

De uma poética do resto a uma ética da sobrevivência: uma leitura da obra *poesia alguma*, de José G.

From a Poetics of the Remainder to an Ethics of Survival: A Reading of *poesia alguma*, by José G.

Aghata Kelma Palacio Gomes
Universidade Federal do Ceará (UFC)
aghatapalacio13@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3825-3751>

Nataly Pinho Chaves
Instituto Federal do Ceará (IFCE)
nataly_pinho@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0009-0008-4882-1998>

RESUMO: O artigo propõe uma leitura de *poesia alguma* (2023), de José G., tomando o resto como eixo temático, formal, ético e existencial da obra. A escrita se organiza por cortes, pausas e reaparições que deslocam tradições líricas, épicas e filosóficas para a ruína, o fragmento e o caco. Esse procedimento surge como modo de habitar o tempo após o esgotamento de narrativas totalizantes. Nesse contexto, o trabalho com a biblioteca, a tradução e a memória literária reinscreve o passado sob o signo do desgaste, convertendo restos em princípio de composição e leitura. O épico, esvaziado de monumentalidade, reaparece atravessado pela dor comum, enquanto o cotidiano se afirma como campo de atenção e falha no interior de um cânone em ruínas. Ao recusar essências estáveis e expor os limites da linguagem, a obra elabora uma ética da sobrevivência fundada na escuta e na permanência precária, articulando poesia, pensamento e experiência na contemporaneidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: poética do resto; ética da sobrevivência; poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT: The article proposes a reading of *poesia alguma* (2023), by José G., taking the remainder as the work's thematic, formal, ethical, and existential axis. The writing is organized through cuts, pauses, and reappearances that shift lyric, epic, and philosophical traditions toward its own ruins, fragments, and shards. The procedure emerges as a way of inhabiting time following the exhaustion of totalizing narratives. In that context, the engagement with the library, translation, and literary memory reinscribes the past under the sign of erosion, transforming remnants into a principle of both composition and reading. The epic—stripped of monumentality—reappears permeated by shared

pain, while the everyday asserts itself as a site of attention and failure within a crumbling canon. By rejecting stable essences and exposing the limits of language, the work develops an ethics of survival grounded in listening and precarious endurance, articulating poetry, thought, and experience in the context of contemporary Brazil.

KEYWORDS: poetics of the remainder; ethics of survival; contemporary Brazilian poetry.

Introdução

Com publicação em 2023, *poesia alguma*, de José G., apresenta uma escrita marcada por uma poética do resto, pela recorrência do silêncio e pela convivência com ruínas, fragmentos e cacos materiais, textuais e afetivos. Assinada por uma espécie de “nome anônimo”, a obra tensiona abertamente a noção de autoria estável e organiza sua experiência de leitura por meio de deslocamentos de sentido, em diálogo com esse léxico do resto.¹

Tudo isso já emerge desde o esboço biográfico que acompanha a fotografia de um jovem em uniforme militar e olhar austero, na segunda página do livro:

José G. é o nome do que resta. Nascido em 1988, na cidade de Santa Bárbara (MG), viveu uma história bonita de infância. A fim de prosseguir com o sonho de uma vida de família mineira, mudou-se para Belo Horizonte e ingressou na Faculdade de Direito da UFMG. Após algumas peripécias, largou o curso e saiu do país. Alis-tou-se na Legião Estrangeira. Desertou. Correu mundo. Sobreviveu ao ordálio do poema e publica aqui o que sobrou. Este é seu livro de estreia (G., 2023, p. 2).

As evocações drummondianas desse trecho reforçam a alusão contida na in-versão incorporada ao próprio título do livro, que remete a *Alguma poesia*, obra de estreia de Carlos Drummond de Andrade (1930), evidenciando a riqueza de um diálogo intertextual que aparece como procedimento poético. A alusão biográfica a “uma história bonita de infância” ecoa algumas das formulações contidas no poema “Infância”, principalmente sua conclusão,² e carrega o mesmo descompasso do “Poema de sete faces”, em que a origem interiorana mineira é convocada sem

¹ Há um campo lexical empregado pelos versos de *poesia alguma* que inclui as noções de “resto”, “ruína”, “fragmento”, “caco” e outros afins. Apesar de haver uma teorização contemporânea relevante sobre cada um desses conceitos, a partir das obras de diferentes pensadores que poderiam ser invocados aqui, como Jacques Derrida e Didi-Huberman, falaremos de uma “poética do resto” em José G. para incluir: a “ruína”, enquanto o que permanece de projetos grandiosos após a ação abrasiva do tempo; o “fragmento”, como parte quebrada de um todo, mas ainda dotada de sentido em si mesma; e o “caco”, como fragmento precário, quase inteiramente desprovido de sentido. Nosso procedimento valoriza o aspecto filosófico-conceitual da própria obra analisada.

² O poema encerra-se com os seguintes versos: “Minha mãe ficava sentada cosendo / olhando para mim: — Psiu... Não acorde o menino. / Para o berço onde pousou um mosquito. / E dava um suspiro... que fundo! // Lá longe meu pae campeava / no matto sem fim da fazenda. / E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a do Robinson Crusoe” (Andrade, 1930, p. 14).

nostalgia — uma vez que o pertencimento a um lugar não resolve o desajuste de existir, como o próprio sujeito *gauche* enuncia. No trecho supracitado, a afirmação de que “josé g. é o nome do que resta” retoma essa figura como aquele que se define por um restar, por um sobrar, numa recusa de adesão ao destino e ao lugar que lhe foram originalmente designados. Essas evocações, e outras contidas ao longo dos próprios poemas,³ reforçam a ideia de um tensionamento explícito com *Alguma poesia*. Ao inverter o título da obra de estreia de Drummond, no título de sua própria obra de estreia, josé g. anuncia uma poética em tensão com aquela de seu precursor: a modéstia aparente de quem apresenta apenas “alguma” poesia, em suas reflexões irônicas sobre o cotidiano mineiro face à angústia da existência moderna, vem comprometida pela inversão sintática do pronome indefinido. Numa radicalização do gesto drummondiano, *poesia alguma* opera uma negação (cujo sentido é da ordem de “nenhuma poesia”), reinscrevendo a modéstia irônica de Drummond numa espécie de esvaziamento. Essa negação opera como ponto de partida para uma poesia que se constitui pela negação da negação: o livro parte do que foi deposto, do ordinário e do que sobreviveu ao ordálio, para construir a partir daí uma afirmação mínima. O título já antecipa, portanto, o movimento que será reiterado nos poemas, da obra à aquilo que resta.⁴

Com sua estruturação em torno de cinco seções, *poesia alguma* propõe um conjunto de variações formais que fazem do resto um princípio recorrente de composição. Os títulos das seções delineiam um caminho que vai da destruição, simbolicamente representada pela Cruzada Albigense (com a consequente devastação da lírica occitânica), passando por processos de trabalho, organização e, no limite, recriação de uma nova tradição, até culminar em um retorno à potência originária de um caos inaugural. Esse percurso poético inicia-se com a “seção I. languedoc devastada”, prossegue para a “seção II. biblioteconomímesis”, a “seção III. os trabalhos e os dias” e a “seção IV. filosofemas”, encerrando-se com a “seção V. algaravia”.

A presença constante da biblioteca, por meio de alusões literárias, filosóficas e culturais reinscritas sob a forma de vestígios, reforça essa lógica dos restos. O trabalho com o tempo ordinário, com a herança material e com a multiplicidade de línguas intensifica a percepção de desgaste e de certa entropia, enquanto reinscreve a palavra como espaço de passagem. A opacidade da tradução aparece

³ Como fica sugerido nos seguintes versos do poema de abertura do livro: “não há mais deus em nós / nem há mais anjo torto / mas a sós muitos eus” (g., 2023, p. 15).

⁴ Talvez seja possível sugerir a existência de um jogo também entre o próprio nome do poeta, tal como grafado no livro — josé g. —, para além de seus ecos kafkianos com Josef K. (protagonista do romance *O processo*, de 1925), e o José a quem se dirige o célebre poema de Drummond, publicado em 1942, com o título de “José” (Andrade, 2002, p. 23).

aí como condição constitutiva da própria linguagem, evidenciando os limites da compreensão humana e sustentando um pensamento construído por aproximações sucessivas. Como veremos, palavras e frases em língua estrangeira — frequentemente desacompanhadas de tradução — constituem citações incorporadas ao texto que geram, a um só tempo, estranhamento e familiaridade. A poesia se manifesta, assim, em uma atenção continuada à materialidade da expressão.

A crítica de poesia contemporânea tem associado procedimentos composicionais a partir de restos à crise do sentido ou à dissolução de uma experiência significativa do sujeito.⁵ O problema central deste artigo coloca-se nos seguintes termos: de que modo *poesia alguma* elabora uma ética da sobrevivência no interior de uma poética do resto?

Parte-se da hipótese de que a obra constrói uma ética da sobrevivência, na qual o resto, mas também a repetição e o silêncio, funcionam como modos de habitar o tempo após o colapso das formas totalizantes, sejam elas épicas, líricas ou dramáticas. Para além dos impulsos representacionais, de uma identidade coesa, sobrevivem as ruínas, os fragmentos e os cacos daquilo que foi e não é mais, ainda que marcados por sua potência de devir. Nesse regime, a experiência poética se organiza pela convivência com fracassos, falhas e intervalos. É nesse horizonte que se insere o presente texto, a fim de compreender como *poesia alguma* se afirma como uma obra em que poesia, pensamento, ética e vida se articulam, inscrevendo-se nos debates da poesia brasileira contemporânea sobre forma poética e modos de existência.

Restos da biblioteca

A biblioteca se organiza como espaço de recombinação, onde textos do passado reaparecem como vestígios disponíveis à intervenção poética. Esse procedimento se explicita ao longo de todo o livro, mas se torna princípio poético elementar na seção intitulada justamente “*biblioteconomímesis*”. O próprio título da seção já traz um neologismo, provavelmente derivado da noção de *economímesis*, proposta por Jacques Derrida (1975) para pensar os regimes de produtividade e reprodutibilidade da arte. Ao acrescentar o prefixo “biblioteco-”, em eco tanto à biblioteca quanto ao campo da biblioteconomia, o termo desloca essa reflexão para o âmbito da literatura, levantando uma interrogação sobre os modos de circulação, repetição e legitimação dos textos no interior do cânone constituído pela própria biblioteca.

⁵ Sobre o tema, ver os escritos de Marcos Siscar (2005, 2010, 2016).

A epígrafe de Borges, escritor notoriamente associado à figura do leitor voraz, desdobra de modo irônico esse gesto inicial: “*La biblioteca es ilimitada y periódica*”.

Os poemas dessa seção retomam, de modo deslocado, gestos fundacionais da tradição literária ocidental. No “proêmio”, a abertura com a invocação à Musa reinscreve ironicamente o gesto clássico:

incita em si a cítara
imensa em mim a música

e se me ensina a Musa
imito-a em minha cita
(g., 2023, p. 21)

A Musa se apresenta como instância musical, artística e pedagógica, ligada ao aprendizado de uma técnica necessária ao sucesso do impulso criador e criativo.⁶ O que se aprende é o ofício contínuo sobre formas herdadas, que a escrita precisa reinstaurar como gesto consciente e crítico de deslocamento. Nesse movimento, a imitação se configura como exercício atento de relação com o que precede, exigindo escuta, escolha e responsabilidade diante da forma. Pode-se entrever aí a alusão a um processo estudado por Luiz Costa Lima (2000), quando ele analisa a passagem de um regime de produção poética sob a égide da *mimesis* para aquele em que rege a *imitatio*, segundo a instituição de um princípio normativo próprio de controle do imaginário e, portanto, dos processos de criação poética. Contudo, em vez de trabalhar com a ideia de que a *imitatio* seria da ordem de um decalque limitante da potência criadora originária, José G. reivindica que esse é o princípio de criação por excelência no âmbito da arte em geral (e da arte contemporânea, em particular). Ao condicionar sua criação ao ensinamento da Musa, o eu-lírico reivindica “imitá-la em sua cita”. Ora, a escolha do verbo “imitar” (relacionado a *imitatio* latina) e do substantivo “cita” sugere um entendimento segundo o qual todo texto já é sempre palimpsesto, ou seja, toda criação é sempre já imitação. Insinua-se, assim, uma questão ética numa discussão de ordem estética: viver, assim como escrever, implica em atuar criticamente sobre formas recebidas.⁷

⁶ Sobre esses papéis da Musa na poética grega antiga, tal como aqui aludida: Silva (2025, p. 167-70).

⁷ Não é o intuito deste artigo debater os erros e acertos da teorização de Costa Lima. Contudo, parece-nos possível depreender da poética de José G. uma tomada de posição quanto a alguns dos problemas debatidos na obra do estudioso, como quando afirma: “[P]elo menos desde o Renascimento, a *mimesis*, entendida como *imitatio*, se tornou explicitamente normativa. Cabe perguntar se para isso não contribuiu decisivamente a distorção a que foi submetido o papel da verossimilhança” (Costa Lima, 2000, p. 39). Como argumentamos, a *imitatio* não desempenha, na obra de José G., o papel limitante e distorcido que Costa Lima lhe atribui em suas investigações sobre a história da literatura.

Nota-se, ainda, que o apelo à musicalidade se faz não apenas figurativamente, nas aliterações em /m/ e /s/, mas também em termos conceituais, gerando uma fusão lexical entre o sentido de escrever (“cita”) e ser incitado por um instrumento musical (“cítara”). A figura de linguagem reforça com intensidade e explora os limites da intimidade possível entre o musical e o verbal, numa contundente expressão da familiaridade ancestral entre a Musa, a canção, o poeta e a poesia, amalgamados desde o primeiro som poético e infinitamente propagados nos ecos imemoriais desses versos.

A montagem textual constrói-se pela justaposição de materiais heterogêneos, fazendo da bricolagem um princípio composicional importante da obra. Trata-se aí de mais uma retomada de um procedimento enraizado na tradição poética moderna,⁸ e que no contexto brasileiro inclui o trabalho de Drummond e seus contemporâneos (como Oswald de Andrade e Mário de Andrade), com quem José g. dialoga tanto no plano temático quanto no procedimental. Isso manifesta-se de modo exemplar no poema da seção inaugural “languedoc devastada” (g., 2023, p. 9-18). Como já mencionado antes, trata-se aí de uma alusão explícita à região da Languedoc (cujo nome remete à “língua do sim”), reinscrevendo no poema a memória da Cruzada contra os cátaros e da extinção do occitânico, língua central da poesia trovadoresca medieval. A ambiguidade explorada pela penúltima estrofe do poema, a partir da homofonia entre as expressões “amassa o ar” (que remete à produção material do som pela boca) e “ama soar” (que sugere o prazer na emissão da palavra), reforça a dimensão oral e sonora da linguagem poética. Essas alusões aproximam o poema da tradição trovadoresca provençal, em especial dos autores traduzidos por Augusto de Campos, como Arnaut Daniel e Raimbaut d'Aurenga, cuja poesia articula rigor formal, musicalidade e experimentação verbal em diálogo com procedimentos da poesia moderna.⁹

Nessa linha, o poema estrutura-se a partir da incorporação de versos provenientes de outros poemas da tradição lírica ocidental, reinscritos como matéria ativa no interior do texto. Nesse horizonte de produção poética (que poderíamos chamar de “biblioteconomimética”), a distinção entre versos “originais” e “emprestados” torna-se secundária. O movimento de leitura transforma todos os versos do poema em fragmentos de uma tradição poética arruinada, mas em contínua circulação de rastros sem fim. A referência intertextual evocada no título

⁸ Sobre a bricolagem como procedimento de criação poética modernista, ver: Genette (1972).

⁹ A esse respeito, ver: Campos (2022). Um vetor importante de valorização da lírica medieval na contemporaneidade é também a obra de Paul Zumthor (2010).

remete ainda a *The Waste Land*, de T. S. Eliot (1922), em um gesto simultaneamente crítico e paródico. A transposição do procedimento composicional eliotiano para outro contexto histórico e linguístico, o Brasil da década de 2020, retoma a devastação moderna para projetá-la sobre um campo atravessado por temporalidades mais extensas.

Cumpra explicitar que o poema retoma ainda o desfecho de *Ulysses*, de James Joyce (1922), especialmente o fim do monólogo interior de Molly Bloom, marcado pela cadência afirmativa e pela recorrência da palavra “yes”. Esse gesto de afirmação é reinscrito aqui sob a lógica do resto, submetido à mesma dinâmica de retomada e deslocamento que estrutura o poema, mas também a obra como um todo.

Os vestígios culturais incorporados por José G. aparecem reconfigurados e tensionam a noção de originalidade autoral. Esse procedimento aproxima-se do que Haroldo de Campos, em diálogo com Ezra Pound, definiu como a exploração de um *paideuma* para o desenvolvimento da poesia contemporânea, na qual o legado cultural alimenta a invenção formal sem se estabilizar como herança normativa.¹⁰

Na outra ponta do livro, no poema que encerra a sua última seção, o trabalho com a biblioteca se diversifica pela convivência simultânea com línguas distintas. Fragmentos em idiomas diversos produzem ruído, opacidade e interrupção, instaurando uma experiência concreta de fricção. Aparecem trechos em latim, francês, alemão, italiano, grego, inglês e hebraico (por exemplo, “amém” grafado em alfabeto grego). A biblioteca se amplia, revelando-se uma arena de disputas históricas que envolvem embates culturais de grandes proporções, sob a égide do cristianismo, mas envolvendo ainda gregos, romanos, judeus e gentios, sem mencionar as disputas pela ortodoxia cristã. As línguas trazem as cicatrizes desses embates pelo domínio da linguagem. A tradução surge aí como prática necessária e impossível, atravessada por excessos e falhas, operando como um princípio composicional de retomada espelhada da abertura do livro. A dispersão da tradição literária ocidental, tematizada lá no início, retorna aqui como potência inerente à capacidade criadora da linguagem. Em chave invertida, portanto, reaparece a ideia de uma “languedoc devastada”, mas agora como uma “algaravia” produtiva, valendo lembrar que a própria palavra “algaravia” vem do árabe e surge no contexto histórico da convivência cultural entre cristãos, judeus e árabes no Andalus ibérico. Esse encerramento do livro consolida-se, portanto, a partir de

¹⁰ Como lembra Gonzalo Aguilar (2005, p. 65), alguns dos nomes que entram como pilares centrais no *paideuma* haroldiano incluem justamente Ezra Pound e James Joyce.

uma composição em anel (*ring composition*), no âmbito da qual a Languedoc vem contraposta, simbolicamente, pelo Andalus.

A convivência entre textos bíblicos, filosóficos e literários, ao lado de registros seculares e populares, dissolve dicotomias, como aquelas entre o sagrado e o profano, o elevado e o cotidiano. Essa justaposição se prolonga para além do campo textual e atravessa modos de falar, de escutar e de habitar o mundo, expondo a linguagem a fricções que também atravessam a existência no mundo contemporâneo. As palavras da língua de todos os dias carregam a memória dessas tensões históricas, e cabe ao poeta a responsabilidade de evocar esse passado para abrir novas vias de produção de linguagem para o futuro. A multiplicidade linguística se apresenta assim não apenas como matéria da experiência poética, mas também como convite a novas possibilidades. O dizer se abre para o que excede os limites do presente.

O tom profético que atravessa esse poema final inscreve-se nesse mesmo horizonte. Ele emerge da instabilidade entre registros que nenhuma origem unifica. É porque se embaralham o sagrado e o profano, o erudito e o popular — assim como o cristão, o hebraico e o muçulmano —, deixando de ocupar lugares fixos tradicionais, que a linguagem passa a apontar para além do que já tem forma consolidada. Isso é reiterado nesse encerramento do livro, com sua “algaravia” produtiva, reivindicada em contraposição à “Languedoc devastada” do início da obra.

A palavra como prática

Desde seus primeiros movimentos, ao aproximar poesia e prática, o gesto poético se afirma como exercício, sustentando uma relação em suspensão com o sentido, no âmbito da qual a palavra se constitui no próprio ato de dizer. Essa dinâmica surge no poema “lógos”¹¹ (g., 2023, p. 61), no qual o vocábulo aparece graficamente deslocado entre língua, razão e elevação, sugerindo que o pensamento se produz no próprio movimento da linguagem. Esse deslocamento se prolonga no poema seguinte, “alétheia”,¹² no qual a “verdade” deixa de figurar como correspondência ou adequação, e passa a atuar como efeito de leitura:

¹¹ *Lógos* é um termo central da tradição filosófica ocidental, com sentidos que abrangem discurso, razão e narrativa. Presente nos fragmentos de Heráclito, atravessa a filosofia grega (Platão, Aristóteles e muitos outros), reaparecendo ainda no prólogo do Evangelho de João (“No princípio era o *lógos*”).

¹² *Alétheia* é tradicionalmente traduzida como “verdade”, mas pode ser entendida etimologicamente como des-velamento. O termo atravessa a poesia e a filosofia gregas, de Hesíodo a Parmênides e Platão, articulando-se de forma central para campos como ontologia, epistemologia e filologia.

o ente
 ante
 o inte- lecto
 lê-se
 léxico

(g., 2023, p. 62)

O poema, disposto na página como um espelho partido no qual o texto, assim como o ente, teria sofrido a refração de sua imagem, fala também, através de sua disposição enquanto imagem, sobre as fraturas abismais do sentido na linguagem verbal escrita e lida. O espaço entre uma coluna e outra do poema mostra a dolorosa separação entre o que se quer lido e o que se faz dito, a tensa e criativa arte de multiplicar o léxico sem que se chegue à fidelidade da representação em relação ao seu objeto de referência.

A questão da verdade, assim aberta, encontra eco em uma citação posterior do fenomenólogo Edmund Husserl, introduzida no último poema da obra, quando se proclama que: “*Keine Wahrheit ist eine Tatsache...*” (g., 2023, p. 87). Ou seja: “Nenhuma verdade é um fato...” (Husserl, 1980, p. 76).

Essa sequência de reflexões a partir de termos carregados da tradição filosófica ocidental (especificamente helênica) se aprofunda com o poema seguinte, “substância” (g., 2023, p. 63). O termo empregado no título vem da palavra latina *substantia*, tradicionalmente usada para traduzir o grego *ousía*, termo central dos debates ontológicos clássicos. Em sua evocação aqui, o que se encontra em questão é uma crítica direta à busca por essências e definições estáveis:

se essenciais
 os céus já não
 são mais azuis
 já não são mais
 nem mesmo céus
 (g., 2023, p. 63)

Ao afirmar que os céus, quando tomados em sua essência, não se apresentam mais como azuis, deixando por consequência de ter uma das características definidoras da experiência humana de “céu”, o poema sugere que a experiência, quando reduzida a uma tentativa de essencialização (ou de definição única e unívoca), perde sua riqueza perceptiva. Em contraste, o que pode almejar alguma forma de preservação é justamente o movimento contínuo como forma de (r)existir.

Essa recusa da essência se radicaliza em “éter” (g., 2023, p. 64), poema em que a existência se afirma como aquilo que pode ser sentido. Associado tradicionalmente a uma matéria impalpável e extraterrena, o éter figura aqui como aquilo que jamais se deixa apropriar:

ter sem
sentir
é nem

sentir
sem ter:
être(g., 2023, p. 64)

O jogo entre “ter” e “sentir” desloca a existência para o campo da experiência, fazendo da vida um modo de relação que escapa à lógica da posse e da substância, ainda que não possa se furtar aos riscos do existir. Na tradição alquímica antiga e medieval, o éter (em grego antigo: αἰθήρ, por vezes escrito na forma latina *æther*) designa a quintessência: elemento impalpável que escapa à materialidade. Por outro lado, o verbo “être”, também empregado no poema, é o infinitivo do verbo “ser/estar” em francês, e fundamenta a reflexão em âmbito filosófico: segundo uma formulação célebre de Jean-Paul Sartre (1966, p. 17), “a existência precede a essência”. Na justaposição tensionada do “éter” alquímico à formulação do “être” existencialista, a vida se constitui na sua existência material, embora não se reduza a uma lógica materialista no sentido estrito.

Por fim, em “verídico” (g., 2023, p. 65), a verdade se estabelece no interior da linguagem. Dizer algo é lançá-lo a um campo de interpretação no qual a verdade se afirma na medida em que encontra formas de prevalecer. A reflexão acaba por projetar as discussões sobre verdade em um espaço de disputa discursiva pelo poder (em termos foucaultianos).¹³

Em todos esses poemas, os pensamentos manifestam-se em proposições breves e enunciados móveis, oferecidos à leitura como gestos em curso. Ler *poesia alguma* implica em acompanhar essas associações dinâmicas, nas quais os sentidos se constituem por reaparições descontínuas, pausas, retornos e variações.

¹³ Uma das obras fundamentais de Foucault (1996) a esse respeito é *A ordem do discurso*.

Ruínas da epopeia

Ao reinscrever figuras e gestos da tradição épica, *poesia alguma* desloca o horizonte heroico que historicamente organiza o gênero. A guerra surge como espaço de perdas, mortos e resíduos, esvaziado de qualquer monumentalidade. O épico vem atravessado pela exposição à dor e à finitude, na qual a experiência passa a se medir pela sobrevivência entre restos.

se de um lado dorme o sono
de chumbo o corpo de Héctor
arrastado sobre o sol e
deixado para os cães

de outro lado o mesmo sono
de chumbo dorme Pátroclo
alçado a um altar
queimado em fogo alto
enterrado em urna áurea

um lado e outro dormem
sem que durmam suas mágoas
marcadas rosto abaixo
queimadas alma adentro
amargas de um e de outro lado
(g., 2023, p. 26)

A guerra, tradicionalmente cantada pela poesia épica, comparece aqui na dor partilhada, sem distinção entre vencedores e vencidos. O poema suspende qualquer leitura maniqueísta do conflito e desloca o épico para a experiência do sofrimento humano, compartilhado por aqueles que sobrevivem. Isso delinea-se na própria concatenação lógica com que o poema se estrutura, com sua frase condicional de valor comparativo: “se de um lado dorme o sono/ de chumbo o corpo de Héctor / [...] / de outro lado o mesmo sono/ de chumbo dorme Pátroclo / [...] / um lado e outro dormem/ sem que durmam suas mágoas”). A existência humana é fadada a perdas, mas também à consciência do próprio fim. O que fazer disso enquanto se está vivo é uma das grandes questões levantadas pela reflexão poética de José G.

No poema seguinte dessa mesma seção, que se abre com o verso “face a face os dois se fazem” (g., 2023, p. 27), temos a alusão ao encontro entre Aquiles e Príamo no canto XXIV da *Ilíada*, cena em que a epopeia se desloca do confronto heroico para o reconhecimento da dor comum. Ao revisitar esse momento pungente da

obra clássica, o poeta contemporâneo convida a um vislumbre que ultrapasse a lógica maniqueísta das disputas, a partir de uma reflexão sobre o fato de que todo encontro pressupõe os riscos de uma exposição mútua e da vulnerabilidade compartilhada.¹⁴

A ideia de “ruínas da epopeia”, contudo, ganha ainda mais contundência na terceira parte do livro, intitulada “os trabalhos e os dias”. Esse é o título de um poema grego tradicionalmente atribuído a Hesíodo, composto em hexâmetros datílicos e entendido como um dos primeiros modelos de poesia didática, em cujos versos um eu-lírico se dirige ao próprio irmão, chamado Perses, após a partilha conflituosa da herança paterna, a fim de admoestá-lo a seguir o caminho da justiça por meio do trabalho e do esforço. O título hesiódico é aqui evocado a problematizar a questão da herança após o fim. Os poemas da seção fazem uma espécie de inventário do cotidiano em ruína: gavetas saturadas, armários corroídos, objetos acumulados, tudo isso comparece como resto de um tempo que acabou. Trabalho, se trabalho há, é da ordem de um luto que se elabora a cada dia, todos os dias. Isso é abertamente explorado pela própria epígrafe da seção, um verso da lavra de Maria de Lourdes Lins de Barros: “Nasci de um galho seco, desfeito...” (g., 2023, p. 38). O verso aparece citado em *Harsíese*, de Jacyntho Lins Brandão (2023, p. 51), e condensa, em sua formulação mínima, uma reflexão sobre filiação interrompida, herança precária e transmissão fraturada da palavra.¹⁵

A seção abre-se com o seguinte poema:

encaixotar os sonhos
todos

o ser humano é sombra
de
so-
mbra
só

nas gavetas tenho mais meias
do que se tivesse mil pernas

lembra de quando costumávamos
sair
para dançar?

¹⁴ Aqui valeria a reflexão contemporânea sobre a noção de “hospitalidade”, tal como tematizada por Silva (2025, p. 573-6).

¹⁵ Entendemos aqui a “ruína” como um aspecto da “poética do resto” de José G., contudo, parece-nos possível sugerir a existência de uma verdadeira “poética da ruína” em operação nas obras recentes de Jacyntho Lins Brandão (2020, 2023).

há quem diga que não há mais
pe-
nsar. a verdade é apenas: nem sempre dá
pé

hoje não
(g., 2023, p. 39)

Um poema como esse encena o deslocamento do épico para a escala do mínimo, com seus gestos e objetos cotidianos. Gavetas, meias, o cansaço do corpo e a dificuldade de pensar compõem uma experiência marcada pela interrupção e pelo desgaste. A fragmentação gráfica performa o próprio esgotamento que o poema tematiza. A quebra de “pe- / nsar” corta a palavra no exato momento em que o pensamento deveria se completar, realizando no plano visual, por meio de um curioso *enjambement*, o que o próprio verso descreve. O esgotamento atua também no plano semântico, uma vez que a expressão coloquial “dar pé” é deslocada de seu sentido figurado para um registro literal, com alusão à corporalidade, e faz assim com que o pensamento seja também uma questão de equilíbrio físico. No plano sintático, o verso final — “hoje não” — suspende qualquer expectativa de conclusão conciliatória: numa frase sem complemento, enuncia-se uma recusa de fechamento. O poema simplesmente para, como o fôlego que descreve. É nesse regime que a poesia se oferece como prática situada, entre sobrevivência e falha, atravessada pela oscilação entre sonho e sombra.¹⁶

Essa experiência do cotidiano se reorganiza a partir de uma temporalidade saturada e indistinta. Dias e noites “escorrem iguais” (g., 2023, p. 40), os ponteiros perdem a medida, enquanto o tempo se dilui difusamente. Ao retomar o *Eclesiastes*, em sua enumeração dos tempos próprios a cada ação humana, certos versos deslocam a sabedoria bíblica de um regime de equilíbrio para um horizonte de desgaste, no qual os ciclos não oferecem consolo nem promessa. O tempo próprio para cada coisa já não assegura sentido; resta apenas a repetição de um mundo que retorna ao pó, atravessado pela violência e pela entropia:

as paredes urram em si-
lêncio

um estalo brota na face
do sol

¹⁶ As imagens de sonho e sombra retomam a célebre formulação de Píndaro, segundo a qual o ser humano é “sombra de um sonho” (*Ode Pítica* 8.95).

os ponteiros endoidaram
noites
e
dias
escorrem iguais. são um só.

há um tempo próprio para
matar
e
há um tempo próprio para

o que é feito de pó-
lvora
ao pó retornar
(g., 2023, p. 40)

O poema seguinte aprofunda essa reflexão (g., 2023, p. 41), ao deslocar a experiência do tempo para o espaço da casa. Vista de fora, ela se fixa como memória manchada; vista de dentro, torna-se imagem móvel, instável, sem moldura. A oscilação entre interior e exterior reinscreve o problema do tempo como duração vivida, na qual passado e presente deixam de se ordenar linearmente. A casa é duração. Pelos, unhas, escuta e dedos compõem uma cena em que o resto material insiste em permanecer, ligando aquilo que passa àquilo que resta e se demora.¹⁷

No quinto poema da seção (g., 2023, p. 44), o sofrimento se inscreve em um gesto mínimo e reiterado: passar o café. A cena doméstica sustenta uma tensão entre a tentativa de medida e a experiência do desajuste. O gesto repete-se como forma de atravessar o tempo que permanece sempre um pouco fora de controle. A luz que chega do exterior se sobrepõe ao que já vinha antes, à noite, compondo uma temporalidade contínua, sem cortes nítidos.

O poema seguinte aprofunda essa questão do gesto mínimo ao aproximar a escrita de um exercício de atenção e cuidado. Extrair conchas de frascos exige a mesma atenção paciente daquele que as recolheu da areia, lavou-as e as colocou pela primeira vez dentro dos frascos. A operação lenta e zelosa que o poema descreve desloca a poesia para um regime de escuta, no qual fazer ressoar exige aprendizado e paciência. Escrever se configura como uma prática cotidiana voltada ao quase inaudível:

¹⁷ Cabe observar que a expressão “imagem móvel” retoma a formulação platônica do *Timeu* (37d), segundo a qual o tempo (*khrónos*) é a imagem móvel da eternidade (*aión*).

este exercício minu-
cioso de extrair as conc-
has de dentro de frasc-
os

exige a mesma minú-
cia de quem as conq-
uiu das areias da cost-
a

no intuito mais diminu-
to de quem as lava e col-
oca dentro dos frasc-
os

(g., 2023, p. 45)

A presença de Hesíodo, e da epopeia representada pelos hexâmetros datlícos de Homero, pode ser notada em muitos outros poemas da obra, mas sem o esplendor tradicional das lições de sangue e glória, de labuta e valor. Antes, o que permanece desse repertório poético sobrevive em frangalhos. O que vem desse passado subsiste como resto, e a memória se abre como um campo em ruínas. A potência do nada se delinea, vindo como ideia potente de uma tradição trágica que se consolida em chave filosófica existencial: o espaço esvaziado surge então como condição necessária para uma afirmação mínima, uma revolta sem promessa, sustentada na própria exposição da vida ao risco.¹⁸

A epopeia homérica e o didatismo hesiódico reaparecem como formas herdadas, mas profundamente desgastadas pelos processos históricos de constituição do cânone. Reinscritas em *poesia alguma*, elas deslocam o épico para um regime de restos, herança que sobrevive sob a forma de ruínas materiais e afetivas (memórias, objetos, papéis esquecidos). O trabalho poético aproxima-se assim de uma lida contínua com aquilo que persiste sem se integrar mais a um mito de origem. Esse deslocamento reinsere a poesia na vida comum, no âmbito da qual a dor faz parte da realidade do corpo no tempo vivido.

¹⁸ Esse posicionamento pode ser aproximado da leitura nietzschiana do trágico, em *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música* (orig. 1872), sobretudo com base na figura do Sileno, para quem a afirmação da vida não se dá pela redenção, mas pela sustentação do sofrimento inerente à existência humana. Sintomaticamente, as conchas aparecem como poderosos símbolos do canto também nos escritos de Nietzsche. Sobre isso, vale observar o início de *Nós, filósofos*: “A concha é recurva por dentro, rugosa por fora; então, quando pelo sopro ressoa, começa-se a ter o devido respeito diante dela (Provérbios indianos, ed. Böhlingk. I 335). Um instrumento de sopro de aparência terrível: precisa primeiro ser tocado” (Nietzsche, 2024, p. 61, trad. R. G. T. da Silva). No aforismo 302 de *A gaia ciência*, ideia análoga é retomada e desenvolvida na caracterização de Homero como “a mais preciosa concha que até hoje as vagas da existência lançaram à praia” (Nietzsche, 2012, p. 182, trad. P. C. de Souza).

O anúncio mallarmaico de um eu-lírico que busca “de / compor / todos os livros do mundo e / mais um” (g., 2023, p. 51) sugere o que pode subsistir de criação por trás da atitude de quem encara a decomposição do cânone. Por trás de sua ética da sobrevivência subjaz um compromisso de leitura e escrita como atos existenciais. Um modo de vida exercido na desmontagem da tradição, inclusive do próprio livro que se escreve.

No poema que encerra a seção “os trabalhos e os dias”, o de número 17 (g., 2023, p. 59), testemunha-se um deslocamento dessa atitude para o corpo diretamente afetado pela linguagem. Ao encenar a mordida da própria língua e a deglutição do sangue, o texto materializa a violência inscrita na norma e na lógica que atravessam o sujeito. A fragmentação dos versos acompanha esse percurso corporal, em que falar envolve ferir-se e sustentar a própria ferida, culminando nos atos de deglutição e posterior excreção:

eu mor-
di minha língua
fatídica
entor-

nei mor-
maços na boca
hipócrita
da nor-

ma eumor-
fa degluti
a lógica
na dor

pneumor-
rágica e ri
histérico
sem pôr

remor-
sos de esca-
tológico
rumor

A escrita se aproxima de uma zona em que vida, dor e linguagem deixam de se distinguir com nitidez. Na afirmação posterior de que “só o tempo ensina” (g., 2023, p. 77), a dor aparece como um indício de vida. Essa tensão ecoa o vitalismo

dionisíaco de Nietzsche, em obras tão diversas quanto *O nascimento da tragédia* (orig. 1872) e *A gaia ciência* (orig. 1882): se, na primeira, o sofrimento é elemento constitutivo da experiência dionisíaca da existência humana, na segunda, ele se converte em condição para a afirmação do *amor fati*, afinal, a aceitação do que acontece na vida inclui também aquilo que dói, como parte inerente de seu existir.¹⁹ Em José g., esses dois movimentos se implicam: aprender com o tempo é reconhecer o sofrimento como parte constitutiva da existência.

Silêncio, som e limite

O silêncio atravessa *poesia alguma* como experiência do limite e como matéria de escuta. A atenção a esse silêncio aproxima a poética do livro de práticas que pensam a escuta para além da significação imediata. Ele carrega uma espessura histórica e crítica, vinculada ao que é reafirmado, calado, apagado ou neutralizado pelos regimes de legitimação simbólica. A dimensão sonora ocupa lugar central nesse gesto. Refrões mínimos, aliteraões e recorrências fonéticas deslocam a leitura para o campo da escuta e da experiência sensível, aproximando o poema da definição de poesia como “esta hesitação entre o som e o sentido” (“*cette hésitation entre le son et le sens*”), formulada por Paul Valéry (1973-1974, p. 1065), em tradução própria. Em termos poundianos, amiúde observa-se a predominância da “melopeia” e da “fanopeia” sobre a “logopeia” (Pound, 2014), segundo uma prática poética em que o encadeamento racional cede lugar à experiência sensorial.

Esse movimento é anunciado no seguinte trecho do poema que abre a obra:

sim
neste atritar da língua em tintas inauditas
adivinha-se o ruído
vazio de um relógio
quebrado e sem concerto

sim

¹⁹ Exemplos de passagens em que esses entendimentos são apresentados incluem o final da seção 7 de *O nascimento da tragédia* e o aforismo de n. 276 de *A gaia ciência*. Da primeira: “No supremo perigo para a vontade, aproxima-se, como uma feiticeira que salva e cura, a arte; somente ela sabe transformar os pensamentos enojados sobre o horrível ou absurdo da existência em representações com que podemos viver [...]” (Nietzsche, 2020, p. 48-9, trad. P. C. de Souza). Da segunda: “*Amor fati*: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar*! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!” (Nietzsche, 2012, p. 166, trad. P. C. de Souza).

como um cuco cantando sem saber a causa
cacarejo cacófono
e em confusão de coisas
componho desacertos

sim
(g., 2023, p. 14-5)

Anagramas, metalinguagem, aliterações e assonâncias estruturam as diferentes camadas de sentido da poética de José G., em seus jogos não apenas com a tradição literária, mas também com os sons e sentidos das palavras em português e outras línguas. Leve-se em conta a proclamação de um trecho como o seguinte:

sim
e danço ao som da lírica aliterativa

reiterando em lírios
retinirem deicídios
já de todo inativos

sim
(g., 2023, p. 14)

Na seção final do livro (g., 2023, p. 83-91), o silêncio emerge também como efeito da opacidade subjacente ao jogo entre as línguas estrangeiras. A justaposição de trechos não traduzidos produz zonas de relativa incompreensibilidade (ainda que altamente saturadas de sentido), nas quais nem tudo resplandece de forma inteligível para um leitor lusófono, por mais experiente que seja na leitura de poesia. O limite se manifesta tanto no que permanece por dizer quanto no excesso do dizer, em registros que resistem à assimilação imediata. Nesse contexto, a tradução se revela a condição estrutural de toda a linguagem, atravessada continuamente por perdas e deslocamentos, urgências e impossibilidades. No plano da vida comum, esse silêncio se materializa como saturação do dizer, ligada a um acúmulo que conduz menos à significação do que a um esgotamento pelo excesso. Comparecem, então, objetos, tarefas e gestos cotidianos referidos por palavras. Na dicção shakespeariana de Hamlet: “*Words, words, words...*” — “Palavras, palavras, palavras...” (Shakespeare, 2007, p. 52).

Ler, nesse horizonte, implica aceitar o limite como parte constitutiva da experiência poética. O “soneto (quase) em branco” (g., 2023, p. 37) tematiza justamente esse trabalho com o silêncio e o limite, ao construir sentido a partir da rarefação

quase total da inscrição verbal. A forma tradicional do soneto é mantida apenas como vestígio estrutural, esvaziada de sua expectativa discursiva. Dos quatorze versos tradicionais da forma fixa (que prevê dois quartetos e dois tercetos), resta apenas o verso final: “me calo se o silêncio já diz tudo” (g., 2023, p. 37). Essa confissão de impotência abre o ato poético para um gesto de escuta. O poema configura-se assim como um ponto de inflexão para o encontro de diferenças, no âmbito do qual a linguagem se aproxima de seus limites e resta como prática de (im)possibilidades.²⁰

Sobrevivências

Ao reconhecer-se como ser fragmentário e marcado pelo inacabamento, o sujeito que se forma na experiência da leitura dessa obra passa a perceber-se exposto a interpretações que excedem sua própria maneira de habitar o mundo. Esse movimento reorienta a atenção para o que acontece ao redor, ampliando a percepção da realidade cotidiana. As pausas, a interrupção do ritmo e a suspensão do gesto produtivo revelam-se ocasiões de observação, nas quais a presença do outro (entendido aqui como o campo social e relacional) surge como parte constitutiva da experiência de si. Nesse intervalo, aspectos ordinários da vida ganham relevo e passam a exigir outro tipo de atenção.

Na atenção ao intervalo torna-se perceptível o descompasso entre aquilo que se enuncia como princípio e o que efetivamente se sustenta no convívio cotidiano. Evidenciam-se as tensões entre discurso e prática. A ética passa, então, a se delinear como exercício frágil, dependente de paciência, escuta e da disposição de permanecer, mesmo sob o risco do erro ou da exposição ao fracasso. A falha atravessa essa experiência e se inscreve em um modo de estar no mundo no qual aprender e ensinar, escrever e ler se dão no próprio curso do existir. Pensar pausas, variações e retornos como práticas do cotidiano é reconhecê-los como parte dos modos de relação que se constroem no tempo comum. É nesse regime discreto e instável que uma ética começa a se esboçar, sustentada pela atenção ao outro e àquilo que insiste em restar.

A poética do resto, tal como estabelecida por José G. em poemas que evocam a destruição das condições básicas de vida comum no mundo contemporâneo, convoca, portanto, uma ética da sobrevivência. Seus desdobramentos vão para além da leitura e dos diálogos com diferentes tradições literárias e filosóficas,

²⁰ O uso do silêncio como elemento constitutivo da forma poética por José G. dialoga com uma tradição da arte moderna que tem na ausência um procedimento ativo de significação, como na peça 4'33", de John Cage.

alcançando os próprios modos de viver. Nesse âmbito, o gesto autocrítico revela-se uma estratégia significativa para a reflexão sobre as relações que o sujeito institui consigo próprio, mas também com o outro e com o mundo. Pensar acompanhando a experiência em seus desvios, hesitações e falhas, como se apresentam no viver. Exercitar a autocrítica de modo cuidadoso torna-se parte fundamental desse modo de existir. Em um contexto marcado pela exposição constante e pela vulnerabilidade intensificada pelos ambientes tecnológicos, subjetividades se fragilizam e a dor precisa encontrar espaços de expressão. A reflexão nasce também desse ponto sensível, como tentativa de sustentar algum equilíbrio. Pensar essas tensões é compor um modo de vida feito de ajustes.

Leitura e escrita revelam-se aqui práticas existenciais. Ao distinguir e aproximar o “estar da poesia” do “ser da filosofia”, José G. (2023, p. 83) transforma o encontro com seus versos em uma oportunidade para uma experiência corporal e espiritual que pode promover uma verdadeira conversão a um novo modo de vida. Ler, traduzir, citar e escrever surgem como práticas situadas na trama da existência histórica de cada indivíduo, atravessadas por seus desejos e seus medos, por suas limitações e suas vontades.

O convite de *poesia alguma* propõe uma resistência à lógica da aceleração e do imediatismo. Falar em poesia como modo de vida implica em reconhecer que a leitura, na linha do que conclama essa obra, configura uma nova disposição diante do mundo. Nesse horizonte, a poesia se manifesta como atenção ao que insiste, persiste e se transforma, enquanto a escrita acompanha o impulso da sobrevivência diante de um mundo em frangalhos. O cotidiano mais simples passa, assim, a funcionar como espaço de permanência, onde pensar, viver e escrever se articulam a partir do contato com o que resta. Ao elaborar uma ética da sobrevivência fundada em uma experiência marcada por ruínas, fragmentos e cacos, *poesia alguma* se insere na poesia brasileira contemporânea como uma obra desafiadora, de grande rigor formal e apelo estético, capaz de reinscrever a experiência do tempo ordinário no espaço arruinado do cânone.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- ANDRADE, C. D. *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Edições Pindorama, 1930.
- ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BRANDÃO, J. L. *Harsíese*. São Paulo: Patuá, 2023.

- BRANDÃO, J. L. *Mais (um) nada*. Belo Horizonte: Quixote + Do, 2020.
- CAMPOS, A. *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: Laranja Original, 2022.
- COSTA LIMA, L. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DERRIDA, J. Economimesis. In: AGACINSKI, S.; DERRIDA, J. *et al. Mimesis des articulations*. Paris: Aubier-Flammarion, 1975. p. 55-93.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France. Trad. L. F. A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- G., J. *poesia alguma*. Cotia, SP: Urutau, 2023.
- GENETTE, G. *Figuras*. Trad. I. F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HUSSERL, E. *Logische Untersuchungen*. Tübingen: De Gruyter, 1980. (Bd. 1).
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, F. *Nós, filólogos*. Trad. Rafael G. T. da Silva. Prefácio de James I. Porter; posfácio de Pascale Hummel. Araçoiaba da Serra, SP: Mnêma, 2024.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia, ou, Os gregos e o pessimismo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- PÍNDARO. *Epinícios e Fragmentos*. Introdução, tradução e notas de Roosevelt Rocha. Curitiba: Kotter, 2018.
- POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2014.
- SARTRE, J.-P. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1966.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SILVA, R. G. T. *O Evangelho de Homero: por uma outra história dos Estudos Clássicos*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2025.
- SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira. *Sibila Revista de Poesia e Cultura*, v. 8-9, p. 41-60, 2005.
- SISCAR, M. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- SISCAR, M. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- VALÉRY, P. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1973-1974. (Tome II).
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Trad. J. P. Ferreira, M. L. D. Pochat e M. I. de Almeida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Recebido em: 01/04/2026

Aceito em: 22/06/2026