

DE SOMBRAS E ESQUECIMENTOS ou

ALBERTO PUCHEU: LEITOR DE DISTÂNCIAS

À memória dos museus

Sergio Cohn, em texto sobre a obra de Alberto Pucheu, chama atenção para uma particularidade da poesia brasileira contemporânea que se apresenta como desafio no panorama literário deste início de século a qualquer jovem poeta: a ausência de projeto. Um projeto, nesse caso, e de acordo com Cohn, envolveria não apenas a pesquisa da forma, o desenvolvimento de um exercício estilístico inovador resultante desta pesquisa e o questionamento e releitura do momento cultural, estético e histórico, em enfrentamento com o passado, mas, precisamente, a maneira como estes pontos se articulam no trabalho com a linguagem.

Nesse caso, diante do desafio apresentado ao escritor contemporâneo, e na esteira de Cohn, penso ser possível afirmar que o poeta carioca Alberto Pucheu desempenha um programa literário que inicia com o livro de poemas *Cidade aberta* (1993), segue até a obra “Performance para um corpo concentrado em sua voz”, publicado dentro de *A fronteira desguarnecida* (2007), onde a palavra “performance” dá o tom do rumo que seu trabalho tomou, e se renova em poesia visual no ano de 2011. Sobretudo, penso que seu projeto se atualiza a partir do enfrentamento que o escritor realiza no trabalho de tangenciamento entre linguagem e imagem, acolhendo os novos recursos tecnológicos no universo de elaboração artística a que o regime do poético se abre, na segunda década do século XXI.

Neste cenário, realizando-se como poesia visual, suas intervenções literárias saem da página, absorvem o espaço virtual, visual, auditivo e corporal, de modo que o autor se torna um dos expoentes da atualidade literária. Entendo, portanto, que seu esforço se quer e se conforma, cada vez mais, no exercício e compromisso com a reflexão em torno do estar na linguagem e em torno do estar na linguagem na contemporaneidade. E estar na linguagem na contemporaneidade é estar na imagem e, sobretudo, no corpo. Duas inquietações, portanto, recortam todo o desígnio poético de Alberto Pucheu: a da linguagem e do contemporâneo. Sobretudo, vejo em sua iniciativa a configuração de um espaço de poesia no cenário da produção recente que catalisa

tensões, questionamentos e transformações com as quais tanto o poeta quanto o leitor de poesia se deparam e confrontam.

Sendo assim, gostaria de convidar a esta fala o diálogo aberto pelo próprio autor com um de seus interlocutores mais contemporâneos e assíduos: Giorgio Agamben. O convite se sustenta uma vez que o projeto de Alberto Pucheu, além de envolver poesia e imagem, se espraia pelos territórios da crítica literária¹ e reside principalmente em pensar estes dois termos (poesia e crítica) no registro do espanto, do ‘tocar os nervos’, das encruzilhadas, dos arranjos - expressões que lhe são caras. O programa é proposto principalmente no ensaio-manifesto (ou manifesto-ensaístico ou poesia quase manifesto ou intervenção poética no pensamento, etc.) ‘Pelo colorido, para além do cinzento’, que confere título homônimo ao seu livro de ensaios - *Pelo colorido, para além do cinzento. A literatura e seus entornos interventivos*, publicado em 2007, onde afirma:

O artista deve lutar por um pensamento teórico que, - seu par -, contíguo a ele, mesmo que criativamente aberto a ele, desde si mesmo, autopoeticamente, se ponha enquanto escrita e pensamento, que o ajude a avançar, que, rivalizando com a literatura, busque antecipar seus movimentos, que invente uma possibilidade de seu futuro. (PUCHEU, 2007-B: 18).

Nesta obra, a intervenção a que se refere ocorre eminentemente na importância de se pensar para que serve a literatura e para que serve a poesia, por que falar de literatura, e por que fazer poesia. Não à toa, o autor lança, junto ao livro de intervenções críticas, a sua poesia reunida, intitulada *A fronteira desguarnecida*, que integra a produção poética de 1993 até 2007. Nela encontramos na íntegra o livro de estréia, *Na cidade aberta* (1993), seguido de *Escritos da freqüentação* (1995), *A fronteira desguarnecida* (1997), *Ecometria do silêncio* (1999), *A vida é assim* (2001), *Escritos da Indiscernibilidade* (2003) e três livros inéditos: *Já que não há cabeça nem lugar para o que passa* (2002), *Escritos para o lado de dentro das lentes dos óculos*, e *Performance para um corpo concentrado em sua voz*, os dois últimos de 2007. Além desta antologia poética, há ainda uma reunião de entrevistas concedidas a periódicos literários. Vale ressaltar que o inédito *Escritos para o lado de dentro das lentes dos óculos*, que, para

¹ Entendida também (e principalmente) como uma teoria poética ou poesia teórica engendrada pelo universo poético do autor, não importando o nome dado a esta prática, mas precisamente o que ela movimentava no leitor e na interpretação de uma obra.

esclarecimento do público, inclui diálogos poéticos com autores como Samuel Beckett, Emily Dickinson, Clarice Lispector, Fernando Ferreira de Loanda, Gilles Deleuze, Manoel de Barros, entre outros, encontra-se na íntegra em ambos os volumes – de poesia e de ensaios - como a provocar, mais uma vez, o deslizamento das fronteiras, afirmando talvez que a compreensão da realidade, e da realidade engendrada por uma obra, depende do ponto de vista daquele que com ela se confronta.

Para tanto, gostaria de me reportar a algumas noções vinculadas ao termo “contemporaneidade”, a partir das proposições feitas por Giorgio Agamben em “O que é o contemporâneo?”, de modo a poder entrar propriamente na leitura da poesia de Alberto Pucheu. Em suas indagações, Agamben se deixa guiar por três perguntas que retomo neste ensaio como ponto de partida para refletir a poesia brasileira contemporânea, ainda que o tratamento dado a este tema seja inicial e incompleto, uma vez que o corpus escolhido reside sobre uma singularidade e não um coletivo. Portanto: O que é ser contemporâneo? E: de quem se é contemporâneo? Ou: contemporâneo do quê?

Para o filósofo, contemporâneo é aquilo que tem por natureza o desvio, um deslocamento, um não pertencimento a um ponto fixo – barreira, limite, contenção. Contemporâneo é o que se move e desloca, permitindo o livre fluxo, uma vez que pertence ao seu tempo sem necessariamente coincidir com ele. Nesse sentido, ser contemporâneo é de alguma maneira ser anacrônico, uma vez que o que se olha é o tempo presente, mas o que se vê são seus ocasos.

Reconhecendo estar preso ao tempo presente, ainda que com ele o poeta não se identifique, mas por essa razão mesma possa criar aberturas, cortes, rupturas que permitam o transmigrar-se, ser contemporâneo é habitar este tempo sem ser este tempo, sendo outros, que o ultrapassam, lançando um olhar ao tempo que, imediatamente, lhe é devolvido, cedendo à fissura – distância. Habitando este espaço o poeta pode então abrir os olhos dentro da escuridão, permitindo-se queimar-se nela e por ela.

Sobretudo, o filósofo reafirma que a contemporaneidade não é apenas uma faixa de tempo que inclui uma demarcação cronológica dentro da história. É também o tempo do próprio poeta, o modo como se inscreve no tempo e como o tempo nele se imprime. E o que se imprime será sempre uma fratura porque ser contemporâneo é sempre uma incongruência.

Para onde aponta essa incongruência?, pergunto-me. E creio que uma possível resposta seja: para a experiência desta fratura, dentro do tempo contemporâneo, cujo

horizonte já não é o passado, ainda que volte os olhos para ele, e tampouco o futuro, sendo, antes, uma via, seqüência de descontinuidades. O contemporâneo são relações.

Pensar a contemporaneidade é, portanto, pensar aquilo que não se pode ver à luz do que é visível, aquilo que surge diante do olhar em espanto com o que falta. Ser contemporâneo é modificar o presente; mais do que presente, é ser atualização do passado no presente e deste no passado. Proximidade e afastamento. Recuperar não um passado nostálgico, mas algo que não se viveu. O imemorial que não se viveu, o inaugural. Ser contemporâneo é criar desomogeneidades, instaurar heterogeneidades, permitir relações. Por isso o encontro entre o arcaico e o moderno por meio da atualização, isto é, da alteração de um momento pela intervenção de outro tempo, provoca a leitura dos dois tempos de maneira inédita.

Nessa voz que encontro na poesia de Alberto Pucheu ressoa um canto, transfigurado pela contemporaneidade. Não das Sereias, a seduzir Odisseu, mas a do pai da poesia, Homero. E a do próprio Odisseu, sombra. Gostaria agora de convocar à presença deste ensaio a voz de Ulisses que, dentro da história literária do Ocidente, afirma-se, para toda a literatura, como um discurso, um imaginário, que se desenvolve como *logos* cultural, signo de uma episteme. Voz de um passado grego caro a Alberto Pucheu. O Odisseu grego, entronizado como símbolo da própria poesia, e do mito, que une fantástico e histórico, transformado por Dante em sombra, viajante do novo mundo, revivido pelos românticos como o Velho Marinheiro, encenado como homem comum, anônimo e urbano por Eliot e Joyce, recriado por Pound, adentra o século XXI como signo de abertura para o futuro (Boitani, 2000). Parece-me que a sombra de Ulisses permanecerá nos arranjos poéticos e visuais de Pucheu precisamente como figuração do anônimo, transfigurando-se nas vozes de desconhecidos que preenchem o centro urbano, recolhidas pelos sons e frases que habitam a cidade e que a própria cidade devolve como voz de um coletivo, cuja força poética e política reside precisamente em seu grau de anonimidade, a evidenciar-se comunitariamente em sua poesia visual. A esse ponto retornarei mais adiante.

Entretanto, na última viagem de Odisseu profetizada por Tirésias na *Odisséia* de Homero, o herói adquire valor de símbolo de uma civilização fundada no mar, e se abre para o futuro. Ulisses é um nome que expressa um sentido – o mar – mas não denota um significado – porque tal significado será atribuído de acordo com a maneira como este signo for apreendido em cada época.

Ulisses será um nome cujo significado poesia e história vão construir.

Sobretudo, desde o início do universo mítico-literário, Ulisses assume uma forma: a da potencialidade humana. A partir daí se tornará paradigma do conhecimento que o indivíduo adquire do mundo e de si próprio, na dor; será ícone da experiência, da ciência e da sabedoria; artesão da *techné*; mestre de retórica, conhecedor dos meios da persuasão e da ilusão – fundador da poesia que formará a literatura do Ocidente. Por ele, a *Odisséia* toma forma, a poesia nasce como maravilha e espanto; como o sagrado que suscita silêncio e encantamento. Pouco a pouco, Ulisses se torna um *typos*, sombra que se alonga na história e se transforma em imaginação do Ocidente, demarcando as crises do poético, do histórico e do sujeito; símbolo de união entre poesia, filosofia e ciência, ligação do arcaico com o moderno.

E é a memória de Ulisses que inaugura a poesia, e a sombra, do primeiro livro de poemas de Alberto Pucheu, *Na cidade aberta* (1993). O poema de abertura, “Mito”, parece-me sugerir aquilo que é afirmado por Walter Otto em *Dionisus, Myth and Cult* acerca do mito: “o mito é, apenas, poesia (15)². Neste poema, a Grécia mítica e arcaica chega não só pelo mito, mas pela filosofia, aludida na figura do filósofo Diógenes de Sínope, dando a pista aos leitores de que pensamento poético e pensamento filosófico complementam um ao outro nessa poética das indiscernibilidades. Na função de pensar a poesia, o poeta-filósofo dialoga com a memória do *Íon* platônico de que a interpretação da verdade é ponto comum entre filosofia e poesia, ainda que por linguagens distintas e, qual Diógenes à luz do contemporâneo, propõe-se a tarefa de sair à luz da cidade procurando abrir os olhos dentro da escuridão do dia.

Se o mito é apenas anunciado no poema “Mito” sem de fato apresentar um rosto, é em “Aventura, nº 2” que Ulisses aparece em um *nostos* antecipado pelo poeta, onde o contemporâneo se inscreve sobre o passado mítico, alterando as margens, possibilitando o retorno da figura do viajante grego como sombra no presente. Retorno evidenciado no poema seguinte a “Aventura nº 2”, “Los olvidados”, onde a figura do “pescador”, presente na paisagem da cidade construída pelo poeta, já não mais marinheiro errante,

² “Os filólogos sabem muito bem que os poetas da Antiguidade pediam aos deuses que lhes preenchessem com o espírito da verdade. No entanto, esta verdade provavelmente não era a verdade da fé religiosa, mas uma verdade artística, e os grandes poetas (com suas próprias idéias) foram os primeiros a oferecer seu real significado. (...) O que quer que pensemos acerca da natureza da criatividade poética, sem importar o quão demonstrável ou provável seja que muitos poetas tenham escrito e continuado a escrever poesia em torno do mito, não deveria restar dúvida de que toda essa poesia tem como premissa básica a existência do universo do mito; e que este mito original não pode, por sua vez, ser explicado como algo separado do que chamamos de “processo poético”. (Tradução minha). OTTO, pp. 15-16.

conhece não o canto das sereias, mas “o alfabeto das areias”, alfabeto que ele “canta”, “quando chega / a noite”, como “melodias / de embalo / ou ritmos / guerreiros” (PUCHEU, 2007-A: 19-20), imitando o gesto das sereias. É o pescador que também surgirá como personagem desta odisséia do indivíduo na cidade, pequeno fragmento do mar-cidade-palavra, já afirmado por Ítalo Moriconi na apresentação deste primeiro livro de poesia, a propósito do “emblema de uma antiga figura mítica” que aí se “delineia”: Ulisses.

Como a sombra do pescador, em “Los olvidados”, ou pelo “cofre de ferro de uma embarcação antiga”, em “Ciência” (PUCHEU, 2007-A: 17), ou, ainda, pela simples presença contínua da nau navegando “em deriva”, retrato pendurado na parede da memória poética, nessa leitura “de distâncias” que a “respiração azul do mar” faz retornar em “Mar aberto, nº 1” (Idem, p. 24-25), a poesia de Pucheu constrói uma *poiesis* da cidade erguida pela própria poesia, onde “a água elétrica do mar acompanha a dicção” (“Na cidade aberta, nº 1, III”) e onde a “memória é a palavra azul, filha de céu e mar” (“Na cidade aberta nº 1, II). Neste poema, dividido em cinco partes, e que dá título ao livro, o mapa da cidade imaginária é desenhado pela linguagem, cidade de papel inventada em “fumaça”, “sacolas de supermercado”, “esquinas” e “ruas” (PUCHEU, 2007-A: 26) pela letra do poema. Mas, por trás deste mapa, como “a sinalização indica” (Idem), está a sombra do mar, “maresia”, presa à sombra de Ulisses. Esta CIDADE, que “acolhe asfalto e sol, ondas e pontes” (Ibidem), é também memória. O poeta, *aedo* do mar e do ar, qual Ulisses, adentra a cidade – presente - que fica depois do mar – origem - inaugurando a poesia contemporânea de Alberto Pucheu: adentrar a cidade carregando no mar a lembrança. A memória do mar se transforma em canto da cidade.

Em “A poesia passeia pelo Rio” (Idem, p. 24), texto que procura tratar da gênese literária de uma cidade poética - a do poema, a do poeta, a da obra - o autor evidencia seu projeto de construção pelo modo como confere força dinâmica à poesia, que se torna personagem, tanto quanto a cidade, engendrando-a e engendrando-se na linha de uma continuada lírica moderna. Antes de se tornar escrita, a poesia ganha vida a partir da potência exercida pela cidade, grande articuladora do poético, aos olhos do sujeito:

antes de acordar na página, batizada,
ela faz o sinal para o ônibus (assiste um
assalto), recita um Pai-Nosso sem palavras,
vai à feira, percebe o silêncio do asfalto

amarrado no sol, caminha pela av. Rio Branco,
não agüenta o soco das palavras desenraizadas,
então, desmaiada, derrapa numa curva, e,
capotando colina abaixo, presa
por entre as ferragens da página, de
repente, ela fala –

Se, na cosmogonia desta cidade aberta erguida pelo texto, convida-se Homero para o diálogo com o passado na elaboração de uma memória em homenagem poética, o par escolhido para a celebração do presente me parece ser Carlos Drummond de Andrade. Entre os signos da urbe e os afetos da atualidade, Drummond é evocado em “Na cidade aberta, nº 2”, operando na obra como poeta que reflete a experiência do homem na metrópole. Se a obra de Drummond é trespassada pela memória lírica do interior e o presente poético deve muito à lembrança do retrato de Itabira na parede, Alberto Pucheu, também cantor da cidade, elege como retrato na parede uma nau navegando ao longe no mar. “Ciência” e “Ciência, nº 2 (ou: Pensando melhor)” estabelecem uma relação passado-presente que interage em torno da imagem dos “poemas guardados no cofre de ferro”. Se, como aponta Davi Arrigucci Jr. (cf. ARRIGUCCI, 2000), a imaginação é o articulador central da lírica drummondiana, configurando-se como o mediador de uma arte poética que conjuga esferas heterogêneas e múltiplas da realidade na construção do poema, para Pucheu pode-se dizer que o articulador de sua poética é a cidade. A “pesquisa ardente”, que consome o artista no trabalho de esculpir o poema, máquina do mundo, se revela pela ciência do urbano. Poema: monumento erguido à cidade.

O primeiro poema é elaborado em torno de três imagens: os poemas “guardados no cofre de ferro”, a “embarcação antiga” e o “silêncio”. O contraste em torno da palavra, matéria de escrita, e do vazio, constituinte do silêncio, remete à “ciência”, que dá título ao poema, de fazer poesia, isto é, ao processo de construção criativa do poeta, como a evocar o movimento de procura da poesia no poema metadiscursivo de Drummond. A poesia é a arte cuja matéria de investigação é o instante mágico onde o vazio e a palavra se tangenciam. Como se os poemas que esperam para ser escritos estivessem guardados a sete chaves em um reino onde a linguagem possível é aquela em que a lacuna é carregada de expressão; como se se pudesse pintar o vazio, em retrato, imagem - ficção. E onde a tradição literária é vivida como participação. O mar, que

alcança na imagem da “embarcação antiga” uma metáfora de si mesmo, traduz-se como signo que proporciona a experiência da deriva na cidade.

Em “Ciência, nº 2”, os “poemas” se formam através da imagem irônica dos cofres de ferro de um “banco” “do bairro”, e a motivação já não é mais a da procura da poesia. A economia improdutiva, um dos pólos erguidos pelos dois poemas mencionados, mobilizada pelo ofício do artista, tem como centro movimentante da engrenagem produtiva o exercício da alma. Paralelamente, o confronto criado com a dupla de poemas expõe outro pólo, encenado por “Ciência, nº 2”, onde a literatura aparece como produto, marcando uma oposição entre duas forças de trabalho mergulhadas no imenso emaranhado de suor, poder e solidão que é a vida na metrópole: a do trabalho improdutivo, função da poesia, e a do trabalho produtivo, que rege o mercado. Dessa composição, ergue-se o poeta a perguntar qual o espaço da poesia na experiência de desamparo proporcionada pela vida na grande capital. A este questionamento associa-se outra reflexão em torno da experiência no contemporâneo: que subjetividade se ergue no centro da experiência urbana atual?

Este questionamento me parece estar refletido no poema “Pista do bem-te-vi, Urca”, onde a subjetividade confia o hábito da fragmentação, conquistado pelo exercício de atomização da vida que a experiência de estilhaçamento proporcionada pela cidade oferece, presa aos “fragmentos nas avenidas”. Da experiência vivida pela subjetividade em um “dia de sol”, “quando / o universo / é um círculo azul / voltado para dentro” (PUCHEU, 2007-A: 21), transborda o amarelo em potente exercício de transgressão dos limites, de um migrar do corpo externo para o corpo interno, onde circula livremente a fluidez da matéria informe. Aí, no passeio pela Urca, a subjetividade viverá uma experiência do exacerbar-se para além do fragmento, na tentativa de escape do labirinto que se tornou, em algum momento, sinônimo de cidade. O poema no entanto converte-se na própria forma do fracasso, na insuficiência do vôo que aponta para a queda, e a experiência do exceder-se para além da fragmentação, qual Ícaro a querer tocar o sol, fracassa. A mão, que é a do poeta a escrever seus versos, e que entra pelo ar, escapando o próprio céu, verte-se em gesto que leio como a tentativa icárea, fadada ao fracasso, de atingir o sublime pelo intelecto, tarefa impossível, e que conduz à reflexão sobre a função do artista na contemporaneidade. O poeta, construtor de artifícios, rompe o círculo, faz o corte no real, aproxima-se dos deuses, relê os mitos, mas retorna ao real e ao humano – círculo – tendo vivido o impacto do desvio, qual Diógenes, deixando-se cegar pelo sol.

Drummond retorna no poema “Na cidade aberta, nº 2”, “um José, ferido num canto, entrega seus restos a uma simples pergunta: / qual é mesmo o nome da sensação / de quem anda? / da sensação de quem anda / pra lá de dias, / num movimento de pernas / que não se deixam parar -” (PUCHEU, 2007-A: 28), confirmando a genealogia poética que reaparecerá na obra seguinte, *Escritos da freqüentação*.

Não à toa, o poema de abertura, “Genealogia”, revisita suas origens poéticas (“No princípio eram as letras / Desarrumadas Quando nem alfabeto / havia” (Idem, p. 33)), apontadas sobretudo para a sombra de Drummond e de sua “Procura da poesia”, onde o poeta mineiro tece um elogio do assunto em referência literária a seu próprio fazer poético, elegendo a lista de temas que aparecem no conjunto de sua obra. Em clara referência a Drummond, exímio *syntaxieur*, cujas associações inesperadas nascidas da combinação interna dada às palavras na frase movia universos próprios dentro da linguagem, Pucheu desenha a sua própria chave literária, elencando os temas que revelam o caminho de leitura e escrita do poema. Nele desvenda-se o reino em torno do qual as palavras se refugiam e escrevem os poemas que esperam ser escritos e que, no caso do poeta carioca, conjugam-se no encontro entre “mar dobradiças- / do-asfalto homens sol / roldanas-do-engano chaves-de-fenda” (Ibidem). Munido das chaves necessárias para “desmontar os encaixes” secretos do reino das palavras, que trazem em si “apenas a própria matéria letral”, Pucheu penetra surdamente no reino das palavras, descobrindo as mil faces secretas que habitam a cidade, o homem, o poeta, na sua pobreza e no seu terror, no seu elemento de espanto, que estremece. O que o reino das palavras revela ao poeta é que “dentro de todas são letras que existem”, uma vez que o homem habita a linguagem como habita a cidade.

Os últimos versos do poema sugerem uma espécie de resposta a outro poema de Drummond – “A flor e a náusea”: se o tempo de outrora era de cifras e códigos, emparedamento, tédio e cisão, “tempo virá / em que os arranjos voltarão a lembrar / estas sintaxes E traçarão outras / Estrangeiras / Começando sempre por onde nunca / se sabe” (Ibidem). A cidade e seus arranjos, no tempo presente do contemporâneo, passam a ser um imperativo sobre o sujeito e a linguagem. Parece-me inscrever-se aí não uma esperança salvífica da poesia ou pela poesia, mas um sintoma do contemporâneo em torno dos “arranjos” que a obra de Pucheu vai exercitar até as últimas conseqüências. Os arranjos e rearranjos vão passar pelo desarranjo da construção poética do poema em nova forma que se quer fluida, movente e em crise.

Os versos finais de “Na cidade aberta, nº 2”, citados mais acima, são reencenados no último poema de *Cidade aberta*, “Na cidade aberta, nº 3” em nova configuração. Composta numa espécie de serenata da cidade, a mistura das vozes reunidas pelo poeta, anunciando o espaço do poema (“próxima saída para deodoro / às dezoito horas e sete minutos / plataforma dois linha b”) e os personagens habitantes daquele microcosmo (“alô ráls paga mil / bananada é cem bombom serenata dois é mil”), forma o coro polifônico retirado diretamente do discurso oral dos personagens condensados no espaço urbano, e dá conta de antecipar uma das características da poesia contemporânea brasileira: a mescla dos registros oral e escrito criando efeito de mistura e “flutuação das fronteiras”, provocando o “esvaziamento dos dispositivos tradicionais de legitimação” (PEDROSA, 2008: 41) do poético, como aponta Célia Pedrosa em “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”.

O verso “No vozeio dos arranjos da cidade, o vôo inesperado da sintaxe e do sentimento” (PUCHEU, 2007-A: 57), do poema “Na cidade aberta”, marca o tom do mapeamento poético das inúmeras cidades que compõem o relevo desta obra. Míticas, como em “Águas” e “Tróia revisitada”, estrangeiras como em “No Rijksmuseum”, históricas e literárias como em “Lascaux” e “Canudos”; pouco a pouco o sujeito poético encontra espaço para edificar sua própria *pólis* a partir do desguarnecimento das fronteiras, dos “escombros” (PUCHEU, 2007-A: 67) e “lacerações” (PUCHEU, 2007-A: 64) propícios aos arranjos e ao emergir do “sotaque das línguas de uma cidade” (PUCHEU, 2007-A: 68), que o exercício poético autoriza de forma excepcional.

Já a obra seguinte, *Ecometria do silêncio*, é elaborada como escrito de revisão cujo tom se compromete com o confessional (BOSCO, 2007: 10), afasta-se do intertexto dialógico com poetas precedentes e confirma a fundação de uma dicção própria. Nela as tensões e inquietações da forma poética, junto às perplexidades e intimidade com o instável que daí emergem, como aponta Caio Meira em resenha do livro, referem um poeta só em seu tempo, como acode a voz do poema homônimo à obra. “Entreguei o corpo aos abalos da cidade”, verso inicial de “Poema para carregar no bolso”, escreve um corpo, tornado uno com a cidade, que acolhe a morte e a escrita, tecendo o elogio à arte e à potência criadora nascente no desamparo, na falta, na memória e na tradição, como em “Carta para um relicário de Aleijadinho, na Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos” (PUCHEU, 2007-A: 81). “Último poema de Tônio Kroger” e “Nascido na segunda metade dos anos 60”, por sua vez, dão testemunho da

inscrição da matéria afetiva de corpos ausentes na história e na cidade, como já apontara Sergio Nazar.

Mas há um elemento que quero discutir a partir do que a poesia de Alberto Pucheu suscita e que se torna um ponto importante para a poesia brasileira contemporânea: a questão da forma. Este ponto emerge na obra poética porque seu projeto literário envolve não só a escrita de poesia, mas a escrita de ensaio crítico de caráter poético. Como se o fazer poético implicasse o fazer crítico e vice-versa. Como se houvesse um elo tão forte entre forma e conteúdo que a forma passa a ser tratada, nesta poética, como uma potência que não se separa do conteúdo que a movimenta. E a poesia intervém, enquanto experiência subjetiva, na forma da crítica, contaminando-a.

Neste instante, creio ser importante introduzir na discussão o que considero ser o legado deixado por Clarice Lispector às gerações seguintes, incluindo a atual. Em toda a sua obra, a tensão entre forma e conteúdo se faz presente e abre espaço para o debate que preenche o cenário literário da contemporaneidade. É sobretudo no ensaio escrito pela autora em 1963, intitulado “A literatura de vanguarda no Brasil” (LISPECTOR, 2005: 95-111), que o tema da tensão entre forma e conteúdo é explicitado, em depoimento que afirma o desagrado com a concepção tradicional da dicotomia entre os dois conceitos. O desconforto nasce porque no pensamento estético-literário de Clarice não há dicotomias, senão núcleos de força que penetram uns nos outros. O mesmo incômodo é reafirmado em crônica publicada em 1969, intitulada “Forma e conteúdo”: “a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar” (LISPECTOR, 1994: 271) e, com isso, a forma só se configura se o pensamento já estiver pronto. “Não se pode pensar num conteúdo sem sua forma” porque a forma só aparece “quando o ser todo está com um conteúdo maduro” (LISPECTOR, 1994: 271); não apenas *depois* que ele estiver pronto e sim *ao mesmo tempo*.

Penso que forma e conteúdo, para Alberto Pucheu, não são dicotômicas porque não existem separadamente, porque já nascem juntas. A poesia é entendida como força dinâmica que a tudo movimenta e que conduz a pesquisa estética não a uma forma pronta, mas a uma dicção, isto é, à formação de uma voz própria acerca do mundo, da alteridade, da tradição literária, da cidade, e, sobretudo, da linguagem, através da reflexão em torno dela própria. Linguagem que, no entanto, já nasce no cerne de uma indiscernibilidade. No ensaio “Pelo colorido, para além do cinzento”, propõe um consórcio entre o artista e o teórico, onde o exercício literário e o teórico são

“contíguos”, de modo que a escrita se firme como acontecimento poético, seja na vertente da poesia, seja na da crítica.

É, portanto, na afirmação de uma voz poética que caminhará rumo a uma forma de escrita e pensamento dos indiscerníveis que Alberto Pucheu se instalará no cenário poético e crítico da contemporaneidade como um poeta-ensaísta de postura diletante, na esteira da tradição abertamente tributária de Montaigne, Novalis, dos irmãos Schlegel, Nietzsche e Kafka, entre outros. Tradição que comporta o compromisso de uma palavra poética desejosa do fragmentário, contrária à completude e ao acabamento sistemático e defensora do deslocamento das convenções e esgarçamento dos conceitos. Em *Escritos da indiscernibilidade*, obra mais conceitual, metatextual, composta de fragmentos freqüentados pelo espanto, o que se persegue não são verdades ou dúvidas, mas a possibilidade da “admiração” e do “estilhaço”, que “deixa a realidade se expor em toda sua potencialidade” (PUCHEU, 2007-A: 168). Nesta obra o poeta elabora um quase manifesto pessoal, comprometido em expor a poesia e o saber em sua figura original, em uma espécie de poética do fragmento, onde a porosidade é elemento que permeia a experiência de escrita, onde “a escrita fragmentária se torna símbolo do poético-filosófico” (PUCHEU, 2007-A: 169). Colocando-se abertamente contrário à instituição de um princípio sistematizador de conjugação desta escrita, o ensaio-poesia deseja-se como uma anotação ou comentário que ateste o convívio com o mundo, e sobretudo, com o resíduo que a cidade ensina. “Poesia: pensamento: filosofia: dar matéria (palavras) às exclamações, e exclamações à matéria” (Idem).

Se, para Friedrich Schlegel, o fragmento era uma tentativa de reunificação dos gêneros em síntese de poesia e prosa, poesia e filosofia, criação poética e crítica, entendendo o fragmento não como um gênero, mas um meio ao qual se abre toda a modernidade do século XX e XXI, pergunto-me, estará a poesia de Alberto Pucheu, em algumas de suas conformações, caminhando nesses espaços perigosamente moventes, desejando “permanecer fiel a este princípio” de reunificação da experiência poético-textual? Assim me parece assumir-se, espécie de “composição coletiva, a muitas mãos”, em acordo com o posfácio “A crítica dos arranjos como arranjo da crítica”. De que modo podemos entender escritos que são uma espécie de diário de reflexão, laboratório privado e público de experiências com a palavra poética, meio caminho entre comentários, prosa poética, aforismas, como que a marcar o gesto performático da palavra poética?

Aí, onde se entende a experiência empenhada a partir de *A vida é assim*, em que o poeta reúne frases ouvidas na rua e na televisão, ou trocadas em e-mail, inicia-se um trabalho em torno da reflexão sobre o lugar da poesia e da arte no cenário atual. A atuação poética ganhará espaço no percurso atuante de Alberto Pucheu como poesia visual, saindo do papel e conjugando-se com o visual, o sonoro e o virtual.

É o caso das duas exposições artísticas coletivas de que Pucheu participa com suas intervenções fotográficas no ano de 2011. Na primeira, organizada pelo I ArteForum promovido pelo Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ em junho de 2011, o poeta apresenta a exposição intitulada *Paisagens urbanas quase sem paisagens*, composta de 20 fotografias que registram as “paisagens urbanas” de frases recolhidas das ruas e muros de cidades visitadas pelo poeta. A segunda, intitulada *Palavras*, realizou-se dentro do Projeto de Poesia Visual, idealizado por Alberto Saraiva e exposto na Galeria da Oi Futuro, em julho de 2011. Em seus arranjos poético-fotográficos, chamados de *street poems*, de onde emerge uma poética das ruas, e onde a “perda da referência das palavras: dos sujeitos e objetos” (PUCHEU, 2007-A: 158) dá o tom, parece-me precipitar-se um elemento cada vez mais recorrente na prática não só poética, mas também ensaística, nessa segunda década do século XXI: a performance. Esse elemento é trazido para o centro da elaboração artística pela contribuição e interferência das novas ferramentas tecnológicas e virtuais que modificam a experiência do tempo histórico em que vivemos, a ética das relações, a produção e recepção artística. Desde a apropriação de vozes, agora não mais da tradição poética, mas do cotidiano anônimo, seja do espaço privado, seja do público, que se ergue como coletivo, na produção escrita de Alberto Pucheu, e sobretudo na recentíssima produção fotográfica do autor, mesclam-se os registros da imagem e da escrita nas fotografias de rua. A experiência artística empreendida pelo poeta encara as fotografias como “imagens-pensamento”, como o coloca o próprio poeta em diálogo com Benjamin, apontando para um movimento que não é mais o da cidade a construir a poesia, passando ao seu reverso, onde a poesia intervém na cidade, fabricando suas “paisagens”.

Parece-me que o foco desse trabalho reside na potência da performance que a relação entre imagem, pensamento e poesia desnuda. As fronteiras a serem desguarnecidas agora apontam para a forma com que poesia e pensamento se conformam na leitura do mundo feita pelo artista e/ou pelo intelectual. Uma forma que se quer performativa, cuja força de intervenção talvez não venha mais de um discurso, mas do próprio movimento performático da arte, que se espalha por exemplo para o

ensaio crítico, dando origem a uma nova geração de intelectuais cujo pensamento teórico está permeado de poesia. Alguma coisa que esbarra na teatralização ou encenação da palavra, e também da palavra com a imagem. Nesse sentido, o artista, e também o intelectual (ou teórico), isto é, aquele que faz crítica literária ou ensaio crítico, atua como força catalisadora empenhada em pensar e questionar o seu próprio lugar, o lugar do que é fazer literatura e arte e do que é fazer crítica ou teoria no cenário contemporâneo de início de século. Reflexo disso é uma das fotografias onde aparece a pergunta “E tem conceito??”, onde os pontos de interrogação ressoam como provocação ao sistema, sobretudo se pensarmos que o espaço criado pela nova intelectualidade e pela nova produção artística se centra no “desguarnecimento das fronteiras” conceituais que envolvem a teoria, a literatura e a estética, de modo a conduzir a produção e a recepção de poesia. Especialmente poetas como Alberto Pucheu, Marcos Siscar, Paulo Henriques Brito, entre outros, que estão no papel não só de produtores de poesia, mas de críticos-pensadores de literatura, crítica e filosofia. Em outras palavras, parece-me que a arte e o pensamento, como são feitos agora em nosso tempo, apontam para um deslocamento que abala os alicerces das formas fixas de discurso, movendo-se da palavra para a atuação, do dizer para o fazer.

A intenção do poeta, como ele próprio afirma em entrevista, é de “levar a poesia à visualidade plástica”. Esse percurso nasce do olhar ingênuo e lúdico do fotógrafo amador, que registra o jogo entre imagem, cores, formas e palavras pelas ruas da cidade, e se transforma em olhar atuante e político do artista, na constituição do que chamará de “poética política e urbana de uma comunidade anônima” a erguer-se em suas fotografias.

Para finalizar, gostaria de terminar com uma reflexão em torno da questão da performance e da intervenção. O que me suscita tais pensamentos é o movimento primo ao dos *street poems*, chamado de *street art* e que recomponho aqui amparada sobretudo no que a arte do grafite e da intervenção artística de espaços públicos implica. Sem conhecer muito esses territórios, arrisco apenas uma reflexão em torno do gesto central a esses movimentos que reside em habitar artisticamente territórios de domínio comum. Tal gesto está profundamente amparado em um discurso artístico que se quer político e que pensa o estatuto da produção e recepção de arte ainda como valor limitado a poucos. A intervenção artística contextualizada por esses movimentos contém em si um elemento participativo que retira das mãos de um grupo seletivo o poder de criação, divulgação, consumo, exibição e decisão da arte. Entende que o sucesso da arte não

reside no controle desses elementos, mas na experiência do contato direto e compartilhado, que a função do imagético cumpre bem e que extrapola o livro, a parede, a sala de exibição, ultrapassando limites e fronteiras.

A cidade, que agora já não é só textual, mas visual, auditiva, corporal, virtual, habitada de singularizados anônimos – público e artista - ergue-se como um fascinante território em que a simbiose entre imagem, palavra, som, corpo, como aquela entre crítica, poesia, teoria e fantasia, silenciosamente, começa a guarnecer horizontes inéditos e fascinantes em torno da produção de arte e poesia no Brasil contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1973.

ARRIGUCCI, Davi. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

BOSCO, Francisco. “Gramatofilia”. Prefácio a *A fronteira desguarnecida*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

MEIRA, Caio. “Ecometria do silêncio”. In: *O Globo. Caderno Prosa e verso*. Jan/2000.

LISPECTOR, Clarice. “A literatura de vanguarda no Brasil” In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____ *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

PEDROSA, Célia & ALVES, Ida. “Poesia contemporânea: crise, mediania, e transitividade (uma poética do comum)”. In: *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PUCHEU, Alberto. <http://www.forumufrj.com.br/?p=431>, 2011.

_____ *A fronteira desguarnecida. Poesia reunida 1993-2007*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007-A

_____ *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007-B.