

CASO EXEMPLAR: A POESIA DE MARCELO TÁPIA*

PAULO FRANCHETTI**

RESUMO

Considerando a trajetória poética de Marcelo Tápia, este artigo busca identificar algumas linhas de força na produção poética contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira contemporânea; Marcelo Tápia; cultura brasileira.

Li neste final de semana a poesia reunida de Marcelo Tápia. Trata-se de um volume publicado em 2017, intitulado *Refusões*, no qual se recolhem seis livros e alguns poemas esparsos – e ainda, ao final, conforme a moda do tempo, um conjunto de textos críticos sobre o poeta e sua obra.

O volume cobre um arco que vai desde o começo dos anos de 1980 até 2017 e os livros se apresentam à leitura na ordem cronológica inversa, vindo os mais novos antes dos mais antigos. Não é, porém, apenas uma reunião dos livros anteriores. Como se lê na nota de apresentação (que retoma a ideia do título), o autor eliminou algumas peças e interveio em outras, tudo com o objetivo de elevar “a qualidade da coletânea”. E é disso que se trata então: de uma coletânea que é também obra reunida, organizada e em alguma medida (que não saberia estimar agora) retrabalhada a partir dos valores do presente.

A poesia de Tápia é marcada, desde o início, pelo diálogo com a poesia concreta e suas decorrências imediatas. Seu primeiro livro, *Primitivo* (1982), traz já no trocadilho do título a indicação da origem: os poemas

* Trabalho desenvolvido com o apoio do CNPq.

** Professor da Universidade Estadual de Campinas/ UNICAMP, Campinas, São Paulo, Brasil.

E-mail: paulofranchetti@gmail.com

de Augusto de Campos e de Décio Pignatari centrados na exploração da tipologia. Especialmente aquele tipo de poesia que o primeiro vai praticar a partir do final da década de 1970, na qual a gosto da tipologia ocupa o centro da atenção, seja como elemento sobretudo decorativo (como em “miragem”, 1975; “inseto”, 1977), seja como criação de uma pequena dificuldade de decifração de uma frase plana (por exemplo: “eco de ausonius”, 1977; “tudo está dito”, 1974).

A novidade relativa do volume *primitipo* são os grafismos de “mim em série”, as caligrafias de “intrincado” e “regalhos”, bem como um *ready-made* de uma cópia em carbono de um poema que, na transcrição da página oposta, é diferente no corte dos versos – o que faz do carbono uma improvável cópia imperfeita – e o poema “remins”, que vem numa folha datilografada numa máquina e complementado por um *ready-made* final, em que a marca do instrumento tipográfico (a máquina de escrever) é manipulada de modo a criar a palavra Remin, ampliada no título para “remins”.

De resto, esse primeiro livro de poesia parece ser mesmo o que vem escrito sob a gravura que o abre, que é a de um garoto manipulando uma prensa: “dos dizeres do poeta aprendiz”. Porque o que aí se vê não vai muito além de um exercício sobre como assumir a herança. Na verdade, essa gravura à guisa de frontispício, quando se lê a obra até agora, é o ponto inaugural de uma constante: aquilo que se poderia denominar como “poética autoirônica” para não dizer “autodepreciativa”, que percorre o conjunto dos livros reunidos nesse volume.

Assim é que o livro seguinte se intitula “O bagatelista” e se abre com esta apresentação:

resto à vista
bagaço de po'mas:
pechincha
baganas do bardo
sobras de papel
barganha
baga-telista
(TÁPIA, 2017)

Nesse breve poema comparecem os polos de tensão: o bardo – palavra carregada de tradição, termo alto – e as baganas – termo baixo, coloquial, do universo da bagatela e da barganha. E nem mesmo a ambiguidade do verso inicial, que pode referir tanto o troco da barganha quanto o restar do poeta à vista, sob as sobras, diminui o peso da desvalorização, que se materializa na mutilação do objeto desse estranho negócio, aquilo que se anuncia, desde o início, em bagaço.

Essa oscilação entre o desejo alto e a proposta de realização baixa comparece também no livro seguinte, *rótulo*, em que a epígrafe continua a lição e marca o lugar do aprendiz: “vivendo e aprendendo / nada de novo no front”. Na sequência, a arte poética se confunde com truques teatrais e é assim descrita:

*compor é tipografar
criar é duplicar
comunicar é vender
– ou dar
(TÁPIA, 2017)*

Esse é o registro da autodiminuição. O polo alto, irrealizável, como demonstra esse mesmo livro, tão contido, vem duas páginas à frente, quando o poeta apresenta, como confissão, o desejo de pecar pelo excesso. E mais adiante o sentido poema denominado “contramão”, no qual a escrita é descrita como fuga da realidade e “serviço pessoal de escape/ sem mais nada que diga”. O ponto alto, ou baixo, dependendo do ângulo, é “poíesis”, em que a execução da obra é sempre delegada a outro artista e se resolve (ou deságua) na “minha poluição matinal”.

Em *pedra volátil*, de 1996, esse tema é glosado em vários momentos. Por exemplo, em “o meio como fim”, onde o conselho da prudência e da temperança conduz à recomendação ou proposta de “conter o ímpeto do impulso / [...] sem pressa de volver-se nulo” e à postulação do poeta (numa “arte que se diz rediz desdiz por si mesma”) como integrante de um “anônimo mítico”.

Em vários poemas desse livro de 1996 glosa-se a antinomia entre originalidade e cópia, verdadeiro e falso, ecoando em vários momentos

– nessa oposição – a poética autodepreciativa. Não que o tema apareça sempre de corpo inteiro, mas os seus harmônicos colorem o fundo do quadro contra o qual os textos mais explícitos o convocam e insinuam – como em “poética do transitório” e em “efeitos”. E ainda em “miniatura” (253), no qual a reflexão sobre a infuncionalidade primeira da miniatura se desdobra na busca da utilidade da poesia – a partir da noção de réplica, modelo e simulacro.

A questão do valor e da utilidade da poesia, que percorre o livro de 1996, ocupa lugar central – desde o título – no seguinte: *valor de uso* (2009). E aí, logo no poema que dá nome ao conjunto, na seção 6, intitulada “miniaturas”, reencontramos a questão:

na miniatura, réplica do útil,
a réplica é o seu próprio uso [...]
(TÁPIA, 2017)

É claro que aqui se ouvem os ecos kantianos da finalidade sem fim. Mas não creio que seja esse o ponto de maior interesse, e sim a questão do uso, ou seja, da destinação.

No oitavo poema da série, lê-se que a verdade está no cumprimento da finalidade e não na origem ou mesmo no uso:

a luz é verdadeira
para sua finalidade
de luzir, venha ela

de onde vier:
da falsa pedra
da falsa fórmula
da falsa estrutura
da falsa ideia

da falsa palavra
luz
(TÁPIA, 2017)

Os poemas dessa seção se organizam sobre a oposição valor de uso/ valor de troca – explicitada didaticamente na reflexão sobre um automóvel Lada, que nada vale do ponto de vista econômico, mas tem valor como objeto de uso para o poeta. Assim também no poema de número 4 um relógio autêntico, de marca, e outro falso cumprem a mesma função, isto é, têm o mesmo valor de uso. Mas não é apenas essa questão, de alguma forma resolvida, que importa à leitura. E sim outra, menos evidente, mas nem por isso menos atuante, no desenho do volume e na apresentação do lugar do poeta. É que todas as variantes da reflexão sobre a marca, a autenticidade e a réplica implicam, está claro, além da questão do valor, a da originalidade.¹

É certo que, ao identificar a verdade com o cumprimento da finalidade, restaura-se a prioridade do uso. Mas, como se vê no símile da verdade da finalidade da luz, o foco da atenção não é apenas o uso em si mesmo, nem o valor, o efeito ou sua eficácia. O foco está também (e de certo modo principalmente) no que se tenta apagar ou desqualificar: a origem ou o modo de produção do efeito. Porque a luz é verdadeira em sua finalidade, e isso basta; mas o que se ressalta pela repetição dos exemplos é a afirmação do poder criador ou eficiente da falsidade, valor esse, abstrato, que só se sustenta em face de um “verdadeiro”, pois a afirmação do falso só existe pela postulação de um verdadeiro, pela contraposição a ele. Isto é: a luz verdadeira produzida pela verdadeira pedra, verdadeira fórmula, verdadeira estrutura, verdadeira ideia – e, por fim, originária da verdadeira palavra “luz”. O que traz à tona uma aporia, pois se é possível pensar a verdadeira pedra (preciosa, por exemplo) por oposição à falsa, bem como a verdadeira fórmula por oposição a uma fórmula errada ou falsa, já o mesmo não é possível em relação a uma estrutura, nem a uma ideia (a não ser que seja a palavra tomada como sinônimo de conceito) e muito menos a uma palavra como “luz”, que a rigor não está submetida em si mesma ao critério de verdade. O que se tem aqui, se quisermos pela alegoria evitar a aporia, não é uma reflexão sobre a determinação do efeito pela causa ou

¹ A questão percorre a obra, até o livro mais recente, de 2017, em que é explicitamente retomada no poema “o quadro do vaso”: “o quadro na parede da minha cozinha/ é infinitamente pior que o original/ de Van Gogh”.

sobre a coerência entre causa e efeito, uma vez que o que se afirma é que o produto vale por si, independentemente da verdade da origem, desde que cumpra a sua finalidade. O que aqui se tem é uma postulação de que o uso define a verdade da coisa. No caso, da poesia. A negação da necessidade da verdade da origem (pela afirmação da eficácia da “falsidade”) significa, portanto, a desqualificação da origem.

Reduzida a termos corriqueiros, essa postulação encontra paralelo já no poema “eu e o outro”, do livro de 1990, em que se processa a paródia do célebre poema de Fernando Pessoa:

o poeta é um tapiador
tapia tão completamente
que chega a tapiar que é dor
a dor que sei lá se sente
(TÁPIA, 2017)

De fato, aqui, com a graça do trocadilho do nome próprio, a diferença em relação ao poema glosado se marca de modo claro: a “dor que deveras sente” – ou seja, a dor até etimologicamente, no advérbio, associada à verdade – é substituída pela dor incerta, cuja existência é desqualificada pela forma extremamente coloquial do “sei lá se sente”.²

Portanto, numa clave favorável, a insistência no “valor de uso” e na afirmação de que a finalidade é a verdade compõe um quadro de poética objetivista, radicalmente não romântica, que combate a filiação do poder e da verdade da obra à verdade do vivido. Entretanto, a leitura do conjunto da obra permitirá verificar que não vigora essa afirmação de desvinculação do poema e da experiência pessoal – e que, pelo contrário, no último livro vêm para primeiro plano, em termos de qualidade textual e marca de voz autoral, justamente aqueles poemas nos quais a experiência do indivíduo é tematizada e expressamente registrada.

² É verdade que com algum esforço se poderia ler o verso final assim: “a dor que eu sei que lá é sentida”. Mas esse sentido de leitura arrevesada não se mantém no conjunto da obra, nem no registro muito coloquial predominante em *rótulo*, onde foi publicado.

Antes de desenvolver esse ponto, porém, vale a pena continuar a seguir as modulações do que aqui se denominou “poética autodepreciativa”, porque, como se vê na própria glosa do poema de Pessoa, essa é a nota dominante, mesmo quando outros temas se insinuam ou se afirmam.

Como elementos de construção de uma poética explícita, essas proposições terminam por compor, na sequência da obra, um quadro rico de contradições. Porque a questão da verdade em vários momentos é subsumida na da origem e da originalidade, que não se deixa apagar facilmente por meio da afirmação do efeito ou da utilidade. Por exemplo, ainda em “embuste” (publicado em *valor de uso*) reencontramos o tema da réplica e do truque de mágica, agora combinado com a reflexão sobre a originalidade:

adepto do embuste, o escriba
forja no bojo de seu
ato o eco como origem:

o verbo eclode em antiode
coberta de inverdade:
manifesto contra o autêntico,

a escritura do embusteiro
deflagra uma contraordem,
uma ação irmã da ideia
de que o princípio é inauten-

ticidade e nada há
que não seja falsidade
convertida e sorte de
ser

(TÁPIA, 2017)

Quando li esse poema, julguei tratar-se de uma sátira, que faria par com “o que jamais serás (a ti atiro jambos)”³. Mas terminei por crer que não. Que era apenas mais um poema no qual a poética da autodepreciação irônica encontra atualização.

³ Publicado em *expirais*, livro de 2017.

De fato, ao longo da leitura dos livros o tema do não ter o que dizer, ou porque dizer, junto com os correlatos do tudo-está-dito, ou da poesia como eco ou réplica formam um arco amplo, cujo sentido maior vale a pena apreender.⁴

Entretanto, apesar da importância do tópico – comprovada pela recorrência quase obsessiva – em todo o volume, apenas nuns poucos momentos a negação do dizer ou da expressão ou a afirmação da incapacidade de criação produz tensão real. A exceção à regra, porque foge à glosa da angústia da página em branco ou à pacificação da angústia da influência, é, nesse livro de 2009, o poema “ausência”. A novidade aqui é que o “não ter o que dizer” encontra, ele mesmo, funcionalidade; dá origem a algo que não seja a própria metalinguagem ou alusão cultural, muito menos ao tom filosofante que, em alguns dos já referidos, dilui em conceitos conhecidos as questões teóricas, neutralizando a tensão emocional. Aqui, o resultado é outro. E o poema se deixa ler, por exemplo, como coleta dos restos do dia, prática da livre associação, ou mesmo como descrição dos exercícios budistas de parar o pensamento e deixar emergir as outras palavras, as que não são de fato nossas, nem de ninguém:

não ter o que dizer
me abre para as pequenas
coisas que querem ser
ditas
(TÁPIA, 2017)

Não por acaso, alguns dos poemas em que senti mais densidade, mais força, nesse livro são glosas ou montagens de outros textos: “nietzschenie” (181), “kierkegaard” (182), “sem comando” (203). É certo que há, nesse livro – como havia em outros –, poemas em que a voz autoral de alguma maneira se afirma: por meio de montagens ou glosas ou por forma própria. “Kadish”, por exemplo, sustenta-se por si só, independentemente de qualquer notação de autoria ou referência literária que se lhe pudesse apor.

⁴ São muitas e frequentes as modalizações do tema, como se vê em *expirais*, nesse poema emblemático, porque dá título à coletânea, “refusões”: nada serve exatamente a quem procura/ por resíduos prontos para o uso do escriba/ nem suas próprias criações de outros tempos.

Adiante voltaremos à questão da voz autoral. Por enquanto, ainda há alguma notação necessária sobre a autodepreciação, irônica ou não.

Por exemplo, veja-se o que – desse ponto de vista – nos diz um poema como este, do último livro, *expirais* (2017):

desmania

se as musas nos viraram
(há muitíssimo) as
costas
voltamo-nos (há muito), volto-me,
para o lado

oposto:

sem furor, mania, vesânia,
sem sortilégio,
fascínio, magia,
o vate varia desdesvariando,

atrelado ao mínimo,
à imanência dos estímulos
demasiado humanos,
pura indivindade

esquecida do eco
do Poema Divino,
a criação inferior, terrena,
desvestida de encanto,
busca nos interstícios
das falas o verbo
desuman

i

zado,

i

lusão de centelha pr

i

meva

devido ao vício do poeta
menor – factótum urbano –
de promover o falso,
o enganoso

ao verdadeiro alvo
remitificado
de sua poesia
composta de pó ox
i
dado
(TÁPIA, 2017)

Esse poema reúne e sintetiza lugares afirmados ao longo dos livros anteriores. Tudo nele se congrega, até mesmo a homenagem à distribuição espacial dominante nos primeiros livros – aqui reduzida à iconicidade básica, pois é infuncional no corpo do poema e só vigora e se justifica como alusão, referência à origem, aos pais. De fato, aqui está a contraposição entre o vate e o poeta moderno, na sua forma típica, pois, embora negando o desvario que caracteriza a figura antiga, permanece a ligação contrastiva: rebaixado ou despido das qualidades essenciais, ainda assim o poeta é vate. Aqui estão também as musas que abandonaram o herdeiro de Baudelaire (o factótum urbano como metamorfose do trapeiro). E ainda a desumanização da arte e o demasiado humano que evocam conhecidos e emblemáticos livros de filosofia, assim como o poeta menor, contraposto ao dantesco poeta maior de outros tempos. Mas o que de fato chama a atenção é a glosa da poética autodepreciativa que permeia os livros do volume, bem como a retomada do tema da falsidade: o poeta menor não apenas promove o falso a objetivo da poesia, mas ainda essa poesia é composta de pó corroído pela ferrugem.

A combinação do que se apresenta com vestes irônicas como poética e o que funciona como alusão literária traz à vista o que me parece o movimento geral da obra, tematizado em vários momentos (como os já referidos) e, no livro de 2009, claramente definido no poema “assunção do eco” (159), no qual a poética autoirônica assume sua nota mais corrosiva:

só aspiro ao eco,
que a voz sempre foi
alheia
(TÁPIA, 2017)

E já antes, em *Pedra volátil* (1996), glosando o tópico do verdadeiro e falso, original e imitação, lia-se que o “modelo mítico da nossa era” seria este: “o totem da verdade caído por terra/ dá lugar ao frenesi da imitação”.

Entretanto, não é a imitação no sentido da emulação que rege a poesia de Tápia. Na verdade, o poeta mesmo declara a renúncia à emulação, esse medir forças, esforço de superar pelo combate a angústia da influência. E o faz ao denominar assim uma parte de *valor de uso*: “aquém-emulações, intervenções e além-traduições”. E aqui se encontra o desfecho lógico da poética autoirônica e autodepreciativa semeada ao longo dos livros do autor: sempre alguém da emulação – o que quer dizer, portanto, no domínio da glosa sem enfrentamento; no domínio da recriação de outro texto (fonte do eco, dirá em outro poema); ou das intervenções.

É certo que essa é uma parte do livro e que tomar o seu título como o ponto de deságue de uma poética poderia parecer descabido. Entretanto, não é, quando se considera a função do eco, da glosa ou da “tradução” não apenas nas alusões e nos procedimentos textuais, mas também na profusão das referências culturais e literárias no jogo das epígrafes e dedicatórias, isto é, das homenagens.

De fato, pode-se percorrer qualquer livro de Tápia para perceber que a glosa e a alusão são os procedimentos recorrentes – e, mais que recorrentes, estruturais – da sua poesia. E na defesa da cópia, que faz no já referido poema “o quadro do vaso”, encontra-se uma espécie de defesa da apropriação pelo plágio, forma de realização de uma contemporaneidade radical:

na era da pós-pós-reprodutibilidade
técnica, o plágio é original nos erros próprios,
nas imperfeições grosseiras
(TÁPIA, 2017)

Defesa essa que também inclui, nesse poema, a defesa do “valor de uso”, já agora travestido (a partir da glosa do poema de Alberto Caieiro sobre o Tejo e o rio da sua aldeia) de valor de uso e objeto de fixação afetiva. Mas também a defesa da imperfeição (da perda da qualidade em relação ao original) como originalidade própria da contemporaneidade.

Nesse sentido, sua poesia é exemplar: apresenta-se irônica e textualmente, com uma clareza límpida, como representante de uma vertente da poesia brasileira contemporânea que tem na afeição à referência, na alusão literária, na glosa e na exemplificação dos lugares-comuns da modernidade e da teoria literária, na promoção da conversa entre pares uma das pernas sobre as quais se move. A outra perna é justamente aquela dominante na poesia de Tápia: a autoironia, que na clave mais produtiva consiste no oferecer-se no altar do sacrifício da contemporaneidade rebaixada.

Nesse sentido, talvez se pudesse dizer que essa poesia, que tanto discorre sobre o fazer poético e tanto evoca a memória cultural, não é propriamente reflexiva, mas reflexa. Ou seja, não é solar – no sentido de implantar novos procedimentos que permitam caracterizar uma voz própria que iluminará de luz nova o campo do presente –, e muito menos telúrica – no sentido de afirmar, contra a herança cultural, ou acima, ou à margem dela, os valores do corpo e da experiência irredutível do indivíduo. É antes lunar, girando à volta de um eu que se apresenta quase sempre como degradado, desimportante, e sobre ele fazendo refletir, da forma possível, a luz das grandes estrelas da tradição literária antiga e moderna.

É, portanto, uma poesia que merece atenção pelo que nela existe de representativo de uma vertente da poesia brasileira que nasceu tardiamente das vanguardas de meados do século, conviveu sem muita intimidade com os herdeiros “desbunde” dos anos de 1970, e – como herdeira – teve de se manter à sombra das duas grandes forças originárias da poesia concreta: o neobarroquismo (ou neoparnasianismo) onívoro de Haroldo de Campos e a fixação resistente na tipografia como antídoto ou justificação (ou disfarce) do retorno ao verso, ou à discursividade.

Mas é mais que isso. No último livro, caminhando ao lado dos procedimentos da glosa e da alusão – isto é, da centralidade da referência

cultural como “origem” e razão de ser do poema – um pequeno conjunto de textos afirma (e aqui é notável a contradição com a poética explícita que se veio descrevendo) a voz individual. São poemas nos quais, ao contrário da quase totalidade dos demais, uma voz autoral se faz notar. Contraditoriamente, por meio do abandono dos procedimentos recorrentes nessa poesia, e da própria alusividade da distribuição espacial.

E é justamente na sequência sobre o quadro de Van Gogh (sobre a dinâmica entre o autoral e o copiado), que surge a questão que parece essencial e subjacente aos melhores poemas do autor, como neste “mortal”, do livro de 2017:

como salvar
do perecimento
um nada
leal, inglório?
com um poema
que o evoque,
fora de
foco?

tão imortal
quanto um
fósforo?

(TÁPIA, 2017)

Questão essa que, do ponto de vista da ordenação do livro, só vai poder ser respondida depois de a reflexão escapar dos seus Cila e Caríbdis (o pendor prosaico-filosofante, cristalizado em “epifania da xícara torta”, e o fantasma concreto ou neoconcreto de – mais uma! – homenagem a Augusto e Haroldo de Campos), em “fórmula do mar”.

E ali está, finalmente, em mar aberto, o bloco de poemas que me parece o momento mais forte da voz autoral: as “cenas de passagem”. Trata-se de um conjunto de 22 poemas, todos precisamente datados – e muitos indicando o lugar de composição. Neles se encontram todas as características

dos anteriores: a discursividade que namora a prosa, a incorporação de referências culturais, a alusão literária ostensiva. No geral, porém, integradas na dinâmica do poema, funcionais e submetidas à lógica do conjunto textual. De fato, a notação de lugar e data é que predomina na produção do sentido – e é essa notação que permite incorporar na leitura, de modo significativo e não apenas ornamental, o floreio das citações e das alusões. Ou seja, independentemente da autenticidade da notação ou da inacessível e incomprovável (para o leitor) experiência original, aqui o efeito é de verdade, de poemas articulados a partir de um centro de força ao qual se submetem os procedimentos estruturais e os demais elementos da composição.

Por fim, vale a pena observar – para melhor aquilatar a diferença desses 22 poemas em relação aos demais – que o livro traz (como outros) uma seção de notas explicativas, assim apresentada:

Embora os poemas de *expirais* contenham diversas referências e citações, optei, neste meu trabalho, por não explicitá-las, assim como aos autores de textos fragmentariamente incorporados (como modificações), excetuando-se a menção a Ibn Gabirol e Lucrécio. O procedimento decorre da convicção do caráter reescritural de toda criação, seja ele assumido pelo processo de integração consciente, seja pelo eco involuntário de obras preexistentes. (TÁPIA, 2017).

Não vale a pena retomar a questão da poética do eco. Mas vale a pena registrar que, mesmo afirmando “o caráter reescritural de toda criação”, seja necessária essa nota preventiva. Porque ela só faz sentido se houver no horizonte uma possível acusação de plágio, ou se a noção de original, de ponto de partida for realmente mais importante do que parece na reflexão encontrada nos poemas que foram comentados.

Por fim, vale ainda mais a pena observar a segunda nota a esse livro. Ou melhor, a frase que apresenta uma enorme série de referências encontráveis nos poemas. Esta: “Outras exceções de referência, convenientes ou necessárias à leitura dos poemas.” (TÁPIA, 2017)

Entende-se facilmente o “convenientes”. Descobrir ou arrolar essas referências era mesmo o trabalho de críticos e professores, agora

assumido pelo poeta contemporâneo. Mas o que mais impressiona é a sequência: há referências que são “necessárias à leitura dos poemas”. Ou seja: que não contribuem para a leitura, no sentido de acrescentar, mas que são um pré-requisito a essa leitura.

No que diz respeito à anotação das referências, a obra de Tápia tem uma evolução linear. Seu primeiro livro, *primitivo* (1982), é o único que não traz notas referenciais. O segundo, *o bagatelista* (1985), traz apenas, sob a rubrica “citações”, o nome de quatro autores, sem maiores informações sobre o lugar de ocorrência. Já ao final de *rótulo* (1990), as notas não são profundas, exceto as que explicitam todas as muitas referências de um poema-colagem. É em *pedra volátil* (1996) que as notas passam a ser “necessárias”, uma vez que trazem não apenas a autoria de frases incorporadas, mas a descrição das referências: a imagem utilizada, a obra escultórica evocada, um programa de tv etc. Em *valor de uso* (2009), as notas são precisas quanto às incorporações textuais. E por fim, como se viu, no último livro já há referências não ao que foi incorporado textualmente, mas a um leque amplo de dados que devem informar a leitura.

O avanço das notas referenciais não é privativo da poesia de Tápia. É, na verdade, uma tendência muito presente na poesia contemporânea, especialmente a que nasceu no sistema planetário concretista e nele se criou. É um traço de uma poesia que se vê como vanguarda e que suspeita do substrato cultural do leitor a que se dirige, bem como não supõe ou não espera a intermediação crítica, nos moldes tradicionais. E não deixa de ser notável, no caso da poesia desse autor, que o único livro que não traz nenhuma nota seja o primeiro, totalmente imerso na referência concreta e que, por conta do discurso teórico vigente no âmbito da vanguarda, não precisava de explicitação. Era como um exercício de aplicação, que se escorava – do ponto de vista da complexidade e do leitor previsto – numa prática coletiva.

Nesse sentido, o acréscimo numérico e o aumento de detalhamento das notas sugerem um caminho de afastamento das referências da vanguarda e a busca de um universo cultural pessoal. E, de fato, em certa medida, é o que ocorre, pois muitas delas explicitam aproveitamento de traduções feitas pelo poeta, bem como a sua formação clássica e leituras

gregas. Mais do que isso, porém, são índices da dificuldade de prever um leitor real, preparado culturalmente para poder compreender e apreciar aquela poesia que tem na cultura literária explícita um pré-requisito de fruição ou mesmo entendimento.⁵ O que, por outro lado, implica uma vontade de comunicação. Ou, nos termos do título de um de seus livros, pressupõe que a poesia deva ter um “valor de uso” para o leitor. Valor de uso esse propiciado ou garantido pela informação cultural dispersa ao longo das epígrafes, das citações, das dedicatórias e, por fim, das notas. Mas é evidente que, no universo em que se move a poesia contemporânea – quase desprovida de leitores que sejam estranhos aos círculos produtores –, esses procedimentos tenham também um forte “valor de troca”, por assim dizer. Um valor no mercado simbólico, por meio daquilo que, em outro momento e a propósito de outros poetas contemporâneos, descrevi num texto que o editor do jornal intitulou cruamente “atestado de cultura” (FRANCHETTI, 2001).

É nesse quadro que ressaltam os 22 poemas de viagem: neles, as referências são desnecessárias. Bastam algumas, de domínio comum, como as associadas aos lugares emblemáticos da cultura ocidental que comparecem nas datações, ou as ligadas à origem étnica do poeta, insinuada nos poemas e explicitada na sequência do livro, quando relata a origem do sobrenome.

O contraste entre esse pequeno conjunto de poemas, que praticamente encerra o livro de 2017, e os que constituem o primeiro livro sugere um trajeto – que o próximo livro confirmará ou não: um avançar em direção a uma dicção própria, na qual o descritivismo, a tendência à prosa entrecortada dos versos, o pendor meditativo e os ecos culturais encontram pontos de equilíbrio e balanço a partir daquilo que se poderia descrever com a frase de Berceo que João Cabral usou como epígrafe de *O Rio*: “quiero que compongamos yo e tú una prosa”. E não só pela modéstia de denominar prosa à poesia narrativa, nesse sentido “prosaica”, mas

⁵ A propósito, para um caso paradigmático, vejam-se as considerações de J. M. Cohen sobre as notas que T. S. Eliot após a *The waste land* (COHEN, 1963, p. 201). E, claro, o que o próprio Eliot sobre elas declarou, entre sério e irônico, de modo todavia esclarecedor, em “As fronteiras da crítica”. (ELIOT, 1972, p. 156-157).

principalmente por conta daquilo que Cabral atribuía ao poeta espanhol: um desejo de comunicabilidade, uma escolha de linguagem em função de uma eleição de público.⁶

Seja qual for o prosseguimento, o que parece indubitável é o caráter representativo dessa obra em progresso: nela se veem, com coerência e clareza, algumas tendências e tensões da lírica brasileira contemporânea, na vertente de derivação concreta. O que não quer dizer que não haja muitos outros aspectos a considerar, que acabaram por ficar de fora da leitura e talvez em breve possam ser – quem sabe – colocados em perspectiva, contra as linhas gerais de fundo, que aqui se tentou traçar.

.....

AN EXEMPLARY CASE: THE POETRY OF MARCELO TÁPIA

ABSTRACT

This paper consists in a study of Marcelo Tapia's poetry, aiming to identify some relevant trends in Brazilian contemporary poetry.

KEYWORDS: contemporary Brazilian poetry; Marcelo Tápia; Brazilian culture.

UN CASO EJEMPLAR: LA POESÍA DE MARCELO TÁPIA

RESUMEN

Este trabajo consiste en un estudio de la poesía de Marcelo Tápia, con el objetivo de identificar algunas tendencias relevantes en la poesía contemporánea brasileña.

PALABRAS CLAVE: poesía brasileña contemporánea; Marcelo Tápia; Cultura brasileña

⁶ Numa entrevista concedida por Cabral a Fabio Freixeiro (e que este reescreveu estranhamente em terceira pessoa), o poeta teria dito: “Berceo escrevia para camponeses e por isso necessitava de linguagem concreta” (FREIXEIRO, 1971, p. 187). Embora ali Cabral mencionasse a *Vida de Santa Oria* – e não *El duelo de la virgen* (que forneceu a epígrafe de *O rio*), compreende-se a escolha do verso do poeta espanhol a partir dessa afirmação que, se não foi exatamente nesses termos, bem poderia ter sido, já que a comunicação e o público previsto pela poesia moderna ocuparam a reflexão do poeta ao longo dos anos e especialmente em meados da década de 1950.

REFERÊNCIAS

COHEN, John Michael. *Poesía de nuestro tempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.

FRANCHETTI, Paulo. Atestado de cultura. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 1, p. 28-29, 2001. Disponível em:

<<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/06/atestado-de-cultura.html>>.

Acesso em: 10 jan. 2018.

FREIXEIRO, Fabio. *Da razão à emoção II: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.

TÁPIA, Marcelo. *Refusões: poesia 2017-1982*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Submetido em 17 de fevereiro de 2018

Aceito em 03 de março de 2018

Publicado em 30 de julho 2018
