema ganha complexidade, uma vez que é focalizado desde dentro, a partir do ponto de vista da vítima. Um olhar externo, contemplativo e sabedor de todas as circunstâncias factuais da tragédia, talvez esvaziasse afetivamente a cena, na medida em que a mistura de intimidade e impessoalidade, proximidade e distância, dá à linguagem, à composição do fragmento o seu tom ideal: entre a pose grave da súplica (elemento recuperado pelo pose sugerida, de joelhos, em busca de agarrar-se às pernas do carrasco) e a confissão coletiva da derrota.

Um outro procedimento decisivo em *Tróíades* expõe também o paradoxo radical da despersonalização que constitui o livro: a partir da chave de criação escolhida, o poeta sai de si, renuncia às suas próprias palavras em função da recolha das palavras do outro, disposto que está a apagar-se como sujeito individual, permanecendo como um agenciador, alguém coleciona e monta pedaços de discursos alheios. O resultado desse processo tem contornos estéticos claros, segundo os quais o elemento sensível que aí se desenha é expressão também de uma ética muito particular: a forma-fragmento impessoal que constitui o livro é objetiva e alarga a dor que se confina no horizonte do mito e das tragédias da Antiguidade. O que ali está posto cresce e se expande, podendo ver-se desdobrado em acontecimentos de outros tempos, conforme as fotos que se projetam no livro dão a

ver. Desse modo, o genocídio Armênio, a colonização da América ou a escravidão negra vivem também nas ruínas de Troia, que as renunciavam, e a dor de Hecuba é também o sofrimento das mães e viúvas de Canudos, bem como das mães dos assassinados do Carandiru.

“Todo luto chorado será meu luto”²³, lê-se num dos poemas nomeado “Cripta”. A perspectiva da dor individual, que confina cada sujeito às suas perdas e à sensação única delas, é a pedra angular de *Tróíades*. Apesar da proximidade com a forma do aforismo que muitos dos seus textos têm, Gontijo Flores procura dar uma feição particular à expressão do desespero, conferindo aos poemas um ponto de vista sempre subjetivo, calcado a partir da experiência privada da morte, da tragédia, da despossessão. O fato de o livro fazer-se a partir de pedaços refeitos de tragédias, isto é, de textos sobretudo dramáticos, é essencial: o que eram falas dos personagens, reverberações dialogais das perdas e da tristeza se transforma em *Tróíades* numa forma propícia à expressão de uma perspectiva individual e internalizada do sofrimento. Ao mesmo tempo, as fotografias que escrevem também os poemas, sendo deles parte fundamental e inseparável, conferem igualmente fisionomia às datas, para falar novamente com Walter Benjamin, cujo anjo, mais do que figura privilegiada, é neste livro imagem-conceitual, uma vez que toda a sua construção está orientada no sentido tentar “acordar os mortos, remontar os fragmentos”²⁴: o choro triste da História é pelo poeta escutado e organizado em forma, já que tanto o interesse por vidas e desastres passados como o princípio da sobreposição de linguagens e tempos ganham destaque em *Tróíades*, passando de proposição teórica à materialidade concreta da criação.

Canção dos escombros, feita com a única linguagem possível (a dos destroços e detritos da cultura e da história), *Tróíades* sela e aprofunda o diálogo que a poesia brasileira tem estabelecido com a obra de Walter Benjamin. A proposta de uma poesia benjaminiana, se nos é permitida a expressão, aqui ganha destaque e densidade como nos outros textos e autores antes comentados. De modo radical, todos eles demonstram a atualidade dessa obra e o modo como ela, mais do que servir, como tantas vezes acontece, de aparato teórico para a crítica da arte contemporânea, pode tornar-se propedêutica para a própria criação.

²³ GONTIJO FLORES. *Tróíades*: remix para o próximo milênio.

²⁴ GONTIJO FLORES. *Tróíades*: remix para o próximo milênio.

Referências

- ALCIDES, Sérgio. *Pier*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- ARIEL, Marcelo. *Tratado dos anjos afogados*. São Paulo: LetraSelvagem, 2008.
- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da História*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CAMPOS, Haroldo. 2000. In: _____. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 59-63.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FLORES, Guilherme Gontijo. *Tróíades: remix para um próximo milênio*. São Paulo: Patuá, 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O hino, a brisa e a tempestade: os anjos em Walter Benjamin. In: _____. *Sete aulas sobre História, memória e linguagem*. São Paulo: Imago, 1997. p. 123-135.
- PORRÚA, Ana. Prólogo. In: AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Tradução de Aníbal Cristobo. Barcelona: Kriller71 Ediciones, 2015. p. 7-21.
- STERZI, Eduardo. Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos. In: RUFINONI, Simone Rossinetti; REDONDO, Tercio (org.). *Caminhos da lírica brasileira contemporânea: ensaios*. São Paulo: Nankin, 2013. p. 37-50. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-7875.v1i1p3-14>.

Recebido em: 14 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 13 de maio de 2019.