

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

LUCAS LUCIANO LIMBERTI

BAQUE POÉTICO
Os tipos, as vozes e o caos na lírica de Fabio Weintraub

Versão corrigida.

São Paulo
2023

LUCAS LUCIANO LIMBERTI

BAQUE POÉTICO

Os tipos, as vozes e o caos na lírica de Fabio Weintraub

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. *Versão corrigida.*

Orientadora: Prof^a Dr^a Viviana Bosi

São Paulo
2023

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ). Processo: 168660/2018-0.

This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ). Process Number: 168660/2018-0.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L733b Limberti, Lucas Luciano
 Baque poético: Os tipos, as vozes e o caos na
 lírica de Fabio Weintraub / Lucas Luciano Limberti;
 orientadora Viviana Bosi - São Paulo, 2022.
 122 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Fabio Weintraub. 2. Poesia contemporânea. 3.
Tipo social. 4. Vozes poéticas. 5. Teatralidade
deslocada. I. Bosi, Viviana , orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE**

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Lucas Luciano Limberti

Data da defesa: _18_/_11_/_2022_

Nome do Prof. (a) orientador (a): _____ Viviana Bosi _____

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, _18_/_01_/_2023_



(Assinatura do (a)

orientador (a)

LIMBERTI, Lucas Luciano. *Baque poético: Os tipos, as vozes e caos na lírica de Fabio Weintraub*. Dissertação de mestrado (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 2022.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ivan Francisco Marques - Instituição: USP – Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. Renan Nuernberger - Instituição: USP – Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior - Instituição: Unicamp – Universidade Estadual de Campinas

Assinatura: _____

SUPLENTES:

Profª Drª Ivone Daré Rabello - Instituição: USP – Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Profª Drª Célia de Moraes Rego Pedrosa - Instituição: UFF – Universidade Federal Fluminense

Assinatura: _____

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura - Instituição: USP – Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Agradecimentos

A Viviana Bosi, minha orientadora desde 2018, incansável professora e crítica no processo de leitura de poesias e entendimento da forma de se fazer crítica literária. Pela disciplina ministrada na pós-graduação: “Fases da Poesia Brasileira a partir dos Anos 60” e o incentivo na participação de situações acadêmicas, grupo de estudos, Revista Magma, seminários etc.

A Valdir Heitor Barzotto, mesmo que em outra frente de estudos na FEUSP, pela oportunidade de, durante o processo de pesquisa, me envolver em atividades como “II Seminário: A Língua Portuguesa na Educação, na Literatura e na Comunicação”, “II Colóquio Corpo e escrita/Cuerpo y Escrituras”, bem como no convite para palestrar sobre o estudo e o ensino na Universidade Katyavala Bwila do Cuanza Sul em Sumbe (Angola).

Aos professores Vagner Camilo e Fabio de Souza Andrade pelas leituras atentas e sugestões encaminhadas durante o processo de debate na banca de Qualificação.

A Ariovaldo José Vidal que coordenou a Revista Magma enquanto participei do corpo editorial, pelas inúmeras reuniões e por sua insistência e incentivo para fazer dar certo a publicação do periódico de divulgação científica dos alunos da pós-graduação da Letras USP.

A Marta Kawano pelos debates e aprofundamentos nos momentos iniciais da pesquisa durante a disciplina “Teorias e Abordagens Críticas da Obra Literária e de Outras Formas”.

Aos colegas da pós-graduação, por todos os debates literário, em especial de nosso grupo de estudos de poesia: Fabiano Calixto, Fernanda Morse, João Gabriel Mostazo Lopes, Julia Izumino, Iago Lago Hamman, Renan Nuernberger e Rita de Cássia Bovo de Loiola.

Ao amigo Murilo Gonçalves por ter me apresentado a obra de Fabio Weintraub e estar presente em conversas e trocas de experiência durante todo o processo, desde a seleção até o depósito da tese.

Ao amigo Carlos Moacir Vedovatto Júnior pelas leituras, trocas de ideias, projetos e convivência próxima durante a elaboração do pensamento aqui desenvolvido.

À Annita Costa Malufe e Maria Rosa Duarte pelo debate produtivo sobre os tipos sociais na mesa que dividimos na II Mostra de Literatura e Crítica Literária na PUC (SP).

Aos debatedores Eduardo Sterzi e Marcelo Lotufo da mesa de poesia em que apresentei o percurso da pesquisa na XXIV edição do Seminário de Teses em Andamento (SETA), realizada no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da UNICAMP (SP).

Ao Rafael da Silva Mendes coordenador da mesa de debates no IX Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea (poesia, prosa e política) na UFRJ (RJ) em que discutimos sobre vozes poéticas.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Ben Hur Euzébio, Maria Netta Vancin e Rosely de Fátima Silva, por todo o entusiasmo e suporte no processo da pesquisa e trâmites técnicos da pós-graduação.

Aos colegas da comissão editorial da Revista Magma e da organização do Seminário Antonio Candido e a Literatura na FFLCH-USP.

Ao amigo Lucas Callut pela leitura técnica e presença artística em minha vida.

À minha família, meus pais: Cláudia Maria Luciano, incentivadora primeira, mãe professora e companheira de cafés políticos e intelectuais. Ao meu pai, Júnior Limberti, pelas lições de nunca desistir de sonhar e persistir. Ao meu irmão Diego Limberti, amigo de sempre e parceiro no desenho da vida.

À família formada, minha companheira de todos os dias sublimes, dos livros, das aulas e diários de classe, das contas e dos amores, Isabela Fumo. Agradeço a força para seguir estudando,

trabalhando e vivendo, meu filho, Giuseppe Fumo Limberti, minha razão de ser, gestada durante esta pesquisa.

Ao Cnpq - Capes pela bolsa concedida.

Resumo

Este estudo propõe uma análise da obra poética do escritor Fabio Weintraub. Leva em conta o percurso dos tipos sociais, das vozes e das imagens de choque na lírica que possam revelar uma significativa faceta da poesia contemporânea, que vai da matéria bruta à poesia apurada, da paisagem íntima à constituição de aspectos fragmentários da intimidade do outro imerso no caos urbano. No conjunto da obra, procura-se entender o poeta e sua carpintaria – que o próprio vaticina “açougue” – numa progressão de temas, imagens e formas que seguem caminhos, num primeiro momento dispersos e plurais, mas que a certo ponto encontram clareza e configuração estética própria. Um percurso que, se não é regra geral, traduz um importante recorte crítico de busca – entre partida e chegada – para o entendimento da poesia de Weintraub, cujas características são a intensidade lírica, a narrativa dramática e de reflexão social. A pesquisa leva em consideração a análise de poemas de seis livros a partir da ideia do “Baque poético” como o lugar da crise, em que o verso revele o espaço histórico e social. A seleção de poemas surge das obras *Sistema de Erros* (1996), *Novo Endereço* (2002), *Baque* (2007), *Treme Ainda* (2015), *Falso Trajeto* (2016) e *Quadro de força* (2019).

Palavras-chave: Fabio Weintraub. Poesia contemporânea. Tipo social. Vozes poéticas. Teatralidade deslocada.

Abstract

The main objective of this project is to perform an analysis of the poetic work of the writer Fabio Weintraub, whereas the course of social types, voices and shock images in the poet's lyric that may smoke out a significant constitution of sense of poetry contemporary, ranging from raw matter to accurate poetry, from the intimate landscape to the intimacy of the other immersed in chaos. In the work set, we try to understand the poet and his carpentry – which he himself predicts "butcher" – in a progression of themes, images and forms that follow paths, sometimes dispersed and plural, but which are at one point in the possibility of conciseness and clarity. This course, if not a general rule, translates an important critical search – between departure and arrival – for the understanding of Weintraub's poetry in contemporary times since of lyrical intensity, narrative and social reflection. The research project considers the poetry analysis proposal of six books of the poet from the idea of "poetic shock" as the established essence of the place of crisis, where the place of the verse becomes a historical and social place. The books *Sistema de Erros* (1996), *Novo Endereço* (2002), *Baque* (2007), *Treme Ainda* (2015), *Falso Trajeto* (2016) and *Quadro de força* (2019).

Keywords: Fabio Weintraub. Contemporary poetry. Social type. Poetic voices. Displaced theatricality.

A Giuseppe Fumo Limberti,
cujo aparecimento se confunde com a gênese desta
pesquisa. Com estimas de que os registros das
máculas deste tempo sejam apenas matéria do
passado em seu amanhã pleno, filho.

Sumário

1. Introdução	13
2. <i>Estética do Baque: O mosaico de tipos e o percurso das vozes no encaminhamento da lírica</i>	14
3. <i>Tripartite que nos fala: a estrutura das vozes</i>	19
3.1. A voz do poeta	19
3.2. A voz de outrem	24
3.3. O outro	27
4. <i>Tipo social: As faces líricas do caos</i>	32
5. <i>Teatralidade deslocada: A dessublimação do território historicizado</i>	36
6. <i>O poeta – Agente do caos e da carniça</i>	45
7. <i>As obras</i>	50
7.1. Em busca da poesia: <i>Sistema de Erros</i>	50
7.2. Interlúdio entre o eu e o outro: <i>Novo Endereço</i>	56
7.2.1. Mudança de rumo	59
7.3. Pacto com o caos: <i>Baque</i>	63
7.4. Mosaico em gerúndio: <i>Treme Ainda</i>	69
7.4.1. O corpo escrito e o ofício da escrita	71
7.4.2. O corpo em chama e o poema corpo	78
7.5. Atalho contramão: <i>Falso Trajeto</i>	84
7.6. Um choque sádico e erótico: <i>Quadro de Força</i>	92
8. <i>Conclusão: Da modernidade ao contemporâneo</i>	106
9. <i>Referências Bibliográficas</i>	116

“Até onde irão os limites da miséria humana?”

(Walter Benjamin)

*“O poema não é um eco da sociedade,
e sim, ao mesmo tempo, sua criatura e seu fazedor (...)”*

(Octavio Paz)

1. Introdução

O recorte sarcástico da poesia de Fabio Weintraub é um retrato cru e potente da lírica contemporânea. Nossa proposta é analisar uma seleção de poemas de seis livros do escritor paulistano Fabio Weintraub a partir da ideia do “Baque poético” como o lugar da crise, em que a poética revele o espaço histórico e social.

As obras em que foram selecionados os poemas são *Sistema de Erros* (São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996), *Novo Endereço* (São Paulo/Juiz de Fora: Nankin/Funalfa, 2002), *Baque* (São Paulo: Editora 34, 2007), *Treme Ainda* (São Paulo: Editora 34, 2015), *Falso Trajeto* (São Paulo: Patuá, 2016) e *Quadro de força* (São Paulo: Patuá, 2019).

Este estudo percorre a obra do autor e reflete, no decorrer de suas publicações, como ele foi encontrando uma maneira de lidar com sua matéria poética muito própria e passível de discussão sob a perspectiva das vozes, das dicções e dos tipos sociais imersos no cotidiano do caos.

Pretendemos pensar na validade estética da utilização do conceito “tipo social” na poesia; da chamada “teatralidade deslocada” na concepção de cenários do caos urbano onde atuam personagens marginalizados; do uso de gêneros paralelos à lírica como a narrativa, o drama em diálogo, o texto instrucional, o roteiro de cinema etc.

Buscamos entender como se configura, ou se fragmenta, o sujeito lírico que adquire vozes particulares e encadeadas sobre alguns princípios que se estruturam a partir da tríade – poeta; outrem; outro - e que agora ganha uma iluminação particular. A finalidade é refletir sobre o sentido do “baque poético”, ou seja, a procura do poeta com sua estética própria e homogênea no que diz respeito aos parâmetros que sustentam a tese.

Entende-se esse processo criativo como um sintoma da contemporaneidade, no qual os procedimentos formais se centram na cessão de vozes, no uso rebaixado de referências míticas e o registro lírico em direção ao dramático, bem como o impacto do “choque” que a metrópole exerce sobre os seres (tipo/vozes) marginalizados. Tudo isso banhado por um humor ácido e violento, sem afeto – leia-se sem pieguismo sentimental – e nenhuma complacência, uma espécie de prazer no sarcasmo ao deflagar na poética os que estão “por um fio” diante dos pilares apodrecidos da cidade.

2. Estética do Baque: *O mosaico de tipos e o percurso das vozes no encaminhamento da lírica*

As imagens de muitos poemas na lírica de Fabio Weintraub são sustentadas por situações e personagens ao rés-do-chão, imersos no espaço público, presos em condições de trabalho dilacerantes ou meramente existindo, resistindo e desistindo sem qualquer alcance de esperança ou otimismo. O que era “mundo onírico” em *Sistema de Erros* ganha dimensão de “pesadelo” em *Treme Ainda* e “escracho” em *Quadro de força*. Neste particular, busca-se entender um parâmetro de coerência estética observado no percurso temporal das obras em função de sua inserção num contexto de heterogeneidade¹.

Assim, a cronologia selecionada recorta um olhar para essa “evolução” por extensão² – positiva ou negativamente -, que possa significar um paradigma que ofereça subsídios para iluminar e se pensar uma vertente da lírica contemporânea.

Enquanto abordagem, a análise de um sujeito lírico que busca e se localiza em diversas posições, vamos apresentá-lo a partir de uma tríade que se constitui a partir das vozes assumidas nos poemas. São elas: a voz do poeta, em que o eu lírico se revela na ficcionalização dos próprios sentimentos em primeira pessoa, uma segunda instância em que fala na primeira pessoa assumindo a voz de outrem e, finalmente, o “outro”, quando a poesia é narrativa ou dramática e em terceira pessoa. Nas duas últimas instâncias, especialmente, dialoga-se com a noção de outridade, que será apresentada nas análises baseadas em *O arco e a Lira* de Octavio Paz.

Este parâmetro analítico supracitado se aproxima da maneira como que T.S. Eliot em seu artigo *As três vozes da poesia*, escrito em 1953, pensa a poesia moderna no âmbito da fusão de gêneros diversos, mas principalmente na problematização da pluralidade de vozes:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos. (1972, p.97)

¹ A partir das reflexões de Pedrosa (2014), a heterogeneidade aqui se define como uma característica da pluralidade de possibilidades poéticas, formas de escrita e temas abordados no contexto da literatura contemporânea. Trata-se de um fenômeno motivador, inclusive, para localizar a coerência ou homogeneidade estética investigada na lírica de Weintraub como uma possibilidade de se pensar os limites da produção poética contemporânea.

² Termo “extensão” utilizado em complemento semântico da palavra “evolução” como um valor relativo ao processo gradativo e progressivo de transformação, de mudança de estado ou condição, cujo juízo de valor será avaliado em cada circunstância.

Em seus ensaios sobre Baudelaire, Walter Benjamin (1989) analisa a função da poesia em assumir a tarefa de amparar o choque da vida moderna e dar forma ao caráter errático de Paris do final do século XIX.

Este choque, literalmente apresentado aqui como “Baque”, guardadas as diferenças temporais e poéticas, é um parâmetro da análise da poesia de Weintraub. Do contexto de um poeta a outro, o choque se intensifica a partir da composição de tipos e vozes na contemporaneidade.

O questionamento de Benjamin se dá exatamente na constituição do choque enquanto norma para a experiência da lírica moderna que, por sua vez, permitiria supor um alto grau de conscientização, de sua missão enquanto ato emancipatório. Neste particular, a análise da atuação do artista serviria para verificar como o contexto de exploração capitalista interfere na produção cultural em que a obra não apenas se caracterizaria como história, mas se pretende entender como tal.

A mediação entre o fazer poético e a história se dá pela onipresença do choque enquanto situação capaz de fragmentar a vida moderna, em especial quando se trata das classes menos abastadas que, quando seccionadas na dinâmica do trabalho, inferiorizam-se na escala econômica e perdem noção de entendimento do processo de produção em sua cadeia completa.

No caso da poesia de Weintraub, além dessa questão da cessão de vozes aos trabalhadores imersos nos subempregos, a percepção submerge ao rés-do-chão, criando vozes que assumem monólogos dramáticos da realidade em uma espécie de “teatralidade deslocada” de tipos que compõem uma “colcha de retalhos” das misérias sociais. O que se perde aqui é a noção de totalidade humana, uma forma patética de retratar o “orgulho dos humilhados”.

Segundo Benjamin, em suas análises sobre a função do poeta *flâneur*, o poeta deve ser um agente capaz de assimilar e mediar essa relação entre o contexto e o texto, “(...) um grande futuro estava destinado à literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida citadina” (1989, p.69). Weintraub, por sua vez, recorre ao processo de fragmentação entre o sujeito e a sociedade no contexto acirrado do caos urbano contemporâneo.

O poema “Baque” (p. 34), do livro homônimo, apresenta, logo no segundo verso, a imagem da “fratura imposta”. A substituição da referência tradicional aos eventos traumáticos, como “fratura exposta”, transforma-se em discurso poético, como se o que está exposto, na verdade, tenha sido imposto.

Neste mesmo caminho, porém, já observando o universo público do espaço urbano, surge o poema “Noite” (2004, p. 29) em que Weintraub cria um eu lírico que testemunha - no

sentido benjaminiano do “*flâneur* detetive” que “constitui formas de reação adequadas ao ritmo da cidade grande” (p. 70) -, os problemas sociais presentes na metrópole, sobretudo das pessoas em situação de rua que têm a calçada como moradia: “a cama na calçada / limite da sarjeta / a testa hipotecada / nas franhas do capeta”.

Pode-se argumentar que não há novidade alguma em um processo poético que avance na aproximação do tema baixo. Aqui recorreremos mais uma vez à origem da modernidade em Baudelaire e à ideia de estilo mesclado impressa desde as primeiras análises que Auerbach faz em seu ensaio “As flores do mal e o sublime”, em que já se percebe o mal-estar e o sofrimento indigno da figura humana exposta à realidade sórdida e repugnante em que poema, poeta e contexto se unem por meio da ideia de baixeza: “O horror sem esperança tem seu lugar tradicional na literatura: é uma forma particular do sublime (...) sempre dotado da mais alta dignidade artística” (2007, p. 305).

Ele foi o primeiro a tratar como sublimes certos assuntos que pareciam por natureza inadequados. (...) Ele cantou em estilo elevado a ansiedade paralisante, o pânico diante do emaranhado sem esperança de nossas vidas, o colapso total – um empreendimento altamente honroso, mas também uma negação da vida. (AUERBACH, 2007, p. 310-311).

Esta “forma particular do sublime” dialoga com o conceito do trágico, que vamos abordar no tópico que analisa a poesia de Weintraub sob a ótica da “teatralidade deslocada”. Neste particular, podemos aproximar às ideias da tragicidade oriundas do sublime em Schiller.

Para tanto, posteriormente analisaremos como o sarcasmo da poesia de Fabio Weintraub vai mediar essa relação entre as instâncias do sublime à luz das discussões feitas por Schiller na constituição do conceito do *sublime patético*³, algo que só pode estar presente na representação do sofrimento, ao mesmo tempo como resistência e consciência da liberdade que está em jogo, em um tipo de expressão artística que represente o trágico, enquanto gênero, e o grotesco, enquanto tema.

Na esteira desta linha de raciocínio é possível conectar a questão deste *sublime patético*, ou mesmo a essa apreensão dessacralizada da realidade em suas desgraças cotidianas, com o que vemos no trecho do poema “Serviço completo” de *Novo Endereço* (p. 85): “(...) o pequeno vende lixas / na saída do metrô / quanto ganha / cheira à noite / na viagem de esmalte”.

³ Em seu posfácio “Schiller e a atualidade do Sublime”, Pedro Sússekkind comenta a obra “Do sublime ao trágico” (SCHILLER, F., 2011), apontado para um duplo caminho deste conceito de *sublime patético*: “(1) para tornar patético o objeto, “uma apresentação vivaz do sofrimento, de modo a despertar o afeto compassivo com intensidade apropriada”; (2) para tornar o patético sublime, “uma representação da *resistência* contra o sofrimento, de modo a chamar à consciência a liberdade interna do ânimo”(DS, p.51)”.

No poema podemos perceber essa nova possibilidade de o sujeito lírico aspirar o sublime, todavia com dicção impura, como afirma José Guilherme Merquior em seu artigo *Musa morena moça* (1980, p. 9), tal expediente seria um emblema do choque, lido aqui como o “baque poético”.

É importante destacar que o termo “sublime” está sendo usado de forma mesclada, pois, diferentemente de Baudelaire, que visita as grandes alturas cósmicas para em seguida submeter o poema ao choque, em Weintraub isto é matizado pelo sarcasmo e pela incômoda atmosfera ao rés-do-chão.

O baque é dor, é a consequência da violência e da opressão social. A dor aqui não é apenas uma consequência anatômica ou biológica, mas sim um composto em que o sofrimento representa aspectos que atravessam a dimensão fisiológica e encontram a subjetividade dos sujeitos que, na contemporaneidade, oferecerão pistas do entendimento do contexto cultural e histórico, a dor enquanto construção social.

O antropólogo francês David Le Breton, em sua obra *Antropologia da dor* (2013, p. 119-151), vai categorizar a dor e explicá-la historicamente. Segundo Aristóteles, portanto, a dor seria uma categoria da emoção, já para Descartes a visão mecanicista associaria a dor a um desgaste da “Máquina-corpo” e para Freud a dor transcende até o psicológico, à histeria inconsciente. Ao nosso estudo, cabe mencionar um tipo de dor que Breton categoriza enquanto evanescente, ou seja, um atributo em que as pessoas ficam imunes às dores, pois não se identificam com as dores dos outros – caso dos matadores profissionais, *serial killers* ou assassinos em massa (terroristas) –, além da insensibilidade da maioria das pessoas para com aqueles em situação de rua⁴, o que aqui nos interessa.

As vanguardas modernistas do século XX, a poesia marginal e os modernistas em geral já teriam realizado esse movimento de retratar as desgraças, dores e fragmentação humana de forma consistente. Porém, é necessário ter em mente aqui que o caminho proposto visa verificar o real valor da escrita de Fabio Weintraub, uma lírica que acirra as relações da ideia de modernidade no que diz respeito à mescla estilística, seja por meio de um vocabulário

⁴ “Em termos conceituais, as pessoas em situação de rua podem ser definidas como o grupo populacional heterogêneo, detentor de características comuns – pobreza extrema, vínculos familiares interrompidos ou fragilizados e inexistência de moradia regular – que se utiliza de logradouros públicos, áreas degradadas, espaços urbanos vazios ou unidades de acolhimento institucional como local temporário ou permanente para sua moradia e sobrevivência. Trata-se do conceito normativo definido pelo artigo 1º, parágrafo único da Política Nacional para a População em Situação de Rua (Decreto 7.053/2009).” Fonte: <https://www.jota.info/opiniao-e-analise/colunas/direito-dos-grupos-vulneraveis/notas-iniciais-sobre-o-direito-das-pessoas-em-situacao-de-rua-19082021> . Acesso em 24/05/2022.

pernóstico, rebuscado e preocupado em sua forma, seja no tratamento da miséria de maneira sarcástica e afiada.

Além disso, observar as possibilidades de lidar com a obra de um poeta contemporâneo vivo, cuja biografia está em construção, requer uma atenção especial. Isso porque sua realidade ainda é passível de mudanças e atualizações constantes, principalmente por se tratar de um poeta que esteve e está sempre envolvido com causas sociais e políticas, atuações acadêmicas no âmbito da pesquisa e da docência e militância poética como escritor, leitor e editor.

Pensar a validade da análise de um conjunto de poemas contemporâneos, enquanto o autor vivo está produzindo e publicando (que foi o caso deste estudo), é um desafio que nem sempre encontra eco na crítica que defende a validade do processo analítico apenas terminado o período de produção do artista, como afirma Jakobson:

Somente quando morre uma época, quando se dissolve a estreita interdependência de seus diversos componentes, somente então é que, no famoso cemitério da História, erguem-se, acima de toda a sorte de velharias arqueológicas, os "monumentos" poéticos. (...) Assim também, quando encontramos um esqueleto humano num túmulo, esse já não presta para nada. Enquanto cumpre a sua missão, escapa à observação, a menos que elucidemos artificialmente aos raios X, a menos que nos obstinemos em procurar o que é a coluna vertebral, o que é a poesia. (1978, p.178.)

À revelia do que Jakobson propõe como uma prática tradicional da crítica que espera o fim de uma época para a pesquisa, para o “raio-x” do conceito de poesia ou dos “monumentos” poéticos, o percurso latente de investigar um poeta “em movimento” torna-se uma obstinação tanto para o domínio de sua lírica quanto para desvendar as pistas da noção de contemporaneidade.

Enfim, busca-se revelar teoricamente em que medida é válida a consideração crítica de Manuel de Freitas na orelha de *Treme Ainda* (2015): “Há muito que a escrita deste autor me parece uma das mais inovadoras propostas poéticas surgidas em tempos recentes, no Brasil”.

3. Tripartite que nos fala: a estrutura das vozes

3.1. A voz do poeta

O "eu lírico" ou "eu poemático", nesta primeira instância da voz analisada na lírica de Fabio Weintraub, revela-se sempre em primeira pessoa assumindo uma máscara (*persona*) do autor que fala de si ou a si mesmo. Esta voz exprime a relação de um eu com seus próprios sentimentos e percepções de mundo que revelam um lugar de experiência pessoal no que tange aos temas elaborados para a ficção poética.

Recorremos aqui às reflexões feitas por Dominique Combe sobre a constituição dos sujeitos líricos para amparar os aspectos observados na composição das vozes criadas por Weintraub, em especial dessa em primeira pessoa. O sujeito lírico se esconde por de trás da máscara da ficção, de acordo com a tradição crítica. Compondo-se assim em uma espécie de desvio figurado no que diz respeito ao sujeito autobiográfico.

A gênese do conceito de "sujeito lírico" é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia, e do problema da "referencialidade" da obra literária. Mas, ao refletirmos sobre as implicações dessa hipótese, parece que o sujeito "lírico" não se opõe tanto ao sujeito "empírico", "real" – à pessoa do autor –, por definição exterior à literatura e à linguagem, como ao sujeito "autobiográfico", que é a expressão literária desse sujeito "empírico". O poeta lírico não se opõe tanto ao autor quanto ao autobiógrafo como sujeito da enunciação e do enunciado. (COMBE, 2009/2010, p.120)

Essa primeira instância chamada de "voz do poeta" – aproximação com a ideia do "sujeito empírico" – aparece em menor número no conjunto de poemas analisados, porém é válido associar os conceitos de sujeito "objetivo" (o poeta) e do sujeito "lírico" (a voz poética) para as aparições, uma vez que são densas e merecem uma atenção para o equilíbrio da tríade de vozes que iremos analisar. Para tanto, vale distinguir o que Combe chamou de concepção "biografizante":

Assim, o sujeito poético, que é igualmente o sujeito "real", é também e, sobretudo, um sujeito "ético", plenamente responsável por seus atos e palavras, e, por isso mesmo, um sujeito de direito. (2009-2010, p. 115-116)

O entendimento e as considerações sobre o conjunto de poemas selecionados nesta parte da tríade valem-se, então, desta aproximação entre o dito "real", sujeito empírico, e "ético", consequência de direito, para escorar cada etapa desta iluminação das vozes criadas por Fabio Weintraub. Entendamos a ideia de sujeito de direito como uma chancela que nos permite pensar nas particularidades dessa voz que irá se circunscrever na fronteira entre o "lírico" e o "objetivo".

Ainda na esteira da concepção do “sujeito lírico” em detrimento do “sujeito objetivo”, vale acrescentar que delimitar tais instâncias não significa criar uma oposição em que cada uma tenha vida própria e individual. A ética deste sujeito de direito, espécie de instância catalizadora, se valida no fazer poético, em que o ato é inseparável de sua expressão. Para o crítico e poeta mexicano Octavio Paz, "ninguém fala pela boca do poeta, somente sua própria consciência; o verdadeiro poeta não ouve outra voz" (1984, p.169).

A consideração de Paz nos permite entender que o poeta se faz ao escrever, ou seja, ele não existe apenas antes: vai se constituindo no processo, uma vez que, ao trabalhar com a linguagem, instância tanto individual quanto coletiva, abrir-se-á a um movimento de incluir o outro em sua criação poética.

“O poeta é, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito da criação poética: é a orelha que ouve e a mão que escreve o que sua própria voz dita” (Ibid., p. 173), afirma Paz em sua reflexão sobre a condição da voz do poeta como algo que é e não é dele enquanto um ato decisivo no fazer poético.

Tal aspecto ampara o desenvolvimento das reflexões que se seguem, premissa básica da dimensão ficcional em que se enquadra o eu, enquanto voz do poeta, como afirma Lafetá:

No jogo da mascarada há uma situação-limite bastante conhecida: é aquela em que o indivíduo vai retirando, uma por uma, as várias máscaras que recobrem seu rosto, até a última – que nem por estar no fim de todas deixa de ser máscara também. A verdadeira cara nunca se mostra; por trás do último disfarce (e será mesmo o último?) a face sempre escondida se nega à exibição. A verdadeira cara, no fim de todas, é talvez a mais enigmática de todas: é a face íntima, a imagem da intimidade. (1986, p.35)

Uma diretriz escolhida para diferenciar e particularizar a “voz do poeta” das demais observadas nos próximos tópicos é o julgamento de que a emoção expressa é fundamentalmente subjetiva, atrelada a sentimentos que não configuram aspectos estereotipados de relevância enquanto unicidade descritiva para representação de um valor coletivo, o que mais à frente caracterizaremos enquanto “tipo”.

A máxima “voz do poeta” escolhida para designar esta instância ocorre com mais frequência nas primeiras obras de Weintraub. Em *Sistema de Erros* (primeira obra a ser analisada), por exemplo, dos 36 poemas, doze deles se valem desta primeira pessoa que encarna a voz do poeta como se vê no trecho do poema "Lição" (p. 53):

basta
o que me arrasta
à rua estreita
do acerto

punge
o que me pune
o ouvido gasto
de aluno

O poeta se exprime por meio do pronome pessoal do caso oblíquo em primeira pessoa (“**me** pune / (...) / **me** arrasta”) sempre após um verso de palavra única, funcionando como “gatilho” para sua experiência registrada, que tem consequência no verso seguinte.

Outro aspecto que demarca e individualiza essa “voz do poeta” serão os poemas em que após o título há uma dedicatória, como se percebe no poema “Bola de cristal” (*Sistema de Erros*, p. 58) em que abaixo do título surge em itálico a dedicatória: “*para Rodrigo e seus sortilégios*”.

O uso da primeira pessoa surge logo no primeiro verso em que o eu lírico reivindica uma resposta do enunciatário, provavelmente Rodrigo, por meio de uma estrofe interrogativa: “Conta, mago amigo / o que tanto miras / nessa pedra limpa / que resume o dia?”.

Mais adiante no poema, o eu lírico volta a se mostrar numa ação propositiva do olhar que o revela, mais do que aquilo que vê, ou seja, para além do que é observado, percebe-se o interesse de se retratar em ação, como nos versos: “Sob a pálpebra / olho avulso / oculto / em todos os vãos / pérola que circula / na concha das mãos”.

Este olhar “avulso e oculto” do eu lírico apresenta a voz observada neste primeiro parâmetro. Normalmente o sujeito lírico demonstra, nesta instância íntima, sua subjetividade em relação aos dizeres que profere ao outro, figura real e passível de identificação no universo externo ao contexto artístico da semântica constituída nos versos.

Vale acrescentar que alguns nomes citados nas tais dedicatórias, que seguem os títulos, dão cabo a duas possibilidades: uma universal e outra pessoal. No caso da modulação universalizante, os nomes citados são de conhecimento público, como é o caso de Paul Valéry, Mário de Andrade, Sêneca, Omar Khayyám / Edward Fitzgerald - no mesmo poema "A Rosa púrpura do Cairo"(p.50) -, Jó e Cecília Meireles⁵.

Na segunda possibilidade (pessoal), essa mais elucidativa da concepção do eu que se revela, surgem as dedicatórias em que seus nomes, normalmente sem sobrenomes, dizem respeito ao universo íntimo do poeta. Tal conduta atua neste interstício da liberdade poética, assumido pela dedicatória, e a realidade objetiva do poeta, que traz nomes que fazem pouco ou nenhum sentido para o leitor.

⁵ Elencados na ordem de aparecimento no livro *Sistema de Erros* nas páginas 37, 39, 44, 50, 62,74.

Por sua vez, a recepção deste texto desconhece as motivações do poeta ao escolher e enunciar tais figuras. A despeito do pai, nomenclatura que indica relação direta com o lugar de fala: a filiação; as outras vozes não são de conhecimento universal, pois são íntimas.

Como se observa em *Sistema de Erros*, na ordem de aparecimento na obra: “para Alfredo e Tiago” no poema "Avô" (p.22); “para Bel” no poema "A bela adormecida" (p.25); “para Rodrigo e seus sortilégios”, como já fora citado no poema "Bola de cristal" (p.58); “para meu pai” no poema “Jó” (p.62); “para Flávio” no poema "Do-in" (p.72) e “para Viviana” no poema "Ubermensch" (p.73).

Em *Novo Endereço*, segunda obra de Fabio Weintraub analisada, dos 42 poemas, dezesseis deles assumem essa “voz do poeta” em primeira pessoa, uma proporção ainda parecida com *Sistema de Erros*. Nesta obra é possível perceber um aspecto determinante desta instância de voz, sobretudo quando o eu lírico se relaciona com a imagem dos pais. O viés íntimo vem à tona na lírica em poemas como "Mãe" (p.21), "Pombos" (p.63), "Pai" (p.75) e no poema "O sacrifício" (p.65) a seguir, em que o eu lírico, manifesto em primeira pessoa, questiona a figura do pai:

Por crueldade ou capricho
conservo esse velho hábito:
recusar logo de cara
para só depois consentir

Assim tentando evitar
A decepção de mamãe
Por minha ausência à mesa
Papai apela:

*Imagine quanto sofrimento
Deus teria poupado a Abraão
se não esperasse
até o último instante
para desobrigá-lo
da morte de Isaac*

Mas, pai, logo replico
não posso quitar uma dívida
contraída em meu nome
por terceiros

Você invoca a história
equiparando-me a Deus
Nesta trama entretanto
se tiver que ser alguém
serei apenas Isaac

O diálogo fica pressuposto na modulação de uma enunciação de réplica, de uma voz que responde apressado (“logo replico”), além do vocativo “pai”, entre vírgulas na penúltima estrofe, que sustenta aquilo que será a expressão de um sentimento de indignação ao subentendido julgamento da história invocada pelo pai, reiterado pelo “Você” que abre a última estrofe.

A exemplo de Carlos Drummond de Andrade, poeta que mais recorreu à imagem e ao diálogo tenso com o pai na literatura brasileira, Weintraub conduz a apreciação desta instância íntima paterna a partir de verbos imperativos, carregados de uma força típica do autoritarismo patriarcal, da raiva, da culpa e da ambivalência entre os sentimentos de amor e temor instaurados na relação, como vemos em “papai apela” ou mesmo em “Você invoca”.

A estrutura dialógica marcada pelos pressupostos discursivos citados fala mais sobre o enunciador do que de seu pai, o uso dos termos em primeira pessoa reforça a ideia de um eu lírico que, mais uma vez, não vê problema em se mostrar e imprime, ao contrário, a premente expressão de seus empenhos: “Replico”; “meu nome”; “equiparando-me”.

Em *Baque*, terceira obra analisada, a quantidade de poemas que leva a cabo esta primeira instância da “voz do poeta” é completamente diminuta na comparação com as suas anteriores que acabamos de discutir. Dos 36 poemas, apenas dois revelam a subjetividade do poeta e, mesmo assim, já imersas num contexto completamente diferente em que a projeção de vozes, seja no empréstimo para outrem ou do outro em terceira pessoa, inserem-se num ambiente de choque do homem com um meio em dimensão social degradante.

Embora o poeta testemunhe e se aproprie da voz dos “sonegados” da metrópole, há a consciência crítica de que a arte não pode resolver os problemas do mundo a não ser testemunhar tais cenas e expor por meio do discurso artístico as experiências vividas pelo poeta, que busca captar aquilo que é do seu tempo. As transformações pelas quais a arte passou na modernidade fraturaram o vínculo entre arte e representação, ou seja, arte e função social. (CODINHOTO, 2012, p.51)

Percebe-se com essa conjectura uma consciente opção de Weintraub em compor um novo caminho para expressar-se poeticamente, buscando captar os dizeres que não são mais da concepção “biografizante” do sujeito lírico, ou qualquer pressuposto que possa revelar associações com o sujeito “objetivo”.

Além disso, vale pensar na figura ficcional do poeta que não apenas atua com os tais poemas em primeira pessoa, mas também existe enquanto instância capaz de se relacionar com o universo que escolheu observar de maneira específica. Anteriormente, quando analisamos a ideia do “baque poético”, recorremos à designação do poeta *flâneur* no paralelo entre Baudelaire e Weintraub, à luz das percepções de Benjamin.

Porém, além da *flânerie*, podemos amalgamar outras percepções a este “observador incógnito”, da maneira com que desconfia Rufinoni em sua análise do poema "Outro espelho" (*Novo Endereço*, p.81) ao localizar esse “eu” num lugar de fraude: “meu rosto solúvel / fenda / túnel / Nula promessa”. Segundo Rufinoni, “o desvalimento comparece sob a ótica de um eu meio *voyeur*, meio *gauche*, reticente diante dos fáceis apelos de compaixão” (p.54).

A ideia de “cessão de vozes”, em um contexto de sociabilidade conflitiva, irá compor os próximos dois tipos de vozes líricas que começam a aparecer de maneira mais efetiva no conjunto de poemas analisados, a partir da publicação de *Baque*.

3.2. A voz de outrem

A segunda instância analisada leva em consideração um processo de criação lírica em que o poeta se vale da construção de personagens, ou *personae líricas* – termo utilizado por Michael Hamburger (2007, p.159) – que se apresenta em primeira pessoa, porém representa um “eu” diferente da voz do poeta. A voz que aparece já é do tipo social que, ao se expressar em primeira pessoa, carrega um grau de intensidade lírica que se aproxima do leitor de forma a revelar seus sentimentos em caráter dilacerante.

Em seu artigo *O país do elefante*, Roberto Schwarz julga positivamente a maneira com que Cacaso em seu ensaio inacabado *O poeta dos outros* analisa a cessão de vozes na poesia de Francisco Alvim:

Aquele que encontra a sua voz ao ceder a palavra aos demais, a ponto de transformar a solicitude em técnica de poesia. (...) Como o próprio Cacaso sublinha, além de abertura, a consideração ao próximo não deixa de ser um meio artístico para melhor apropriar-se dele em flagrante. Acresce que aqueles "outros" não coincidem com o "outro" de que fala a filosofia, ligado a uma condição humana geral. Pertencem a uma esfera menos abstrata, que não inclui os propriamente estranhos. (2002, n.p)

Na esteira desta observação que Cacaso e Schwarz fazem sobre a cessão de vozes em Chico Alvim, vale ressaltar que a aproximação dos dois poetas é válida no sentido que compõe um mosaico de vozes coerentes com suas poéticas. Todavia, a fatura de Weintraub compõe-se de uma extração de vozes menos discretas e mais contundentes.⁶

Constituímos, por aproximação, essa segunda instância da tríade proposta para analisar as vozes criadas, que aparecerão com mais frequência nas últimas obras do poeta. Observemos um exemplo desse empréstimo de vozes ao “outro”, que assume o discurso para si, toma a rédea

⁶ Weintraub tem esta consciência e reflete sobre sua poética numa entrevista concedida à Revista Germina: “Sinto-me próximo, nesse sentido, dos caminhos percorridos por um Chico Alvim, sem, no entanto, partilhar com ele a tendência ao miniaturismo”. (2008, n.p)

da expressão em primeira pessoa e, com isso, dá subsídios para conhecermos a voz lírica e o encaminhamento do estudo dos tipos no trecho do poema "A imprecadora" (p. 20) da obra *Baque*:

Sou puta sim, puta e anti-social
mas chupo o dedo sem unha
com boca de pelúcia

(...)

Sou eu aqui
dormindo na rua
saia verde camisa preta
Todos precisam de mim

A voz do poeta é emprestada para a prostituta que assume em primeira pessoa a fala e já determina o tom que essa instância ocupará na lírica de Weintraub. São personagens que em seus depoimentos sobre o mundo o blasfemam e o renegam numa chave de ocupação oposta ao lugar cordial, oficial e bem-comportado da sociedade.

A prostituta se assume antissocial, dorme na rua e contraditoriamente conclui que, mesmo nesta condição, "Todos" (com letra maiúscula) precisam dela. É como se revelasse um espelhamento de sua desgraça naquilo que é de ordem alheia geral, no que diz respeito aos que procuram a prostituição de rua.

Este mundo corrosivo é generalizado nesta cessão de voz, numa fala conclusiva da prostituta que será diversas vezes representado nos poemas analisados em suas mais diversas vicissitudes a partir dos recortes de tipos sociais, aparentemente diferentes em suas dicções, mas que no cômputo final adquirem uma totalidade desagregada, uma espécie de "orquestra desafinada" num mundo cujo "concerto" ou o "conserto" não lhes pertence.

"(...) a cidade de São Paulo de fato se desdobra fisicamente diante de nós. Mais do que a pujante capital econômica do país, no entanto, o que eles focam é o avesso de um projeto de cidade e de nação, a falência de uma democracia inclusiva, pois vemos segregação, fronteiras intransponíveis, degradação da natureza e das relações humanas. Não há árvores, não há parques, não há praças e locais dessocialização, os vizinhos quase nem se reconhecem". (OLIVEIRA, 2019, p.39)

No poema "Preço" (p. 19), da obra *Baque*, conhecemos um eu lírico que fala em primeira pessoa, mas já se conecta com a ideia do "outro", pois tudo o que tange a sua existência (aspectos físicos, pensamentos, pertences etc.), é inferiorizado, em que o perdão e os gestos de sua insignificância marcam um lapso de humanidade.

Meu casaco
acha bonito?
De segunda mão

De segunda meu cabelo
o sorriso que te dei
na última quarta-feira
e a promessa que farei
cega e nua sob aplausos

De segunda aquele orgasmo
leiloado por credores
a cicatriz que se alastra
na tenda dos camelôs

Novo somente
o perdão por conhecer
todas as coisas e gestos
pechinchados sem vergonha
redimidos pelo uso

Sempre novo esse perdão
inédito
como uma farpa sob a unha
no polegar esmagado

A “chave de ouro às avessas” do poema, no que diz respeito à progressão semântica de como esse “eu-outrem” se comporta, revela a comparação daquilo que chamamos de resquício de humanidade do poema, o “perdão”, como algo que se repete inédito, porém recorre “sempre”, ou seja, uma espécie de comportamento que sustenta o gerúndio de sua humilhação no mundo, pois é o que resta.

No já citado "Preço", desfila um sujeito composto por aquilo que lhe é alheio: seu casaco, cabelo, sorriso ou orgasmo são "de segunda mão". Formado por cacos, no naufrágio de seu tempo, desponta o único apelo renovado desse eu: o desejo de um perdão por conhecer os gestos marcados pela insignificância, único espaço onde pôde se refugiar algo de humano. (...) O perdão se dirige ao impensável, gestos e coisas que, mercáveis e gastos, surgem como metonímias dos sujeitos sob o mundo do mercado. O que restou de novo, porém, é mera "... farpa/ sob a unha/ no polegar esmagado", menos que o mínimo. (RUFINONI, 2013, p. 55)

A imagem da “farpa sobre unha esmagada” causa uma sensação dilacerante quanto ao “preço” que se paga pela insignificância, pela ausência de poder de inferência no mundo que o cerca, como se o sujeito passivo, por imposição do meio, só conseguisse possuir a tentativa, a promessa a ser feita, a pechincha como hábito, pois já não tem vergonha.

Tudo de segunda, reiterado de forma anafórica “De segunda mão / De segunda meu cabelo / (...) / De segunda aquele orgasmo”; até que a ruptura com a estrutura linguística se dá no início da penúltima estrofe “Novo somente / o perdão por conhecer”. Porém a ruptura é ainda mais desoladora, pois o que não é de segunda é o “perdão”, algo que pressupõe ou que a pessoa está errada ou devendo algo, ou uma subserviência típica daqueles cuja classe e a consciência do lugar no mundo, imprimem passividade e abnegação.

3.3. O outro

Os sujeitos líricos apresentados como tipos sociais em terceira pessoa pelo poeta ocupam esta última instância de análise das vozes na poesia de Fabio Weintraub. Em caráter narrativo ou apenas descritivo, os seres que habitam o espaço urbano, seja no canteiro central de uma avenida, nas calçadas do centro da cidade ou largados em uma maca de hospital, vão aparecendo em circunstâncias grotescas.

O poeta analisa o recorte trágico da existência destes sujeitos buscando iluminar este lugar do outro em cenas dramáticas que recuperam a lógica teatral, porém deslocada para “palcos” da realidade caótica.

São essas premissas que se aproximam também do que Eliot chamou de “voz do poeta expressa no outro de forma dramática e em versos”. O uso da terceira pessoa desloca o tipo social para o lugar da personagem isolado no mundo e observado por uma outra instância onisciente que de forma poética apresenta sua dinâmica existencial.

O segundo poema da obra *Novo Endereço* antecipa um jogo estético que ocorrerá também nas obras seguintes, que é o uso desta voz em terceira pessoa em que, já no título “Outro” (p.23), se percebe a materialização da ideia de projeção quando o autor multiplica “o outro” em “outros”. Leiamos o poema:

desejo enorme
de não ser este
portar outros gestos
vestir noutra dedo
o anel alheio
de ter outra casa
noutra cidade
assinar cheques
com outro nome
outra letra

desejo
de outras sílabas
outros beijos
outra mão a afagar

outros cabelos
noutro espelho
outra barba
pontilhando o rosto
o queixo
sob outra luz

outro cheiro
noutro quarto
sem cadeira
sob o nó da forca

sem o copo de veneno
lá em cima do piano
onde não pude ser alguém
coisa que se fixa
como idéia clara

A desconstrução do “eu” na figura do que poderia ser, sendo outrem, o desejo de ser, de portar, de vestir e principalmente de ter o que não é do “eu”, mas o que é do “outro”.

Ápice da desidentificação, o eu quer “vestir noutro dedo/ o anel alheio”, para um eu que é vestígio do que restou do outro, a natureza inviolável não passa de quimera. "Outro" (*Novo Endereço*) aborda a reflexão sobre a identidade cujos desdobramentos se farão ouvir em outros poemas. O outro de si mesmo, perseguição do difícil autoconhecimento, entronca-se à reflexão acerca da alteridade, sobretudo mediante o desamparo existencial que se imiscui no social. Desse modo, atuam como contraponto e ponto de fuga dos poemas introspectivos aqueles cuja temática social foca os interstícios da exclusão; contudo, diante da polifonia que se tece, o eu e o outro miram e remiram os mesmos destroços, revelando-se mutuamente corrompidos pelas marcas do presente. (RUFINONI, 2013, p.53)

Este eu todo retorcido, busca a possibilidade de ser outro, pois quando se volta para seu próprio interior, perde-se e tem como ideia clara apenas a pulsão, a projeção. Algo que nos remete a uma dúvida fundamentalmente moderna, este “quem sou eu?”, que normalmente culmina na resposta fragmentária, desintegradora, faz-nos lembrar de poetas que integraram os primeiros momentos da modernidade em língua portuguesa, como é o caso do poeta português da geração do Orphismo (1915), Mário de Sá Carneiro (1890-1916), com seu poema "Eu não sou eu nem sou o outro":

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o outro.
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 106).

Se em Mário de Sá Carneiro a identidade se constitui a partir do outro, em Weintraub o “outro” é a única coisa que existe, pois o “eu” se desintegra e só existe na possibilidade caótica

das imagens mórbidas do retorno a si, representadas ao cabo do texto por “copo de veneno” e “nó da forca”.

Talvez a sensação vazia da imagem da “ponte”, interpretada como “lugar nenhum” – nem lá, nem cá; nem eu, nem o outro –, seja de forma mais derramada, lenta e melancólica, sendo apresentada por Weintraub, escorrendo de forma sádica sobre os gestos, os cabelos, o rosto, o queixo etc. A “ponte” para o “outro” aqui é a própria desintegração do eu.

Sobre o uso do expediente de voz em terceira pessoa, vale acrescentar que aparece nas primeiras obras de Weintraub, como vimos, porém, é em sua produção mais recente que será amplamente utilizado pelo poeta como podemos verificar no trecho a seguir do poema “Quando o amor recupera a visão” (p. 11) da obra *Baque*:

Tão logo alguém se aproxima
joga-se no chão
finge ter sido espancado
roubado até último vintém

Se o ajudam a erguer-se
abraça a alma caridosa
esvaziando-lhe a bolsa

O maligno o arrasta
através do fogo
através do vau e do redemunho
do lamaçal e do charco
põe facas em seu travesseiro
ratoeiras em sua sopa

Ele também
não faz por menos:

bebe pinga com o cachorro
joga dados viciados
cede o corpo a proxenetas

É fustigado nos albergues
nos hospitais públicos
e posto na rua a pontapés
quando o amor recupera a visão

O “outro”, aqui representado como essa voz em terceira pessoa pode ser, inclusive, a representação daquele que não tem voz. Sua caracterização, por si só, cria esse tipo, esta personagem que dramaticamente age ou é vítima de alguma ação.

No poema, o sujeito se apresenta na primeira estrofe como agente ativo da cena em seu fingimento dramático, no qual o tipo “interpreta” – ideia da representação dramática da voz por

intermédio da ação –, alguém que havia sido espancado e roubado e atira-se no chão, lugar simbólico dos tipos sociais apresentados sempre ao rés-do-chão.

Na segunda estrofe registrada, esta voz ainda se mantém ativa no que diz respeito a sua “atuação” no espaço da desgraça, em caráter gradativo, cada verso se abre com um verbo que marca a ação do sujeito lírico: bebe, joga, cede.

O processo gradativo o leva de uma condição de transição do lugar de agente ativo ao lugar fustigado, de alguém que até esse ponto do poema conjuga ações em seu meio para a conclusão que o coloca enquanto vítima de ações de outrem. “Beber” e “jogar” estão na ordem propositiva, já o “ceder” que encerra o último verso da penúltima estrofe indica um processo de passagem para a ordem da objetificação (passiva) que ganhará forma na última estrofe.

O jogo semântico se intensifica num ritmo cujo lugar do sujeito lírico se transmuta para o âmbito da passividade em relação às ações do meio opressivo em que os verbos usados incidem de maneira violenta.

Ele é fustigado nos albergues e hospitais públicos, o que pressupõe sua condição de rua e debilidade fisiológica, na qual o retorno à rua é feito de maneira completamente rude; o caráter “íngreme” no sentido da verticalidade entre o lugar ativo e o passivo é tensionado pelos pontapés. Tudo isso vem tensionado pela hipótese pertinente da solidão, calçada na órbita da exclusão e do abandono em que o cachorro parece ser sua única companhia enquanto bebe cachaça.

Em seu último livro publicado, o *Quadro de força*, de 2019, Weintraub lança mão de um novo artifício, no que diz respeito à representação dessa terceira possibilidade de voz colocada: o empréstimo ao “outro”, optando pela diagramação do texto em itálico.

É válido ressaltar que nas últimas obras aqui analisadas, especialmente após o *Baque*, o poeta abre mão, de forma geral, de utilizar pontuações. Pensando nisso, a troca de turnos dialógicos será marcada por estrofes que se alternam pela diagramação em itálico ou não.

Esta consideração, do ponto de vista da linha do tempo analítica em relação à maneira com que o poeta vai lidar com essa perspectiva do empréstimo de vozes, fundamenta um importante ponto de chegada para o entendimento da tese proposta. Vejamos um exemplo desta conduta no terceiro poema da suíte intitulada “Sete poemas trans” (p.58):

III. ainda quer

seu nome!
anita

o verdadeiro
de registro

*tenho por lei o direito
de escolher como me chamam*

viado escroto de merda
pobre preto cadeirante
e ainda quer ser mulher?

A situação não é propriamente descrita, o espaço não aparece no texto e a questão do poema surge fundamentalmente pelos elementos oferecidos, pelo que se sabe: a composição das vozes.

Na primeira estrofe aparecem as duas vozes, uma primeira que não pergunta, exclama. Uma sensação subentendida de que a exclamação que abre o poema já seria uma segunda interpelação de uma pergunta que, em vez de ser refeita, é imposta com uma afirmação enérgica.

Define-se um interrogatório firme e uma resposta curta. Percebe-se que da segunda estrofe em diante, cada voz ficará circunscrita a uma estrofe isolada, o que revela um distanciamento entre os lugares que cada parte ocupa na sociedade em que o legal (legislativo) será confrontado ao ideológico.

O “outro” se degrada sob a perspectiva de quem o define, uma gradação – ou (de) gradação – que passa por “viado escroto de merda” e “pobre preto cadeirante” em que o escárnio atenta contra a sexualidade, raça, fisiologia (deficiência) e classe social, culminando na pergunta retórica de caráter conclusivo da sequência de ataques no âmbito do gênero. Ou seja, além de tudo, quer ser mulher: “e ainda quer ser mulher?”.⁷

⁷ No capítulo da “Teatralidade deslocada”, retornaremos a este poema para uma análise que leva em consideração esta noção do “outro” como fundamento constitutivo destas personagens que performam cenas do caos no cotidiano da metrópole.

4. Tipo social: As faces líricas do caos

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta
(Mário de Andrade)

Já no início da modernidade, encontramos exemplos do procedimento de criação de tipos sociais. Michael Hamburger aponta, por exemplo, para as primeiras obras do dramaturgo austríaco Hugo von Hofmannsthal, descrevendo sua facilidade de criar faces líricas, que vão desde o cozinheiro de um barco até o imperador da China.

Neste sentido, guardadas as diferenças de proposta poética e as proporções temporais, em uma parcela significativa do conjunto de poemas analisados de Weintraub criam-se *personae* líricas que, por sua vez, vestem um tipo específico de figura humana: o ser social imerso no “baque” bárbaro da semântica contemporânea, sobretudo da projeção de vozes ao rés-do-chão. Com facilidade, o poeta cria um mosaico doloroso de tipos sociais que dão dimensão estética particular e passível de análise.

As vozes aparecem a partir de uma busca do poeta em captar os dizeres, às vezes subjetivamente ou mesmo como quadros fônicos e lapsos de impulsos ditos em caráter de urgência da realidade abrupta. Uma “cessão de vozes” que foge ao discurso meramente panfletário para localizar-se como objeto de arte. O tom não é de palanque, como se fosse um discurso político, todavia, percebe-se uma lírica com um claro viés ideológico em que os limites e alcances serão mediados pela instrumentalização reflexiva e teórica aqui proposta.

As várias vozes apresentam-se em caráter dramático e narrativo com cisões líricas formalizadas a partir das três perspectivas apresentadas como instâncias discursivas, como afirma o poeta em reflexão sobre seu fazer poético ainda na Revista Teresa:

No que me diz respeito, tenho me dedicado nos últimos anos à investigação da sociabilidade conflitiva que distingue a vida nos grandes centros urbanos, buscando entendê-la por meio de cisões da voz lírica. (2010, p.39)

Segundo Weintraub, essa ideia de “sociabilidade conflitiva” busca entender as cisões da voz lírica projetadas nesses seres humanos que habitam os espaços da miséria nos grandes centros urbanos.

Tal expediente, ainda segundo o próprio poeta, nega uma espécie de arte-denúncia com pretensão documental. Isso porque se propõe a não apenas mimetizar os aspectos degradantes e brutais do mundo contemporâneo, mas imprimir os deslocamentos necessários que transitam entre os modos de expressão enquanto poeta mediador da subjetividade alheia, em alguns

momentos, e de sua própria, enquanto figuração (ou fingimento) do eu-poemático em primeira pessoa.

Um ponto relevante, enquanto consideração e esclarecimento da metodologia usada na análise proposta, é a validade da utilização do termo “tipo social” para a lírica, uma vez que é um conceito oriundo também da psicologia social e das ciências sociais, mas principalmente da Literatura, sobretudo no método realista de Lukács sobre a constituição do romance histórico em que, tanto para personagens quanto situações, é possível notar a oposição entre o artístico e o científico.

O homem real e o retratado pela arte de forma tipificada são fundamentalmente diferentes e tal opção artística e estética está ligada ao objetivo de captar o universal e o singular, concentrados na unicidade do sujeito. Esta opção literária advém do afã de “representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade” (LUKÁCS, 1970, p. 245).

Sobre este aspecto do tipo social em Lukács, a proposta é aprofundar a questão, sobretudo no entendimento de como o tipo se configura e pode se transmutar do gênero romance para o gênero lírico.

O aparente *imbróglia*, no que diz respeito à aproximação de um conceito teórico específico do gênero romance para sua utilização na análise da lírica, vai buscar uma resolução teórica a partir de alguns exemplos observados historicamente pela crítica.

Esse é o caso da aproximação que Walter Benjamin faz no ensaio *Baudelaire e a modernidade* quando retoma o conceito de Lukács ao mencionar que “o conceito do tipo ganha uma importância especial, na medida que na imagem do particular – (...) – se quer fixar ao mesmo tempo a imagem do universal” (2017, p.243) ao analisar as relações entre a maneira como a crítica usa o termo “tipo social” quando se refere a Daumier, Balzac, Poe e Baudelaire.

Benjamin se vale de um conceito tradicionalmente aplicado à prosa – seja ao conto ou, principalmente, ao romance realista –, e passa para a lírica sem o possível limitador de gênero que o conceito de “tipo social” tradicionalmente ocupa.

Segundo ele, a “caricatura de Daumier é uma aventura especulativa muito semelhante aos golpes das identificações que Balzac se permite”, por exemplo, ao descrever o Nucingen⁸, que é um estereótipo dos banqueiros em geral.

⁸ O barão Frédéric de Nucingen é um personagem da *Comédia Humana* de Honoré de Balzac. Ele figura em duas aparições, tanto em *Le Père Goriot* e, tão logo, em *Melmoth reconcilié* e *La Maison Nucingen*.

Desta premissa, dirige-se a Edgar Allan Poe afirmando que ele produz um equivalente desta tendência e, para tanto, não faz nenhuma mediação de gênero, ou seja, observa apenas a questão do tipo social.

O tipo não se limita a destacar o indivíduo do uniforme, torna também as massas abarcáveis para o olhar estranho do especulador; na medida em que as categorias das massas, que se organizam em tipos, são apresentadas como se fossem *species* ou variantes da história natural. (BENJAMIN, 2017, p. 244)

Finalmente, Benjamin chega à poesia de Baudelaire mencionando como o conceito das massas e a ideia de multidão enquanto escrita secreta se encontram com intenção alegórica. A representação ideológica das massas, enquanto alegoria, surge, neste momento da reflexão, como uma premissa para o expediente do uso do termo “tipo social” na análise da lírica de Weintraub.

No capítulo “As muitas vozes da poesia moderna” (2007, p. 28-29), Alfonso Berardinelli aponta para a força inovadora da poesia moderna como um “documento” da realidade imediata no texto poético, mediada pelo choque. Algo que, no desenrolar do tempo, especialmente chegando à experiência contemporânea da produção poética de Weintraub, podemos associar ao conceito de “baque” em que os tipos/vozes estão inseridos.

Berardinelli analisa o conteúdo social da obra de arte citando a forma com que Adorno observa a importância de individualizar o sujeito para atingir o universal: “O que eleva a poesia lírica ao universal é a imersão numa realidade individualizada” (ADORNO, 2003, p. 34 *apud* BERARDINELLI, A., 2007). Tal paradoxo dialético proposto por Adorno nos leva a pensar na importância da estética constitutiva dos tipos na poesia de Weintraub. Pela ótica que particulariza o indivíduo marginalizado, conseguimos mimetizar valores que atingem interlocução em caráter universal e, mais do que isso, renunciando a uma “lírica individual”. Neste processo de universalização nos conectamos com uma “corrente coletiva” em que podemos conceber uma experiência histórica.

No poema "O rosto" (p.31), de *Quadro de força*, o tipo social é a imagem do filho morto pela polícia numa perseguição, imortalizado numa tatuagem no braço. Nos versos cruzam-se dois tipos, um “eu” que conta a história e o filho, tipo historicizado na perspectiva adorniana como um fenômeno universal de tantas famílias que têm seus filhos mortos pela polícia num contexto de violência e caos urbano da contemporaneidade.

Neste caso, dicotomicamente à ordem tradicional da imposição da lei, o “eu” (tipo social) que conta a história, além do rosto do filho, registra por escrito embaixo do desenho de seu rosto: “herói”. Vamos ao poema:

teu filho se acidentou
trocou tiro com a polícia
resistiu à prisão

conheço meu filho
se a viatura vinha atrás
por que os tiros no peito?
se foi logo socorrido
por que perdeu tanto sangue?

contestei a perícia
agora corro perigo

tatuei neste braço
o rosto do meu filho
embaixo escrevi
"herói"

olho o rosto todo dia

O que se percebe é a criação de uma espécie de “tótem”, ou seja, na tatuagem forjada na experiência histórica da injustiça social, como uma terceira imagem (porque não de um terceiro tipo): “se a viatura vinha atrás / por que os tiros no peito?”. Neste sentido, há uma transposição dos arroubos que assolaram a primeira vítima – filho morto – para o tipo que nos conta a história – enunciador –, pois a contradição material da tatuagem que julga o filho herói recai agora sob o perigo que corre.

O fenômeno da transmutação opera a contradição entre ações iniciais e suas consequências, aplica-se a uma transferência material – a tatuagem – e comportamental: “contestei a perícia / agora corro perigo”.

O vocabulário de “Baque”, coerente com sua proposta, contém-se na linha e na curva do que o cansaço de seus desvalidos, de pouquíssimo vigor e esquelético porvir, lhe permite dizer. (...) Tudo porque terceiros, no discurso, é que irão tecer um “eu”, meio que “emprestando” suas subjetividades em negação para compor um sujeito poético que se dilui e se retoma seguidamente, somando poeira, miséria, tontura; unindo desinteresse pela vida diária e descrença numa transcendência para fora de si. (DUMAS, 2008, n.p)

O tipo social é designado por Gustavo Dumas em sua resenha da obra *Baque*, como um “eu” que empresta suas subjetividades para compor o “sujeito poético”, uma instância que catalisa o universo degradado em que estão inseridos.

Neste sentido, retornamos, de forma conclusiva, à imagem da tatuagem do filho morto: um exemplo do retrato desta subjetividade, materializada na transcendência da memória do sujeito literal e sua correspondência retratada na pele.

5. Teatralidade deslocada: A *dessublimação do território historicizado*

A este ponto da investigação, buscamos observar como a poesia de Weintraub se vale de estruturas e tipologias textuais singulares, modalizando a possibilidade de criar versões narrativas e dramáticas, especialmente.

Utilizamos os termos “teatro deslocado” ou “teatralidade deslocada” para pensar na relação das vozes e tipos imersos em cenas, muitas vezes trágicas, palavra que recupera uma modalidade teatral clássica, mas que se desloca estética e cronologicamente para este lugar que a lírica ocupará.

Os poemas criam um espaço cênico em que o teatro acontece com uma audiência fictícia na qual o artista representa o fiasco, o vexame do cidadão que não deu certo. Weintraub ressignifica os códigos cênicos a fim de tratar situações não teatrais de maneira teatral, como afirma em entrevista à Revista Ambrosia:

Eu queria usar elementos da esfera cênica, teatral, como a separação entre palco e plateia, a noção de público/audiência, para falar de situações totalmente distantes desse universo: duas pessoas numa fila de restaurante aguardando a mesa, um doente terminal em seus últimos momentos..., e coisas do gênero. (...) em *Treme Ainda* vários poemas inventam esse espaço teatral e criam uma audiência fictícia, flagrando muitas vezes situações de vexame ou fiasco de alguém identificado com a posição do artista (...) não como um espaço de integração democrática, mas sim como um espaço comum de vexame, que congrege o “artista” aos cidadãos de segunda categoria (ou que se veem dessa forma). (2017, n.p)⁹

A possibilidade de o gênero lírico dialogar com o gênero dramático aparece nas discussões sobre uma “atitude lírica fundamental” proposta por Kayser em seus estudos sobre gêneros em que a transposição dos limites – épico, lírico e dramático – constituem-se numa perspectiva de “retrotração” das funções da língua.

Tomando a linguagem lírica, tradicionalmente, como a expressão de uma emoção em que se interpenetram objetividade e alma, designa-se como “enunciação lírica de ordem

⁹ Nesta entrevista à Revista Germina (2017, n.p), Fabio Weintraub conta sobre a gênese do uso da teatralidade deslocada como procedimento poético: “Esse uso deslocado dos códigos cênicos, que me levava a tratar situações não teatrais de modo teatral, tinha a ver com a experiência que venho tendo há alguns anos com minha mãe, que, portadora de Alzheimer, tornou-se refém das repetições ligadas à deterioração da memória. Para os familiares é muito doloroso entrar nesse mundo de repetições, de falas e gestos que voltam e voltam, indefinidamente. No começo, isso me irritava, me tirava do sério. Até que um dia tive um estalo: ‘Estamos ensaiando, é isso! Vamos repassar a cena infinitamente, até sair perfeita’. A descoberta de início me fez rir um bocado, mas depois fui me pacificando com a sensação de que a repetição não é estéril, mesmo que ela faça mais sentido para os coadjuvantes que para a protagonista.”

dramática”¹⁰ aquilo que Kayser vai verificar na indissociação das esferas anímicas e objetivas, uma vez que atuam umas sobre as outras, desenvolvem-se no encontro: a objetividade transforma-se num “tu”.

Se a emoção se intensifica até se tornar êxtase, temos então aquele cunho especial da apóstrofe lírica que tradicionalmente é designada como *ditirambo*. O fato de existirem pontos de contato entre o *ditirambo* e o drama grego confirma como é adequada aquela tripartição por nós aceite das atitudes básicas líricas. O *ditirambo* o pertence ao gênero mais “dramático” em que as tensões entre um “tu” e um “eu” motivam e determinam manifestação linguística. (Afinidade íntima do *ditirambo* com o drama reside ainda em que neste se tornar visível o fenômeno de transformação, o fenômeno fundamental da Dramática). (KAYSER, 1970, p.378)

A manifestação vai se dar na excitação desta atuação recíproca, todavia a transformação da linguagem muda em Weintraub. A sensação de êxtase, entusiasmo e delírio, causada pelos cantos *ditirambos*, se separa da música e ganha uma ambientação de ficcionalização da realidade em que o palco tradicional se desloca para os espaços públicos “(sub)urbanos”¹¹, ruas, canteiros de avenidas, macas de hospitais, caixões e cortiços paulistanos. Já os atores são caricaturas de personagens em *dessublimação*¹² que assumem as vozes de mulheres e homens concebidos vestindo o figurino da humilhação, do desamparo, da pobreza, da doença, da loucura e da feiura.

Se a lírica é capaz de transmutar-se na cena dramática, algumas considerações precisam ser salientadas para garantir que a reflexão sobre a “teatralidade deslocada” revele aspectos de uma poética que não se priva de criar circunstâncias cênicas no espaço público, mas que não se preocupa, como é comum em poemas dramáticos, em trazer referências estéticas no plano formal no que tange ao uso de rubricas, por exemplo.

As trocas de turno na dialogia dos enunciadores ficam pressupostas pela sequência de versos e, especificamente na obra *Quadro de força*, com o uso de termos em itálico como podemos observar no trecho do poema “VII. tutela”:

VII. tutela

Fotografada nua
rosto baixos
lábios cerrados

conduzia à força ao IML

¹⁰ Considera-se aqui a citação de Kayser como um parâmetro teórico que justifica a possibilidade de atribuir o valor dramático do termo “teatro deslocado” a lírica de Weintraub. A partir daí, mover as análises dos fenômenos que vão se dar por aproximação e distanciamento.

¹¹ Termo utilizado por Manuel de Freitas na orelha de *Treme Ainda*.

¹² Maria Rita Kehl usa o termo “dessublimação” para designar a radicalização estética que guinou a poesia de Fabio Weintraub levada às últimas consequências, na orelha de *Baque*.

onde o mandaram despir-se
com exceção das sandálias
salto plataforma

na vagina um espéculo
com fita métrica
para saber
se era de fato mulher

operada cinco anos antes
por vontade própria

denúncia por lesão
corporal gravíssima

ignorados os laudos
que a confirmaram mulher
condena-se o cirurgião
em primeira instância

*antes monstro que mulher
um eunuco estilizado
pra melhor aprazimento
de abomináveis taras
declara o juiz*

o órgão extirpado
sob a tutela do Estado.

Se a estrutura dialógica anunciada pela rubrica é marca típica do gênero dramático, aqui o deslocamento é também estético, uma vez que na poesia dramática não há necessidade desse expediente, pois aparece ressignificado enquanto um fenômeno próprio desta cena em que o nome da personagem que fala fica subentendido.

Neste caso, há uma espécie de voz onisciente que guia o leitor a entender que o vaticínio, grafado em itálico, foi o veredito declarado pelo juiz. A “teatralidade deslocada” da cena mescla a imputação de juízos de valor que falam em nome da legislação estatal, “sob a tutela do Estado”, mas expurga também aquilo que caracteriza um lugar de fala opressivo e violento no que diz respeito ao segundo tipo de juízo expresso, ou seja, aquele de ordem moral, como se vê em “*pra melhor aprazimento / de abomináveis taras*”.

A opção formal, além de reacender a questão da cessão de vozes, ao internalizar o drama no poema lírico, nos leva a pensar na teoria crítica do teatro moderno, os caminhos do pensamento contemporâneo que já se eximiu da rigidez com a estrutura do gênero e apresenta-se de forma plural e diversificada. Assim, dá cabo a esse lugar deslocado – tanto na forma, como no conteúdo – das projeções cênicas contidas na poesia de Weintraub.

Peter Szondi, na *Teoria do drama moderno* (2002), depreende que só é possível considerar o drama moderno colocando-o sob o fundo de suas contradições. Não seria possível equilibrar, sem crise, um elemento que é histórico (o conteúdo) a uma forma que se pretende atemporal, como se dá na poética tradicional. Dessa maneira, o conceito do drama estaria constituído a partir do “terreno historicizado”.

Da mesma forma que vimos o conceito de “retrotração” do antigo conceito dos gêneros – épico, lírico e dramático –, em Kayser é possível verificar que Szondi deriva uma reflexão sobre esta instabilidade limitadora do gênero, pois quando historicizada, perderia a essência sistemática.

Uma vez que a apreensão dos fatores materiais da história justifica a análise da “teatralidade deslocada” nos poemas de Weintraub, é válido retomar um aspecto do supracitado poema “VII. tutela” (p. 64), em que o cirurgião é condenado em primeira instância à revelia da legislação vigente.

O espaço cênico se constitui pelo diálogo que ambienta dois fatos estabelecidos e um juízo de valor. Logo, os fatos aparecem em “operada cinco anos antes / por vontade própria” e “denúncia por lesão / corporal gravíssima”. Já o vaticínio do juiz atua sob a ótica legislativa contemporânea, tendenciosa a criminalizar as cirurgias de “transgenitalização”, pois ignora os laudos, condena o cirurgião em primeira instância e dispara: “*antes monstro que mulher / um eunuco estilizado*”.

Neste sentido, para Szondi, dois aspectos são imprescindíveis para analisar a situação dramática: de um lado o embate intersubjetivo entre os homens e, de outro, sua relação material com a comunidade que o cerca.

Podemos perceber na declaração do juiz, um achaque marcado pelo preconceito, desprezo e descaso com a ciência¹³, bem como o caráter de subjetividade atribuído à imagem

¹³ Segundo o promotor de justiça do MP/RJ, Emerson Garcia “O sexo da pessoa humana é normalmente determinado de acordo com quatro referenciais de análise: os cromossomos, as gônadas (ovários ou testículos), os hormônios e as características sexuais, primárias ou secundárias. Os dois primeiros não podem ser substituídos - mas as gônadas podem ser retiradas -, os dois últimos sim. Enquanto os hormônios podem ser alterados com relativa facilidade, as características sexuais, mais especificamente as primárias, apresentam alguma complexidade: o grande desafio é o de lograr êxito, em termos de aparência e correto funcionamento, na alteração anatômica da genitália. Nesse particular, enquanto a alteração do gênero masculino para o feminino, apesar de difícil, tem sido realizada com maior frequência, o contrário tem se mostrado particularmente complexo, não só em termos de aparência, como em relação ao regular funcionamento.” GARCIA, E. A mudança de sexo e suas implicações jurídicas: breves notas, 2014 - <https://daniellixavierfreitas.jusbrasil.com.br/artigos/146506047/a-mudanca-de-sexo-e-suas-implicacoes-juridicas-breves-notas#:~:text=129%20do%20CP%2C%20promovia%20altera%C3%A7%C3%B5es,e%20no%20documento%20de%20identidade>. Acesso em 05/05/2021.

de uma suposta “tara ao eunuco estilizado”, que se opõe diametralmente ao que, no plano objetivo, se expressa na legislação aprovada no ano 1997 – em caráter experimental –, à cirurgia de “transgenitalização” e depois, em 2002, foi editada a nova normatização.¹⁴

Fazendo o aporte histórico, citado por Szondi como condição objetiva para a constituição de juízo de valor sobre os embates do teatro moderno: “o drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época” (2002, p.24). Recorremos a uma análise do promotor de justiça do MP/RJ, Emerson Garcia que, em um artigo publicado no portal *Jusbrasil*, reflete sobre os valores legais da vertente empírica (comunidade que cerca) ao que emula o poema utilizado como exemplo:

E o que é mais grave, a resistência costuma se transmutar em indiferença quando contextualizada no âmbito do Poder Público, que nem sempre oferece o apoio necessário a quem dele necessita. Em verdade, sempre foram comuns as tentativas de enquadrar os responsáveis pelas cirurgias de transgenitalização na tipologia do art. 129, § 2º, III, do Código Penal, que trata da denominada lesão corporal gravíssima, o que reflete uma evidente confusão entre a ofensa à integridade física e à terapia voltada ao restabelecimento do equilíbrio físico e psíquico. Na atualidade, o reconhecimento de que o transexualismo configura uma patologia e que a intervenção cirúrgica é o método adequado ao seu enfrentamento, a um só tempo, conferem ao indivíduo irrestrito poder de decisão e afastam a responsabilidade penal do médico.

Uma das análises de Szondi recai sobre o que ele chamou de “dramática social”, especialmente quando analisa as obras de Hauptmann¹⁵. Depreende-se em suas obras “a particularidade da vida intersubjetiva por meio do extra subjetivo” (2002, p.90), logo as condições objetivas das ordens políticas e econômicas. “A uniformidade ditada por elas suprime a singularidade do que é presente; este é também o que passou e o que virá. A ação cede ao estado condicionado, do qual os homens se tornam vítimas impotentes”. (Ibid., p.90)

Neste caso, há uma intenção tipificadora do ponto de vista dramático em que podemos cruzar os apontamentos feitos anteriormente sobre as vozes e os tipos como o conceito de *dramatis personae*, ou seja, a representação de “(...) milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições, sua situação representa uma uniformidade condicionada pelos fatores econômicos” (Ibid., p.77).

¹⁴ *Ibid.* 13 - A Resolução nº 1.652/2002 por parte do Conselho Federal de Medicina, para que finalmente em decisão do Tribunal Regional Federal, “o Ministério da Saúde, por meio da Portaria nº 1.707, de 17 de agosto de 2008, instituiu, no âmbito do Sistema Único de Saúde, o “processo transexualizador”, a ser implantado nas unidades federadas.

¹⁵ Gerhart Hauptmann. Dramaturgo alemão, autor de “Antes do nascer do sol” (1889) e “A festa da paz” [Das Priedensfest; 1890], exemplos de “drama analítico” e “drama social”, respectivamente.

Tal uniformidade pode ser percebida na suíte "Sete poemas trans" (p.58), de *Quadro de força*, em que cada poema, iniciado por um numeral em romano, apresenta diversos tipos humanos unidos pela dimensão da transexualidade, que vivem os mesmos dramas da exclusão social e econômica, faturas da historicidade.

Um outro aspecto destas personagens é a sua relação com os espaços cênicos, mas especialmente a caricatura em desmesura de seus figurinos e objetos cênicos, alegorias da desgraça humana pelas quais são acometidas no teatro deslocado de Weintraub.

Em "I. desce" (p. 58), o figurino é o sutiã para mastectomizadas que dava para a voz lírica uma sensação de mutilação em que o enchimento era comparado ao silicone industrial enxertado na maçã do rosto que desce para a bochecha depois de um soco, "os sutiãs eram caros / mas o enchimento / em compensação / não se deslocava".

"Em II. Assimétrica" (p. 59) a necessidade da fuga, ou do estado de deslocamento em detrimento de dois homicídios se atenua com o delírio do uso das pedras de crack, no caso, o objeto cênico que compõe o drama. A dimensão cronológica se estabelece em ritmo de urgência, culminando na assimetria do corpo que vai sendo moldado "a prestação": "levava comigo as pedras / pra ele não parar / bombou primeiro uma perna / entrou na fissura / a outra foi só / três dias mais tarde."

Em "III. Ainda quer" (p. 60), a revelação da caricatura da personagem no âmbito de sua materialização física na cena vai sendo emulada por um diálogo que opõe uma discussão sobre o nome utilizado pela transexual, "Anita", e a necessidade de responder em uma hipotética circunstância institucional com o seu nome "de registro", logo, um nome masculino.

Quando a personagem reivindica ser chamada pelo nome que escolheu: "*tenho por lei o direito / de escolher como me chamam*" (destaque para a diferenciação da instância dialógica marcada pelo itálico, como já analisado anteriormente), recebe como resposta, não a complacência ou a aceitação, mas a *enunciação lírica* testemunhando a objetividade que ultrapassa a obra, bem como o sujeito que responde pela demonstração (SZONDI, 2002). Sujeito este que assume a voz e, sob sua perspectiva, profere impropérios, repele moralmente e caracteriza o tipo na perspectiva social, racial e física em seu "figurino" enquanto portador de especialidades motoras: "viado escroto de merda / pobre preto cadeirante / e ainda quer ser mulher?"

Outro exemplo dessa "teatralidade deslocada", tanto no tema como na estrutura dialógica ressignificada, se dá no poema "Público" (p.14) da obra *Treme Ainda*. Nele, a

ausência de pontuação dá ao texto uma sensação de derramamento que só é suprimido pelo “respiro” entre as cinco estrofes. Leiamos o poema:

não é melhor que ninguém
para esperar sentada
pense que será a última

não dá para esperar?
chegamos agora mesmo
faz horas que estão aí

passa na frente dos outros
finja algum mal-estar
aproveite
é sua despedida dos palcos

agora limpe a boca
mais embaixo

já pedi a conta
vai esperar, sim
eles não são mágicos

A “teatralidade deslocada” começa com a constituição indireta do espaço cênico do poema. Há uma indicação significativa oriunda do título, que se confirma logo nos primeiros versos com a questão da espera e do tempo que passa: “faz horas que estão aí”. Nas duas primeiras estrofes o cenário ainda não pode ser definido a não ser com os limites hipotéticos do que seriam espaços públicos de fila e demora no atendimento, podendo ser uma repartição, um banco, um hospital, um restaurante etc.

Porém, na terceira estrofe, Weintraub recorre por duas vezes a um léxico muito próprio do universo do teatro, mas com claro deslocamento semântico para a ambientação que agora indica a possibilidade do diálogo se passar em um hospital.

Um dos interlocutores diz: “finja algum mal-estar”; “fingir” aqui como o ato “interpretar”, claro, neste contexto de análise matizado pelo deslocamento do código cênico. E, na sequência, encerrando a estrofe, diz “é sua despedida dos palcos”. Neste caso, a imagem do “palco” pode ser associada à “vida”, pois há um indicativo de que a interlocutora passa por alguma questão de ordem fisiológica, como se lê nos versos “agora limpe a boca /mais embaixo”, indicando algo como se a pessoa estivesse babando, ou algo de gênero.

O penúltimo verso “vai esperar, sim” exemplifica o fenômeno dialógico ressignificado em que pergunta e resposta se dão na unidade do verso. O ponto de interrogação que foi utilizado no primeiro verso da segunda estrofe – “não dá para esperar? –, agora é suprimido e após a vírgula a resposta positiva vem à tona.

O *enjambement* também pode ser lido como parte da resposta positiva, entretanto a hipótese mais plausível se dá na negativa entre “esperar” e a ação mágica dos supostos médicos em salvar a pessoa de sua “derradeira cena”.

Vera Lúcia de Oliveira, em seu artigo que compara os poemas de Fabio Weintraub e de Donizete Galvão (2019), utiliza-se de um termo interessante para exemplificar o que chamamos aqui de “teatralidade deslocada” que é o “texto performativo” e cita Zumthor como uma forma de entrelaçar o significado do texto performativo:

Para Zumthor:[...] performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. (Zumthor, 2018, p. 47)

Neste sentido, segundo Vera Lúcia de Oliveira, o poema performático provoca o leitor obrigando-o a reconstruí-lo, “favorecendo concreta e materialmente o processo de alteridade” (p. 32). Um movimento que acabamos de observar nas instigantes hipóteses que fomos criando durante a análise do poema “Público”.

Aproveitando o ensejo lexical sugerido pelo título do poema, vale o acréscimo de uma reflexão sobre a dupla possibilidade semântica que a circunstância da “teatralidade deslocada” propõe sobre a ideia de “público”, enquanto espectador, plateia de uma cena teatral, mas também o termo “público”, este mais ideologizado, como espaço cênico da “espetacularização” das desgraças sociais, oposto ao protegido universo privado.

Weintraub em sua tese de doutoramento, na qual estuda as representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990, cita as preocupações de Sérgio Alcides em depoimento ao projeto “Poetas na Biblioteca”, que colabora com nossa linha de raciocínio:

Não existe esfera pública sem alguma medida de teatralidade. A ideia de civilidade está imbuída de uma série de dispositivos morais, de comportamento, que são pensados, calculados, aprendidos, que têm uma dimensão de teatralidade, de espetacularização. A crítica à sociedade do espetáculo não pode ir tão longe a ponto de supor que é possível uma convivência civil sem O theatrum mundi. [...] (ALCIDES, S., 2005, p.16, apud WENTRAUB, 2013, p.24-25)

Portanto, este cruzamento de gêneros dá um tom híbrido e múltiplo à estética de Weintraub que dialoga, inclusive, com o senso de pluralidade que marca a heterogeneidade contemporânea que flagra “as comissuras do moderno degradado que se precisa o encontro da práxis atual”, como afirma Ruffinoni ao analisar a máscara da subjetividade lírica que busca

apreender os acontecimentos cotidianos com uma “vocação para a ruína”, um encaminhamento de que a civilidade possível se torna denúncia:

Esse o substrato social que a máscara da subjetividade lírica procura apreender. É da repetição como farsa que se nutre o sentido desse real, farsa cuja tragicomicidade é o ricto de uma sociabilidade afeita ao prazer e ao cinismo e desprovida de sensibilidade afim à solidariedade crítica. Complexa urdidura social impressa no grau zero das situações corriqueiras. Talvez seja essa a inquietação captada pelo poeta, a de dizer a cidade e o país de hoje que não se expressam mais em grandes cenas; ao contrário, esculpem-se no mínimo desprezado dos acontecimentos cotidianos (...). (RUFINONI, 2013, p.54)

Rufinoni mobiliza elementos conclusivos de nossa linha de raciocínio ao utilizar um léxico oriundo do universo dramático como “máscara”; “farsa”; “tragicomicidade”, sem perder de vista o espaço cênico deslocado que é a cidade e o convívio cínico e insensível das pessoas, tudo captado pela subjetividade lírica do poeta.

6. O poeta – Agente do caos e da carniça

“Não há na violência que a linguagem imita
algo da violência propriamente dita?”
 (“As aparências enganam”,
Grupo escolar, 1974, Cacaso)¹⁶

Dois aspectos sobre Fabio Weintraub são relevantes para entender sua poesia: o primeiro está ligado a ser um poeta aficionado pelo universo mórbido, bem ao estilo do simbolista Augusto dos Anjos. Ele não perde a oportunidade de trazer à baila de sua poesia um desfile de cadáveres, transplantados, aleijados, empalhados e vermes “banqueteando” a energia que sobra do corpo do defunto. O universo da linguagem médica também acompanha essa tenebrosa excitação de ossos, lesões do cérebro, peles queimadas, câncer e procedimentos cirúrgicos.

O segundo aspecto volta-se para um poeta ansioso em antecipar as possibilidades críticas sobre sua poesia, uma vez que ele não perde a oportunidade de se autoanalisar: “O poeta que sou hoje, começa com *Novo Endereço*”, repete sempre que pode.

Vaidade ou insegurança? Talvez um pouco dos dois, acrescido da figura do poeta crítico, típico da modernidade. A insegurança diante de um caminho inicial do qual não se reconhece, e sim, estamos falando de *Sistema de Erros*. E vaidade, pois ao delimitar as possibilidades críticas de seus poemas de forma recorrente, acaba criando um caminho – de um lado – mais fácil para a crítica, porém algumas vezes viciado quando se observa como se comportam os que analisaram a lírica de Weintraub.

De qualquer maneira, seja numa conversa informal, numa entrevista, mas principalmente firmando-se como crítico literário e professor universitário, que discute e direciona exatamente o espaço primordial de sua poesia exemplificado em poemas de terceiros, como por exemplo com a tese de doutoramento intitulada *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990*, em que analisa poemas de Alberto Martins, Duda Machado, Eduardo Sterzi, Pádua Fernandes, Paulo Ferraz, Régis Bonvicino, Ronald Polito e Tarso de Melo.

Como já mencionado na introdução desta dissertação, vale retomar nesse ponto, o desafio de se pesquisar um autor vivo e em atividade. A inquietação do ponto de vista cultural e literário exigiram durante o percurso da pesquisa inúmeras camadas e arestas que cobraram

¹⁶ Epígrafe da Revista “Violência e testemunho, poesia brasileira humor e resistência” de EDUFES, Vitória (ES), 2018., p.08.

um esforço extraordinário para dar cabo as publicações que iam surgindo, porém instigavam ainda mais o exercício da pesquisa no sentido de abarcar em caráter inédito a conjunção de todas as obras em um único trabalho.

Weintraub nasceu em 24 de agosto de 1967 e é natural de São Paulo (SP), filho de pais judeus de origem polonesa. É formado em psicologia e doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Sua tese de doutoramento, cujo título está supracitado, busca contextualizar a poesia brasileira pós-1990 em seu espaço urbano, o que cria um cenário interessante para a relação do pesquisador com o poeta no que diz respeito ao produto desta equação de fatores.

O espaço urbano será explorado cada vez mais no acúmulo de seus livros de forma a registrar um cenário caótico em que convivem ou definham vozes poéticas várias e plurais, mas unidas pelo signo da desgraça humana.

Assim, sem perder de vista a discussão sobre processo criativo, dirijo-me ao tema mais geral deste painel. Embora eu seja filho de pais judeus, neto de imigrantes poloneses que chegaram ao Brasil no começo dos anos 1930, antes da Segunda Guerra Mundial; embora tenha estudado, do maternal até o Ensino Médio, em colégios judaicos (de 1971 a 1980 no Scholem Aleichem, no Bom Retiro, e de 1981 a 1984 no I. L. Peretz, na Vila Mariana); embora meus dois irmãos tenham feito aliá, morando atualmente em Israel, não julgo que essas circunstâncias biográficas desempenhem papel de relevo na minha poesia. Nela, as referências judaicas, até onde posso perceber, constituem um modesto campo de influência. Pensando em termos gerais, tais referências contam menos que o fato de eu ter morado a vida toda na região central de São Paulo e de andar muito a pé por essa região; de ter tido contato com movimentos sociais de luta por moradia; menos que o fato de eu ser de classe média, gay, hipocondríaco e assim por diante. (WENTRAUB, 2019, p. 04)

Weintraub faz questão de descolar a questão do judaísmo com um fundamento único de sua poética e destaca a experiência empírica no cotidiano da vida no centro de São Paulo. Aliás, caminhando pelas ruas do bairro de Santa Cecília - São Paulo (SP) - é possível facilmente encontrar o poeta e seu inseparável companheiro Pádua Fernandes enquanto *habitués* dos cafés, livrarias, restaurantes e calçadas do bairro. Não obstante, as questões culturais oriundas de suas raízes judaicas vão aparecer em sua poética, mas sem perder de vista como tais temas podem se associar às questões das misérias humanas e caos da metrópole, como o próprio autor comenta em um painel organizado pela Revista de Estudos Judaicos da UFMG:

Antes de o ler e comentar, lembro que, em *Novo Endereço*, é possível rastrear referências judaicas desde os paratextos, por exemplo, na epígrafe e na hipógrafe (tomadas de autores judeus, Simone Weil e Martin Buber, respectivamente), as quais tratam de diferentes maneiras do problema do exílio, tantas vezes enfrentado pelo povo judeu e que constitui a questão fulcral desse livro, ainda que o exílio nele retratado seja um “exílio na própria terra”, abalo no sentimento de pertença à cidade pela privação de direitos e

restrição, para a população de baixa renda, socialmente vulnerável, do acesso a espaços públicos, bens e serviços. (WENTRAUB, F., 2019, p.05)

Outro fator significativo de se abordar no recorte biográfico do poeta é o fato de ter participado do núcleo de pesquisa e criação poética no grupo Cálamo, ligado à Casa Mário de Andrade (São Paulo -SP), junto de outros poetas, como é o caso de Ruy Proença, Priscila Figueiredo, Chantal Castelli e Ana Paula Pacheco. Como editor, ainda na década de 90, coordenou a coleção de poesia brasileira *Janela do Caos*, pela Nankin Editorial, da qual é o fundador.

Um poeta tenaz que busca em seu cotidiano cercar-se de uma atmosfera vinculada às questões sociais e à militância poética, que terá esse viés diretamente refletido no processo de transformação de sua obra. As experiências junto ao grupo de pesquisa e criação poética, somadas a suas reflexões no doutoramento sobre aquilo que é exatamente sua matéria poética, podem ser analisadas como fatores diretamente ligados ao que se observa na presente pesquisa.

Tal possibilidade de observar aspectos da vida do poeta dialoga com a conduta dialética que Jakobson observa em suas reflexões sobre o que é poesia quando trata do tema da importância do aporte biográfico no percurso do historiador da literatura:

Certos historiadores da Literatura levam em consideração apenas a obra pública dos poetas e deixam simplesmente de lado os problemas biográficos; outros, ao contrário, esforçam-se por reconstruir as suas vidas em todos os seus detalhes. Admitimos as duas posições, mas rejeitamos formalmente o procedimento daqueles que substituem a verdadeira biografia de um poeta pelo relato oficial, fragmentado como uma coletânea de trechos escolhidos. (JAKOBSON, p.170, 1978.)

Em uma dedicatória feita em 2016 na folha de rosto da obra *Sistema de Erros*, publicado em 1996 e vencedor do prêmio Nascente IV em 1994 (USP/Editora), Fabio Weintraub vaticina: “Este recuado começo de que já não me reconheço”. Vinte anos depois, o poeta tem consciência de sua transformação como sujeito e, claro, como poeta. Desde *Toda mudez será conquistada*¹⁷

¹⁷ Composto por doze poemas publicados em plaquetes, *Toda mudez será conquistada* inaugura a produção poética de Fabio Weintraub. O livro versa sobre o ruído causado pelo silêncio, mediado por uma voz ainda em exercício de criação. A poesia é fruto de um lugar arriscado e silencioso - uma “lira em trapézio” - como a “Nota sobre o autor”, na última plaquete, nos informa. O poeta psicólogo se autodefine como um ator e performer que estuda mímica e produz poesia no núcleo permanente de produção poética, durante dois anos de oficinas literárias, na Casa Mário de Andrade, em São Paulo (SP). Nota-se que Weintraub deixa pistas de uma influência literária psicologizada, uma vez que Clarice Lispector, famosa por seus escritos que mergulham na geografia íntima do ser feminino, aparecem por duas vezes na obra. A primeira delas se dá na epígrafe com a referência norteadora da mudez: “Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz”. Uma espécie de registro da própria noção de que a constituição da voz poética é um exercício árduo para o poeta em construção. Há um detalhe interessante, pois a última plaquete leva o poema intitulado “Prometeu” que se repete literalmente em *Sistema de Erros* (1996) e ganha versão homônima atualizada e intertextual em *Novo Endereço* (2004). Além disso, é possível desvendar indícios daquilo que será amplamente trabalhado em seus poemas e que, inclusive,

(Massao Ohno) – publicada em plaquetes no ano de 1992, em que o poeta parece não se orgulhar muito e de alguma maneira não fazer questão de ser lido –, até *Falso Trajeto* (Patuá) de 2016, o poeta e sua poesia passam por transformações significativas para quem pensa a poesia contemporânea a partir da noção teórica de sua concepção e circulação.

Segundo o próprio autor¹⁸, em suas visitas à Santa Casa de São Paulo para acompanhar a doença do pai, nas quais ele convive de perto e de forma contínua com as desgraças do universo hospitalar, tal experiência teria contribuído para rebaixar o tom que ele utilizava em seus poemas, na busca por encontrar um modo de falar e tornar sua voz mais autêntica.

A partir do momento em que o poeta começa a experimentar e refletir sobre sua produção, sua poesia ganha um novo norte, abandona o intimismo e a multiplicidade de temas para uma homogeneidade estética no caminho do empréstimo de vozes para os sujeitos marginalizados na sociedade. No meio do caminho, neste dito processo de transição, publica em 2003 a obra *Novo Endereço*, que recebeu o prêmio especial *Embajada de Brasil*, do *Prémio Casa de las Américas*, na categoria *Literatura brasileña*. No ano seguinte, a obra foi publicada em edição bilíngue (português e espanhol) com o trabalho de tradução da escritora cubana Lourdes Arencibia.

Vale acrescentar que nessa época, além dessas experiências de cunho pessoal e familiar, Weintraub exercitava a investigação com seus pares, no sentido de pensar nas convergências poéticas da contemporaneidade enquanto coordenador editor do Centro de Estudos Brasileiros da América Latina na Fundação Memorial da América Latina. Nessa época encabeçou projetos como “Poetas na Biblioteca” e “Sementeira”, com formação de leitores em escolas da rede pública.

Em 2006 foi um dos organizadores do ciclo de palestras “O Direito à Cidade”, em apoio à Ocupação Prestes Maia do Movimento dos Sem-Teto do Centro, na própria ocupação na cidade de São Paulo (SP). No mesmo ano, o Fórum Centro Vivo organizou o “Dossiê Violações dos Direitos Humanos no Centro de São Paulo”, em que Weintraub participa com fotografias.

Em consequência deste ativismo e do sucesso da trajetória de *Novo Endereço*, o poeta ganhou fôlego e coragem para inscrever novos textos na categoria de poesia no concurso de

é analisado nesta tese, sobre constituição das múltiplas vozes que que populam a garganta do poeta como se observa na segunda estrofe do poema metalinguístico “Obra” (décima plaquete): “Em sua garganta / outras vozes / noutras gargantas / sua voz”. A opção por não incluir a totalidade dos doze poemas no *corpus* da pesquisa se dá em função de um recorte cujo escopo fugia ao propósito do apresentado nesta obra.

¹⁸ Grifos meus.

Bolsa de Incentivo à Criação Literária do Governo do Estado de São Paulo. O êxito o levou à obra *Baque* (Editora 34), publicada no Brasil no ano de 2007 e em Portugal em 2012.

A obra assume o tom que o poeta vinha buscando no livro anterior, o “baque poético”, utilizado como título desta pesquisa, que é o poder dilacerador de seu verbo na constituição polifônica dos tipos humanos que ocupam as camadas mais baixas da sociedade.

Weintraub consegue um incentivo cultural, o Programa Petrobrás Cultural e publica *Treme Ainda*, livro de 2015 que ficou entre os finalistas do Prêmio Jabuti. Esta obra continua num crescente de intensidade lírica em sua reflexão e crítica social, além de uma robustez quantitativa em comparação ao livro anterior.

Os tipos sociais estão cada vez mais próximos da lente do poeta que cria cenas desesperadas, grotescas e ridículas numa cena deslocada em que os personagens assumem monólogos dramáticos de suas desgraças como podemos observar no trecho da tese de doutoramento de Weintraub, especialmente na “Apresentação: desafios representacionais da cidade contemporânea”:

A cidade pode ser observada a distância, de fora, do alto, apreendida como totalidade tentacular e nervosa, ou de perto, de dentro, pelo movimento dos pedestres, que escrevem corporalmente o texto urbano sem conseguir lê-lo; pode ser descrita em termos predominantemente visuais, como cenário, com seus marcos arquitetônicos e brechas de paisagem, ou acústicos, como teatro de falas (por sua vez, passíveis de submissão a um ponto de vista único, ao filtro da primeira pessoa, à mediação retórica de um sujeito lírico uno e íntegro, ou sujeitas à mistura de registros, fragmentadas ou sobrepostas em arranjos corais). (WEINTRAUB, 2013, p.22)

Além dessa dinâmica de deslocamento cênico, nessa altura de suas produções, acirra-se o primeiro parâmetro apontado neste capítulo, ou seja, as cenas descritas sob a pena cirúrgica, aproveitando as metáforas oriundas da ciência médica que começa a aparecer cada vez mais em seus poemas.

A exemplo temos a antologia *Falso Trajeto* (2016, Patuá) que faz menção em seu título a um possível acidente em um procedimento médico (sonda para a coleta de urina) que Weintraub queria que sua mãe fosse submetida e foi proibido. A obra comemora os vinte anos de carreira poética com 40 poemas selecionados dos livros anteriores e mais dez inéditos. A força de seus versos aponta para os padecimentos do corpo e da intimidade sob o impacto do espaço público em desmanche.

Participa, ainda, da rede *Índio É Nós*, uma mostra de documentários indígenas em junho de 2014. Tem poemas publicados em diversos periódicos nacionais e do exterior. Foi premiado e traduzido internacionalmente com publicações em Portugal, Cuba, México e Estados Unidos.

Em dezembro de 2019 lançou seu último livro até essa data, o escrachado *Quadro de força*, também pela Editora Patuá.

7. As obras

A proposta é detalhar aspectos de cada obra, na ordem cronológica de publicação, buscando observar e analisar a estética empreendida, ou seja, a relação entre forma e conteúdo poético sem perder o foco no que diz respeito aos fundamentos já mencionados na Introdução: vozes, tipos e a teatralidade deslocada.

Para tanto, as análises das obras estão separadas em tópicos com os poemas selecionados e consequentes considerações teóricas e a partir de fortuna crítica específica. *Sistema de Erros* e *Novo Endereço* – as duas primeiras obras analisadas de Weintraub – servem de base para o ponto de chegada de sua lírica. Um encaminhamento que o próprio título propõe com a ideia de “baque”, contendo críticas mais ampliadas e robustas da obra homônima: *Baque* e depois com *Treme Ainda*, *Falso Trajeto* e *Quadro de força*.

7.1. Em busca da poesia: *Sistema de Erros*

Nos 36 poemas de *Sistema de Erros* (1996) encontra-se a primeira instância da tríade de vozes propostas: o eu lírico representante de sua subjetividade em busca de sua estética, ainda em carpintaria e matéria bruta (BOSI, V., 1996, p.14). A começar pelo poema homônimo ao título, cujos versos revelam procura – todavia incerta como ponto de chegada –, mas crente na existência do destino (*fado* aqui, como fato poético premonitório de seu *destino*, ou seja, de sua concisão lírica atingida em obras futuras): “Quero mover-me / indestinado / colher o dia / antes do fado” (p.54).

No plano temático, os caminhos plurais mais uma vez revelam um poeta em busca de sua matéria, logo surgem desde imagens da mitologia greco-romana (como é o caso de poemas como “Tirésias” (p.68), “Narciso” (p.63), “Ícaro” (p.65) e “Prometeu”(p.69), diálogos e intertextualidades com Mário de Andrade (dois poemas em homenagem ao seu centenário), com a Bíblia - “Jó”(p.62), com os campos da Arcádia – mencionando os pseudônimos de Marília e Dirceu – até chegar nas fábulas e histórias infantis - “Chapeuzinho vermelho” (p.24); “A bela adormecida” (p.25); “O patinho feio”(p.23) -, no “Do In” (p.72) e na “Rosa púrpura do Cairo” (p.50).

(...) além de grande concentração de construção de imagens por meio de metáforas e recorrência a arranjos sonoros, como assonâncias e aliterações, é marcado pela experimentação poética (técnica, formal, temática, com

referências explícitas à tradição e ao cânone literário brasileiro), nos exercícios de um poeta em formação tentando modelar de forma própria a materialidade da linguagem poética. (CODINHOTO, 2012, p. 37-38)

Codinhoto menciona essa tentativa de modelar a linguagem por intermédio das experiências poéticas ainda em formação, logo, entendemos a experimentação de *Sistema de Erros* como labiríntica e caleidoscópica. Essa quantidade de temas abordados pelos poemas revela uma obra desfocada em uma questão específica, uma vez que o poeta busca a totalidade a partir do múltiplo contato com temas e formas.

A tentativa de estabelecer intertextualidades com grandes autores, aproximar a escrita de escolas literárias e a referida instância mitológica cria uma atmosfera cujo eruditismo poderia conferir à poesia um lugar de prestígio, todavia, a nosso juízo, passa do ponto e acaba constituindo-se como clichê.

A sensação é que o poeta tem uma ingênua necessidade de ser lido como alguém que domina a estética, ou seja, capaz de desfilar métricas perfeitas – como é recorrente o uso das redondilhas etc. -, que conhece não só a mitologia, mas também a Bíblia e como elas podem servir de referência para se discutir questões e tematizar poemas.

Do ponto de vista da linguagem, há uma preocupação com as pontuações, inversões sintáticas e escolha lexical intrincada. Por vezes, opções por poemas que se experimentam visuais e flertam com o concreto - “O animal” (p. 34) / “Oral origem” (p. 30) -, esparramando-se na página em declínio lateral e buscando associar-se a semântica de algo que escorre (à chuva / ao rio). Outras vezes, ainda apenas como um apelo de demarcação da palavra alinhada à esquerda no verso, mas que na totalidade dos poemas da obra não se mostra capaz de constituir-se numa unidade de parâmetros estéticos.

O poeta constrói suas imagens a partir da mitologia greco-romana, com sintaxe e escolha lexical intrincadas como vemos a seguir:

Tirésias

o augúrio
: golpe a galope em manhã sem galos:
(dê-se-lhe luz)

o crime
: pedra diáfana sobre líquens:
(dê-se-lhe luz)

a pena
: peste no bojo da tempestade:
(dê-se-lhe luz)

nos socavões do eclipse
contra as marés do oblvio
erguem-se árduas
silenciosas lâmpadas

O famoso profeta cego de Tebas intitula um poema que no plano formal se apresenta de maneira a demonstrar complexidade e plasticidade estrutural. As três primeiras estrofes são regulares, com apenas duas palavras no verso de abertura – um artigo definido e um substantivo –, uma pontuação pouco usual na abertura de todos os segundos versos, os dois pontos, que desenvolvem (comentam) a proposição anterior que é metrificada em eneassílabos. No terceiro verso aparece uma anáfora entre parênteses com as rebuscadas combinações de formas pronominais tônicas e átonas.

A última estrofe foge à regra proposta, organizando-se de maneira diferente, ou seja, com quatro versos que conferem um caráter conclusivo, como se fosse um comentário em balanço sobre o que foi anteriormente poetizado.

Ainda no plano formal, percebe-se uma proposital escolha lexical erudita e pouco usual, como é o caso de “oblvio” ou “diáfana”, um jogo de aliterações (“golpe /galope /galos” ou “socavões /eclipse”) e no último verso, além de um hipérbato que em sua concepção já revela a complexidade proposta com a inversão sintática, uma sinestesia que mistura audição e visão: “erguem-se árduas / silenciosas lâmpadas”.

Do ponto de vista temático, o poema também apresenta conceitos figurados, em que a simbologia das imagens propostas dá a entender, de maneira labiríntica, aspectos ligados a Tirésias, o adivinho cego de Tebas. A cada proposta temática que abre os três primeiros versos, uma consideração contraditória, como consequência da “falta de luz” (cegueira) que o profeta tem em função do castigo de Hera.

Com efeito, é interessante perceber que todas estas questões abordadas como fatores complexos, rebuscados e eruditos vão ser completamente transformados em suas obras futuras. Podemos considerar um esboço que flerta com a contemplação ou observação do outro, porém, ainda dotado de feição sublime e paródica.

É possível, então, perceber a adoção de um ponto de vista que parece se encaminhar, mesmo que de maneira tímida, para o que em suas obras posteriores se caracterizará na concepção do “eu ao rés-do-chão”. Mesmo com uma significativa distância das obras futuras, em *Sistema de Erros* já se projeta a elaboração de um ideal que quer confronto com o retorcido, com o iminente terror na constituição de um eu lírico que se revela na construção de vozes.

do batismo

(Contra as baratas que virão
pela noite na surdina
ardem sempre sob a pálpebra
esferas de naftalina)

O poema segue uma linha afetuosa cruzando a dimensão onírica e imaginativa da experiência daqueles detentores de antigas receitas, normalmente pessoas da família, ligada às tradições, como mães e avós. Do outro lado, a literalidade do “sonho” enquanto o nome de um alimento produzido com os ingredientes que vão gradativamente sendo apresentados, em detalhes e personificação: “O fermento e a farinha / a nata e a baunilha / os ovos / o açúcar/ adormeceram a cozinha”.

Todas as imagens de afeto na concepção da antiga receita, como a mão que afeiçãoou e o fogo que acalentou, vão ser surpreendidos pela completa subversão de atmosfera na última estrofe. Deslocada do poema pela separação da estrofe, mas principalmente pelo uso dos parênteses, o tom muda completamente. A tal “janela” anteriormente mencionada, que abre caminho para o tom cáustico dos demais livros, se apresenta cavalcando à expectativa da chegada das baratas na surdina da noite, anunciadas pelo cheiro ardente de naftalina.

A chegada dessas “baratas” pode ser considerada aqui a metáfora dos temas futuros que irão subverter qualquer ideia de afeto ou expressão sentimental “doce”, aproveitando o ensejo do “sonho” – como vamos perceber no prolongamento semântico – transformando-se em “pesadelo”. O fogo que aqui acalenta, na obra *Treme Ainda*, é o que queima toda a pele da funcionária da padaria: “abraçou-a o fogo / (...) / foram tirar a roupa / veio junto toda a pele” (p.69).

No poema “Grave” (p.71), temos mais um prenúncio daquilo que buscamos encontrar enquanto indício do processo de encontro com sua lírica, inclusive buscando refletir sobre o tema da morte, não por acaso, como um ensaio:

Da janela
distingo o uivo
intermitente e claro
(...)
Sem maestro
a morte ensaia
de janela a janela

O “uivo da morte” é intermitente e claro, percorre as janelas ensaiando a sua entrada desgovernada, sem maestro. Pois bem, é exatamente aí que as cortinas do caos se abrem para os novos rumos da lírica wentraubiana.

O último poema da obra *Sistema de Erros* pode ser lido como uma espécie de porta para o caminho a ser trilhado, como se a poesia fosse capaz de, em vez de concluir o livro, conduzir o leitor criando véspera para os riscos de seguir adiante. Como se Weintraub inconscientemente (ou não) já deixasse escapar a verve cáustica inerente à essência de sua oficina poética. Vejamos, pois, o poema “Risco” (p.75):

a nódoa azul
nos pães da véspera
um resto de orvalho
na pólvora agora
o leite coalhado
na teta órfã

sustos ante o quê
por úmido
estraga

ou floresce

O poema já tem muito do “choque/baque” que nos interessa neste estudo. Fabio Weintraub modula uma especial tensão entre “o que estraga” e “o que floresce”, algo que atravessa a poesia que se fará depois, por exemplo, na obra *Treme Ainda*, na qual encontramos o poema “hibisco” (p.19), que compara a flor a um pedaço de carne: “na rua a flor amassada / parece um naco de carne / que os cachorros desprezam”.

No poema “Risco” (p.75) o acúmulo de imagens, a nódoa, o resto, a pólvora e o úmido compõem elementos de uma fórmula que deságua na dialética da possibilidade de florescer algo que se estraga. Uma sensação cancerígena do florescimento daquilo que tem origem na pólvora ou no desprezo do cachorro.

É curioso como a imagem da flor, na tradição da poesia, vai ganhando novas camadas de significado, como, por exemplo, a vida breve, a devoção e a beleza no universo clássico, o amor à Virgem Maria entre os cristãos, a guerra medieval, a profanação da musa ideal e a representação carnal no Barroco, a revolução e a náusea no modernismo drummondiano e a bomba de Hiroshima, em Vinicius de Moraes. Aqui, a flor é o cancro, aquilo que nasce do bolor, do leite coalhado, chegando até a “flor amassada” com espectro de metástase, encerrando este olhar para a primeira obra de Weintraub.

7.2. Interlúdio entre o eu e o outro: *Novo Endereço*

No meio deste caminho aparece *Novo Endereço* (2004), o segundo livro a ser analisado, em que o próprio título indica a orientação de um novo rumo de sua produção. Com 42 poemas, a obra trata do tema da violência com uma linguagem do cotidiano – sem exageros de pontuação –, e se vale de imagens fortes com um lirismo que cada vez mais explora um tom corrosivo na projeção de vozes, ou seja, uma polifonia poética na qual ecoam as tensões do tempo presente, com uma linguagem mais despojada.

No plano temático, a obra – mesmo carregada deste novo percurso na constituição de agentes de desumanização –, ainda possui poemas com vozes que revelam traços de bondade e ternura. Este aspecto caracteriza o percurso de transição do poeta Fabio Weintraub em direção ao que será tomado como regra e totalidade nos seus livros futuros.

Esse tom ainda terno, com uma espécie de resquício de uma faceta do poeta que foi em *Sistema de Erros*, percebe-se em poemas como “Mais magro” (p.113), no qual o eu lírico demonstra preocupação em relação ao outro: “Meu amigo está mais magro”, e confiança na reciprocidade: “Se fosse eu o afogado / (...) / Ele pagava o resgate”. Este “eu” (primeira instância da tríade analítica proposta), voz em primeira pessoa do poeta, é ainda recorrente em poemas como: “Mãe” (p.21), “Outro” (p.23), “E vice-versa” (p.59), “Pombos” (p.63), “O sacrifício” (p.65), “Pai” (p.75), “Óvni” (p.89), “Laboratório” (p.93). Além disso, este eu se autoanalisa desejando colocar-se em um mundo que não o reconhece, numa reflexão sobre si – interna e externamente –, como no poema “Castanho” (p.57):

Doutro lado da rua
os trens passam
não sabem a cor do meu cabelo

Assim, pensar na instância de vozes apresentadas como sendo “do poeta” (em primeira pessoa), vai surgir no contexto desta obra, sobretudo quando a questão da relação do poeta com os pais é tematizada. É importante ressaltar que observamos esta questão na obra *Novo Endereço* como transição, ou seja, olhar para a primeira instância de voz integra o valor que recupera um princípio ainda de recorrência desse “eu” que vem desde a obra anterior, *Sistema de Erros*.

Os pais representam a conexão do poeta com sua subjetividade sentimental, um eu lírico que se sente culpado, diminuído, mas que em muitas outras vezes se apresenta com rebeldia e questionamento, sobretudo ao pai. Já com a mãe o questionamento às vezes se transmuta em cumplicidade, complacência e respeito. De qualquer forma, este aspecto vinculado aos

sentimentos familiares será abandonado nas obras futuras, quando o foco será o empréstimo de vozes na segunda e terceira instâncias analisadas.

Se em *Sistema de Erros* o poeta dedica o livro para a mãe com os seguintes dizeres: “para minha mãe, / em erro e perdão”, já em *Novo Endereço* a dedicatória é para o pai: “para meu pai, Samuel Weintraub, hóspede perplexo”. As dedicatórias aos progenitores carregam um tom de culpa, resiliência e juízo de valor, uma marca dos poemas que neste momento ainda se valem da *persona* do poeta.

Para se ter uma ideia da importância desta dimensão sentimental, vale apontar para o primeiro poema da obra intitulado “Mãe” (p.21) que já difere carga e valoração de ordem pessoal. Neste momento de nossa análise do percurso da lírica de Weintraub, tal aspecto surge como tema e constituição de vozes.

Há ainda alguns aspectos sobre a imagem dos pais que valem nossa atenção, a figuração da mãe, por exemplo, aparece em pelo menos dois poemas deste livro, a voz do sujeito lírico que representaria de maneira alegórica o próprio poeta. Inclusive, o poema “Mãe”, supracitado, apresenta uma experiência pessoal de Weintraub que, à revelia de sua vontade, precisou internar a progenitora: “Minha mãe não era disso / estava apenas muito triste / e confundida”.

No poema “Pai” (p.75) essa dimensão familiar continua latente, mapeando a geografia íntima do pai que adivinha o signo da morena e o ascendente da loira e bate perna pela cidade com mostruário de meias, pois está desempregado. “Filando cigarro / fazendo piada com a perna / que pode ser amputada”.

Ao contrário do movimento tradicional de transformação da imagem do pai, herói na infância e real na percepção adulta, o poema opta por um movimento oposto. Como vimos, as primeiras impressões do pai são de um sujeito constituído sob uma ótica realista e desaurática, como um malandro paquerador tentando sobreviver, ganhar direito e escarniar a própria condição.

Ao inverter a lógica da percepção humana sobre a imagem paterna, o poema termina com a imagem idealizada de amor e afeto, na qual o que era para ser limite de “velocidade”, nos dois últimos versos transforma-se em limite de “felicidade”:

O velho e bom batmóvel
rodando sem freio ou cinto
o vento de Gotham no rosto
minha cabeça no banco de couro

Meu pai cantando alto
limpo e bonito como só ele
numa estrada clara
sem pedágio ou limite

de felicidade

Porém, nessa obra abre-se um prospecto que já começa a alçar voo para o universo público, em especial aquele que não é mais protegido pelo “velho e bom batmóvel”, pela imagem do pai cantando alto e feliz. O livro começa a apresentar os “párias” da sociedade, aqueles que estão à mercê do sistema, ocupando os espaços públicos por necessidade, não por política. Como podemos observar no poema “Cinderela” (p.51), em que essa dimensão dos contos de fada é um subterfúgio irônico para apresentar os tipos das esquinas e bailes do borrarho:

mesma esquina
a velha enrola bobes
na imunda peruca

o batom transborda a boca
onde a prótese emprestada
oscila

garis caçoam

descalça e crédula
órfã de fadas
sorri-me a velha:

há bailes além do borrarho

Vale acrescentar em última análise, antes da definitiva “mudança de rumo”, um dado ainda sintomático do poeta que vive o dilema de descer ao tema baixo, mas que ainda se vê preso a necessidade de preservar a “casca” do poeta intelectual, daquele que sente a necessidade de marcar uma posição do seu lugar de fala erudito.

Um exemplo se nota logo nas primeiras páginas da obra *Novo Endereço* em que Weintraub apresenta uma epígrafe da filósofa Simone Weil em francês. Numa primeira impressão, mesmo que numa edição bilíngue - português/espanhol - fazer uma citação em francês num livro de circulação em países que não tem a tradição de dominar esse idioma, pressupõe um enunciário bilíngue. Algo que, ou denota um distanciamento da realidade, ou, o que é mais provável, Weintraub escreve para um público preocupando-se com o “verniz” do seu lugar de intelectual.

Em uma segunda impressão, esta com o apuro de entender a proposta, observa-se a escolha de uma filósofa conhecida por ter se tornado operária de uma conhecida indústria automotiva francesa em 1934. Simone Weil, de família judia - como Weintraub - por convicções políticas, experimenta-se no universo empírico para vivenciar e escrever sobre o

cotidiano do proletariado e o dia a dia da fábrica. Um indício interessante daquilo que observamos na experiência literária de *Novo endereço*, nessa transformação do poeta preocupado com o universo das tradições intelectuais que começa a atravessar sua poética para o rés-do-chão. A filósofa está para a experiência junto ao proletariado, como o poeta está para a mudança de *topos* no encaminhamento da matéria poética baixa.

7.2.1. Mudança de rumo

A pesquisa levanta uma possibilidade analítica de um novo rumo da obra do poeta Fabio Weintraub no tocante a sua pesquisa acadêmica (WEINTRAUB, 2013), tese de doutoramento, sobre a representação dos espaços urbanos na poesia brasileira escrita a partir de 1990, sobretudo na constituição das vozes e dos tipos sociais: "De *Novo Endereço* para frente, me achei como um poeta que trabalha primordialmente com observação, (...) de modo a sobredeterminar os sujeitos e locais de enunciação". (WENTRAUB, 2017, n.p)

Em *A geração que esbanjou seus poetas* (2006, p.73), Roman Jakobson analisa a poesia de Maiakovski observando que o aspecto da vida do autor "só pode ser aceito enquanto procedimento; sua importância só pode ser entendida no âmbito da literariedade". Dadas as devidas proporções contextuais da análise de Jakobson, busca-se observar esta literariedade na unidade concreta que limita e concentra a atividade de pesquisa (CANDIDO, 2004, p.25) das obras *Baque* (2007) e *Treme Ainda* (2015), representando um ponto de chegada em relação à matéria poética de estilo próprio, saindo da intimidade do eu lírico para adentrar na intimidade do outro exposto às problemáticas da miséria material e humana nas ruas da cidade de São Paulo.

A figura mitológica de "Prometeu" – também presente em *Sistema de Erros* e representada com a imagem de um menino que solta balões devolvendo o fogo aos céus –, surge em *Novo Endereço* com um tom diferente e devastador, materializando o "fogo roubado" na "enésima dose de branquinha servida fiado" (cachaça), como um castigo que o garçom oferece para a futura cirrose e fila nas "garras da previdência" ao cliente impertinente. Os sujeitos líricos começam, então, a encarnar tipos sociais, como hipótese desta pesquisa, no que tange à dinâmica social apreendida em diversos poemas.

Na obra, busca-se entender o amadurecimento da constituição dos sujeitos imersos no caos urbano, que ganham formato na descrição do espaço e seus objetos, como se vê no poema "Quando acordar, eu me lavo" (p.105):

contagem regressiva
após a retirada do membro

o líquido escorrendo
na cona em desmanche
o dinheiro sobre a cômoda
e alguma luz desfalcada
- volte sempre, obrigada

A cena vai se costurando de maneira que a prostituta entrega seu corpo como objeto de consumo, numa sequência de versos que revela a engrenagem da situação dilacerante, a passagem do tempo, a sequência de ações da anatomia do coito – distante de qualquer idealização –, e finalmente, o verso conclusivo que assume a voz em primeira pessoa de outrem, segunda instância da tríade analítica proposta. Vale destacar também o fato de que não se nomeia ou descreve nenhum ser humano inteiro – só as partes do corpo envolvidas na “transação” – como um comércio de objetos, ou seres reificados.

O tensionamento social recorre e ganha formato poético no espaço urbano não destinado ao homem, como no poema “Náufrago” (p.39) em que um mendigo “naufrega” sua existência desumanizada e despercebida no canteiro central de uma avenida:

Náufrago

Até debaixo d'água!
Sou homem até debaixo d'água!
grita o vulto enrolado
em feltro e revolta
papelão e delírio
no canteiro central da avenida

A que água se referia?
Quem o obrigara a andar sobre a prancha?
Por quanto tempo já
brigava com a onda
de carro e fuligem?

O náufrago se aferra
aos tesouros da hombridade
sem arca, sem mapa
nem garrafa que conduza
até a ilha mais próxima
sua palavra afogada

Até debaixo d'água...
O braço débil
hasteia o único gesto
mas não comove o tráfego
afeito a acidentes dessa sorte

Seja homem ou não
este que afunda ou deriva
ninguém tem nada com isso

nem mesmo este poema:

ramo que falta no bico
da pomba que não regressa
sinal de terra prometida
e sonogada

O poeta caracteriza a desgraça alheia, desse tipo social metaforizado como um “náufrago” na “ilha” do canteiro central da avenida a partir de versos marcados por um ritmo de sensação constante em sua metrificação – apesar de não rigoroso, variando de 5 a 8 sílabas poéticas –, mas que no plano temático, ou seja, da forma de condução das imagens é recorrente no sentido de apresentar sempre um jogo de duplicidade, ora por oposição, ora por adição.

*Oposição: “homem **ou** não” / “afunda **ou** deriva”*

*Adição: “feltro **e** revolta” / “Papelão **e** delírio”*

O uso do “ou” opõe, num primeiro momento, o descaso dos demais seres humanos com aquele tipo que vive no canteiro central no sentido de que sua humanidade não desperta atenção, “ninguém tem nada com isso”, pouco importa se ele “afunda ou deriva”, segunda marca de oposição.

Aparentemente a oposição traria uma reflexão sobre aspectos diferentes atrelados à caracterização do tipo oprimido, porém elas funcionam no plano semântico com uma sensação totalizante, ou seja, mesmo que propondo o contrário, a significação dos opostos se dá em caráter de adição, sendo homem ou não, afundando ou ficando à deriva, o fim do “náufrago” é o mesmo.

O contato com a indignação põe a poesia no seu lugar: o poema não pode trazer-lhe a esperança de uma terra prometida. Atente-se para a expressão “ninguém tem nada com isso”, cujo caráter dúctil fornece a leitura de procedimento técnico recorrente de que se vale o poeta. Trata-se da apropriação de uma expressão fixa cujos sentidos podem ser díspares primeiro surge como garantia de liberdade, em seguida embute o dialogismo de classe daqueles que se eximem por “fazerem a sua parte”; a esses o eu lírico poeta sadicamente se une, dando testemunho dos limites da arte diante da necessidade de transformação social. O procedimento aludido é o da reconfecção do discurso mediano marcado pelo cinismo contemporâneo cujas refrações ainda reverberam a prática do não-dito “eu não tenho nada com isso”. (RUFINONI, 2013, p.56)

Com as imagens de adição, a condução em duplicidade reforça a desgraça do sujeito com um exemplo concreto, um objeto e na sequência um sentimento, um estado de alma, ou seja, do plano material ao plano subjetivo:

Material: “feltro” e “papelão”

Subjetivo: “revolta” e “delírio”

Weintraub reflete sobre seu fazer poético²¹ e destaca as referências religiosas no poema “Náufrago”, como vemos em sua fala:

Vale mencionar, além dos paratextos, a presença nos versos de citações bíblicas ao Velho Testamento, como a dupla alusão a Noé, nos poemas “Náufrago” e “Ilha” (...), que também alude à figura de Noé, termina parodiando um conhecido salmo. O poema principia afirmando: “com três doses somente/ a cinquenta centavos cada/ faço um cruzeiro pras ilhas// vou qual Noé no dilúvio/ nalguma arca roubada/ (todos os bichos sou eu/ o domador está doente)”. À guisa de fecho, lê-se o seguinte dístico: “o Senhor é meu feitor/ nada o aplacará. (WEINTRAUB, 2019, p.05)

As vozes líricas dos tipos formam um mosaico da miséria humana, da exclusão social e da classe trabalhadora em esferas menos favorecidas, idosos, mendigos, empregadas etc., vão surgindo de forma cada vez mais intensa nesta obra, considerada por este estudo como um momento de transição na obra do poeta.

A temática degradante acompanha as peculiaridades de cada tipo (relação do homem com o meio) e recebe tratamento de linguagem específico, na maioria das vezes de caráter informal. Por exemplo, a figura do enfermeiro, “moreno e rápido”, que cerca o leito do paciente morto, no poema “Sequência” (p. 79), ou mesmo, a angústia da voz emprestada à figura da possível “esposa” no poema “Por trás” (p. 35) que, em pensamento, revela que havia pedido tantas vezes ao marido para vender o táxi e parar de trabalhar à noite. Em confronto com o mesmo morto, a tiro, no caixão ela diz:

Alguém disse que no caixão
ele tava bonito
Tava não

Repuxando o rosto
o tiro na cervical
varou a jugular
o esvaziou pela boca

Estes seres imersos no caos do cotidiano violento da metrópole acabam se sensibilizando e se entremeando com a atmosfera negativa, a ponto de confundirem os maus pressentimentos com interação direta e cotidiana com a iminência do caos.

²¹ Participação de Fabio Weintraub no painel “Textualidades Judaicas na Literatura Brasileira Contemporânea”, no Congresso BRASA (*Brazilian Studies Association*), 2019.

Ainda sobre o poema supracitado, antes da derradeira cena do marido morto, a voz que nos fala, ou seja, essa esposa desesperada com uma espécie de certeza dos perigos da profissão do marido – que “roda à noite” – descreve uma última visão do marido, algo oriundo de um estranho pressentimento ou despedida:

Pressentir é fácil
falta entendimento
Bem que estranhou o fato
dele voltar duas vezes
parar na porta
olhar pra ela sem motivo

7.3. Pacto com o caos: *Baque*

“Há uma gota de suor em cada letra
E em cada verso um gozo de dor”
(Mário de Andrade)

Percebe-se um diálogo entre os dois títulos, a partir da imagem do “Baque”, este choque que estremece o sujeito e que reverbera “ainda” na obra seguinte. Que força é essa que se materializa na maioria dos 36 poemas de *Baque* (2007) e que recorrem em efeito de “choque” nos 63 poemas de *Treme Ainda?*

A linguagem passa a ser mais simples, o rebuscamento dá espaço ao coloquial e as estruturas agramaticais aproximam-se da fala (como no poema “Chuva” de *Treme Ainda*: “subir custa/ é dois segundos”) e, em alguns casos, com opção pelo vocabulário chulo.

Se em *Baque* restaram algumas letras maiúsculas, em *Treme Ainda* elas desaparecem por completo. A pontuação também é enxuta em ambas as obras e resume-se a parênteses, aspas e travessões, sobretudo utilizados neste processo de empréstimo de vozes, movimento estético que aproxima a linguagem do tema.

O tom dos poemas é de desconcerto cáustico no retrato das vozes que se articulam por meio dos monólogos dramáticos no mundo real, formando um mosaico das misérias sociais, do trabalhador explorado, das opressões de gênero etc. (como é o caso do gari, do pedinte, do cobrador de ônibus, da prostituta, do mendigo, do motorista de táxi, do vigilante, do ladrão, do enfermeiro, da empregada, do garçom, da travesti, da zeladora, do acrobata, entre outros).

Tais aspectos constitutivos deste desconcerto, aplicado ao cotidiano de um dos tipos observados, pode ser percebido no poema “Estatuto do idoso” (p.24), do livro *Baque*:

Estatuto do idoso

Saiu da fila única
entrou na de idosos

Uns setenta anos
e o tergal da calça branca
com os bolsos meio sujos

A peruca quase egípcia
de tão lisa e negra
a despeito de uns fiozinhos
brancos encaracolados
pela têmpera vazando

Mas de gênio o toque mesmo
foi molhar a dita cuja
pra conseguir um aspecto
mais natural, convincente

Sentia-se bem disposto
a ponto de dispensar
o atendimento preferencial

Contudo o calor e a demora
gastaram-lhe o ânimo
secaram a peruca

Passa na frente
paga o boleto
guarda o assobio

Partindo do princípio de que cada poema exige seu próprio tratamento, o que pode ser observado num primeiro momento no “Estatuto do idoso” são três aspectos: a importância da questão legislativa; o ideal de beleza atrelado à juventude (como isso se reverbera na voz interna de um idoso) e, finalmente, o seu aspecto social no que tange à passagem do tempo e à chegada da velhice, retratando uma cena de forma narrativa.

A ambientação do poema se dá em uma fila para pagar um boleto. Não há uma especificação do lugar, podendo ser qualquer fila (um banco ou uma lotérica etc.), uma universalização deste espaço de espera em que, na maioria das vezes, os sujeitos prostram-se no lugar estático para cumprirem papéis sociais vinculados ao mundo das contas, boletos e responsabilidades de caráter monetário não prazerosos.

A fila é uma pausa da vida, um amontoado humano organizado como “bois” conscientes do “abate” pelas cifras, via código de barras no guichê. Agrava-se esta condição, quando o sujeito imerso nessa atmosfera de espera é um idoso, que responde a isso com uma ambição: o dilema de querer ser (parecer) jovem, tanto no vestuário como na opção por não entrar na fila de idosos, configurando um tensionamento em um sistema de oposições.

O fato é que o tempo, mesmo que circunscrito à peculiaridade da situação, materializa-se no trágico influxo da realidade. A velhice se apresenta em forma de cansaço e o idoso

sucumbe à troca de fila, pois graças ao estatuto do idoso, tem seu lugar garantido no espaço preferencial.

O poema “Estatuto do idoso” possui caráter narrativo e teatral com instância narrativa que opta pelo foco narrativo em terceira pessoa, com um narrador onisciente. Nomenclaturas técnicas usadas tradicionalmente na narrativa prosaica, mas que servem para o entendimento crítico da constituição da figura humana (o idoso), aqui apresentado como personagem central.

Localizar o idoso como tema é entendê-lo também como forma, pensando nessas possíveis aproximações estruturais a peculiaridades de outros gêneros. Um tipo social que é descrito em detalhes, uma caracterização teatral no que tange ao figurino social num primeiro momento, mas que ao longo de poema se desmancha em face da realidade não teatral. Weintraub comenta²², em uma entrevista pública (2017, n.p), que utiliza elementos da esfera cênica (teatral) – como a separação entre palco e plateia e a noção de público/audiência – para falar de situações totalmente distantes desse universo, uma espécie de deslocamento dos códigos cênicos.

Apresenta-se a ideia da teatralidade deslocada, cuja figura humana é personificada em um sujeito que representa a velhice, descrito com a indumentária da calça de tergal (com os bolsos meio sujos que denotam a possibilidade da velhice, ou uso, da própria roupa) ao visto não visto do encoberto pela peruca (cabelos brancos). O idoso surge muito bem-disposto numa fila para pagar um boleto; tanto em sua aparência, como em sua atitude revela-se um sujeito que quer parecer mais jovem. A ação mais importante, nesse sentido, é o fato dele optar por ficar na fila comum e não na do atendimento preferencial de idosos, uma vez que se sentia bem, que tentava aparentar jovialidade:

Sentia-se bem disposto
a ponto de dispensar
o atendimento preferencial

Sob o aspecto físico, o primeiro ponto se dá na constituição de uma falsa máscara. O idoso é descrito com uma peruca negra “quase egípcia” de fios lisos, mas que deixam transparecer alguns fios enrolados de seu cabelo branco na têmpora. O liso e o crespo, o negro e o branco marcam imagens contrapostas que tencionam e revelam a noção de realidade e

²² Antonio Candido aponta para a importância das indicações do autor, a reflexão do poeta sobre seu poema e/ou fazer poético como indicações valiosas para o crítico refletir sobre o poema. Como exemplo ele cita uma carta de Mario de Andrade a Manuel Bandeira em que ele explica aspectos importantes, como a genealogia e metrificção do poema “Louvação da tarde” de 1925. (CANDIDO, A. “O discurso e a cidade” in *O poeta itinerante*. p.259)

fingimento, enquanto disfarce da velhice. Mas, que a este ponto não são elementos que atrapalhariam a motivação inicial do idoso em vestir esta máscara (peruca quase egípcia) da juventude, ou pelo menos no retrocesso de algum tempo na sua imagem externa. O tergal branco, em contraposição ao bolso sujo, também reforça a oposição e o disfarce.

O idoso resolve, então, molhar a peruca, gesto que indica coerência com esta predisposição de se mostrar jovem. Assim o faz, pois alguém com um cabelo molhado provavelmente acabou de se banhar e, tão logo, disfarçaria de maneira mais convincente o motivo de estar usando a mesma, isso é, a peruca teria um ar mais natural, como se fosse cabelo “de verdade”.

Porém, o desenvolvimento da cena apresenta um conflito: o tempo. A cronologia adquire dimensão reversa à expectativa do caminho inicialmente proposto pelo tipo social, uma espécie de falso trajeto²³ em que a velhice é confrontada com a passagem do tempo, o “interminável esperar” na fila comum:

Contudo o calor e a demora
gastaram-lhe o ânimo
secaram a peruca

O uso da conjunção adversativa “contudo” marca uma oposição ao ânimo inicial do idoso que se gastou e direciona, linguisticamente, o novo caminho semântico a seguir. O tempo, subscrito pelas imagens da “peruca que secou” e o “ânimo que se gastou”, impulsiona o ponto alto da narrativa dramática em sua “catártica” revelação, a conclusão de que não bastava querer parecer jovem, pois seria impossível vencer a barreira da idade e das condições externas: a fila.

Há uma gradação que agrava a situação a partir de dois gatilhos explícitos: o “calor” e a “demora” expressos em um único verso que abre a estrofe e que culmina no clímax da circunstância não sustentável no paralelismo dos próximos dois versos que fecham a estrofe:

1º) peruca → secou

2º) ânimo → gastou

A opção estética desta súbita atitude do idoso se apresenta mais uma vez com uma gradação seca – plano formal –, separada em três versos da última estrofe, negando a pré-disposição inicial. O ritmo maquinal é expresso pela metrificação homogênea e pela opção dos

²³Alusão ao último livro do poeta Fabio Weintraub, uma antologia intitulada *Falso Trajeto*, 2016.

verbos iniciais de cada verso: passa – paga – guarda. Essa versificação compacta reflete a urgência da tomada de atitude do idoso, sobretudo na relação paradoxal com aquilo que é externamente imposto, ou seja, a demora da fila.

Passa na frente
paga o boleto
guarda o assobio

Além disso, há uma tendência de endurecer o verso por meio de uma precisão que poderia ser chamada de reforço da tonicidade. Esta última estrofe reduz a quantidade de sílabas poéticas em relação à metrificação que se estabelece nos versos anteriores do poema. Chama a atenção o acento tônico na primeira sílaba, além disso, os versos variam de 6 a 7 sílabas poéticas, passam a uma batida seca e enrijecida por 4 sílabas poéticas:

pas / sa / na / fren
pa / ga-o / bo / le
guar / da-o-a / sso / bi

A regularidade do esquema de rimas combina-se com o vocabulário que define uma atmosfera de mobilidade seca na conclusão das ações do idoso do ponto de vista narrativo apresentado.

O poema se inicia *in medias res*, no meio de uma ação conclusiva da personagem que vai se explicar e se desenvolver adiante: “Saiu da fila única / entrou na de idosos”. Esse jogo da estrutura narrativa pode ser representado graficamente da seguinte forma:

Conclusão (*In medias res*)

Saiu da fila única
entrou na de idosos

Desenvolvimento

Sentia-se bem disposto
a ponto de dispensar
o atendimento preferencial

Clímax

Contudo o calor e a demora
gastaram-lhe o ânimo
secaram a peruca

Desfecho

Passa na frente
paga o boleto
guarda o assobio

Este “outro” apresentado na lírica em terceira pessoa, determina-se objetivamente e é mediado pela identificação com sua natureza (velhice). Logo, o eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a sua natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu, aqui aproximado com o “outro”.

Este restabelecimento do sujeito com a natureza objetiva precisa lembrar que a velhice reverbera sob alguns aspectos: do ponto de vista biológico são os cabelos brancos que despontam por debaixo da peruca e o cansaço atrelado às modificações das funções orgânicas e fisiológicas. Já do ponto de vista psicológico, a velhice se dá no âmbito da consciência de uma mudança de hábitos forçada pelos fatores orgânicos. O terceiro ponto de vista se dá na junção dos fatores fisiológicos e psicológicos em confronto com o cotidiano, o aspecto social claramente tematizado no poema - a começar pelo próprio título -, em que a diminuição da produtividade e, em consequência, o poder econômico geram alteração social, mais notadamente em países de economia capitalista.

Logo, este universo poético se apresenta em três níveis de significado da velhice e da constituição do sujeito:

1º nível: Aspecto biológico;

2º nível: Aspecto psicológico (consciência);

3º nível: Aspecto social.

Ser um idoso é uma condição inerente à condição humana que não tem seu ciclo natural interrompido por circunstâncias abruptas acidentais. Olhar para esse tema é compor um quadro reflexivo e crítico que a arte deu conta de iluminar durante toda a história.

Em recorte, o drama da velhice aparece também na obra da filósofa existencialista francesa Simone de Beauvoir, que publica uma obra intitulada *A Velhice* (1970). Em suas reflexões, a autora busca o entendimento da percepção dos idosos por várias sociedades. Beauvoir faz uma descrição sobre personagens importantes da Grécia antiga, entre eles Minermo, sacerdote em Colofos, 630 a.C., que cantava os prazeres da juventude e do amor e detestava a velhice. Dizia ele: “Que vida? Qual o prazer sem Afrodite de ouro?”. Já para Anacreonte, que cantou o amor e os prazeres do corpo: “envelhecer é perder tudo que constitui a doçura da vida.”

Como todas as situações humanas, a velhice tem uma dimensão existencial; modifica a relação do indivíduo com o tempo e, portanto, sua relação com o mundo e com a própria história. Por outro lado, o homem não vive em estado natural. Na sua velhice, como em qualquer idade, seu estatuto é imposto pela sociedade à qual pertence. (BEAUVOIR, 1990, p. 99).

Quando o idoso (voz criada no poema de Weintraub) “guarda o assobio” na conclusão taxativa do poema, parece que ele ratifica a máxima de Anacreonte. Aquilo que seria uma expressão de tranquilidade – reflexo da doçura da vida – é “engolido”, ou seja, silenciado pelo trágico do tempo e da mudança de rota na fila, todavia representando o retorno a si mesmo. Uma espécie de compreensão da realidade e da natureza do sujeito em confronto com o reflexo que o meio reverte a ele.

A legislação brasileira criou o Estatuto do Idoso, Lei Nº 10.741, de 1º de outubro de 2003²⁴, que determina em seu artigo primeiro: “*É instituído o Estatuto do Idoso, destinado a regular os direitos assegurados às pessoas com idade igual ou superior a 60 (sessenta) anos.*”

O poema homônimo, aqui analisado, indiretamente ratifica a importância do estatuto como um último alento ao idoso (de “uns setenta anos”) que, felizmente, tem resguardado seu direito de trocar de fila. O que pode aparentar uma situação cotidiana e banal para alguns, uma simples fila, para os sujeitos submetidos à ação do tempo, ou seja, à velhice, esta “simples” fila pode representar uma tragédia existencial, psicológica, fisiológica e enfim, fundamentalmente social. Aspectos históricos que neste poema estão a serviço da crítica e da estética.

7.4. Mosaico em gerúndio: *Treme Ainda*

*“Homem morto no mercado
Sangue humano nos legumes.
Mundo sem voz, coisa opaca”.*

Ferreira Gullar - Trecho de “Poema Sujo”

Em *Treme Ainda*, publicada em 2015, o poeta Fabio Weintraub chega a um ponto de homogeneidade formal e temática no que diz respeito ao máximo dissabor da vida humana em sociedade descrita pela perspectiva do caos, da mazela social, do sujeito doente, morto em um acidente de trabalho ou amedrontado. Os versos revelam urgência, emanam a realidade crua e traumática dos que sofrem, dos que continuam a tremer após o baque, ou seja, o choque apresentado enquanto estética já na obra anterior.

O corpo passa a ser explorado como matéria poética tanto em sua condição de suporte para a arte, como enquanto tema na materialização das vozes cujos corpos escapam à vida com a facilidade de que morrem, se queimam, formam cicatrizes e feridas.

²⁴ Site da Câmara dos deputados - <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2003/lei-10741-1-outubro-2003-497511-normaAtualizada-pl.html> - Pesquisa realizada em junho de 2018.

Em *Treme Ainda* se acirra a mediação do choque do sujeito com a realidade, em especial na desconstrução – do elevado para o tema baixo –, como se vê no poema “Ferida” (p.59):

esta ferida é uma boca
com lábios tão convincentes
que me arrisco a ordenar
parla!

ela só sabe latir

A oposição ao ideal de beleza clássica aparece em itálico como uma alusão à escultura renascentista de *Moisés*, em que Michelangelo teria batido com o martelo na estátua e gritado: “Parla, parla!”. Contudo, a ferida se personifica, de imagem ela ganha voz e assume um protagonismo zoomórfico.

Neste sentido, é possível perceber que, além da oposição imagística, o autor mistura diferentes dicções, do elevado ao tema baixo. Uma observação do ponto de vista dos níveis de linguagem poética que passará a ser um aspecto que recorre e toma forma no desenvolvimento da obra de Weintraub, especialmente no que tange à composição das vozes e dos tipos sociais. Segundo Wolosky, a dicção passa a ser um dos elementos mais básicos para os críticos que pensam a arte da poesia, no sentido de que quando há uma transmutação de contexto no uso de dicções implicará na experiência poética.

Apreciar diferentes tipos de dicção, é claro, exige algum senso dos níveis de linguagem. É preciso ser capaz de distinguir uma palavra formal de uma informal. Pode-se observar com atenção e identificar a introdução súbita, num poema, de uma palavra científica, uma palavra cujo contexto é o mundo da ciência; ou uma gíria, uma palavra cujo contexto é a rua; ou uma palavra da cidade, diferente das suaves palavras da natureza; ou uma palavra relativa à mecânica ou à tecnologia (pode uma chave de fenda se encaixar num poema? depende do que você acha que os poemas podem incluir); ou uma palavra da área militar, que tradicionalmente estabelece um nível de dicção alta, mas em tempos modernos se tornou [...] uma linguagem de dicção baixa – com tudo o que isso implica a respeito de atitudes que se modificam em face da experiência. Cada uma dessas palavras pertence a um contexto específico. Cada uma introduz um nível de elegância e linguagem elevada ou de linguagem baixa e rebaixada. (WOLOSKY, Shira. trad. Edu Teruki Otsuka, 2001, p. 04).

No poema “Ferida” podemos observar o uso da dicção estrangeira “*parla*”, oriunda da língua italiana – literalidade do léxico – e, no plano semântico, associada aos valores de superioridade renascentista quando contextualizada em referência aos tradicionais dizeres de Michelangelo. Em oposição, a dicção baixa surge quando atrelada à imagem de uma ferida personificada, cuja dicção é associada ao verbo “latir” opõem-se verticalmente ao nível de

linguagem anterior. Neste particular, percebe-se que a escrita que aproxima opostos, em sua essência, descortina o caos também no fazer poético em que o corpo aparece numa dimensão simbólica tanto do poeta – que em *Treme Ainda* se materializa como um tipo social (metalinguagem) –, como no corpo do outro marginalizado.

7.4.1. O corpo escrito e o ofício da escrita

*“olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas”*

(Ana Cristina Cesar)

No poema “Sozinho” (p.51) de *Treme Ainda*, o corpo aparece enquanto matéria simbólica da apresentação de um fazer poético pautado pelo caos. A escrita e o corpo estão intimamente ligados pela opção temática proposta pelo eu lírico, que leva em consideração uma progressão semântica cujas imagens ganham caráter metalinguístico. Leiamos o poema:

Sozinho

existem tatuadores
especializados em paraplégicos
quando não se sente dor
desenhar é bem mais fácil
maior a margem de improviso

há também os que preferem
criar sobre cicatrizes

injeta sangue na cena artística
minha própria pele
cobri quase totalmente

quando eu morrer
quero que me empalhem
vermes fazem land art
eu trabalho sozinho

O movimento do poema apresenta, em primeiro plano, a ação de alguns tipos de tatuadores – os que gostam de tatuar paraplégicos e os que preferem atuar sobre cicatrizes –, até chegar à ação do poeta que injeta sangue na cena artística e tem seu corpo todo tatuado.

O eu lírico faz uma descrição externa em terceira pessoa (tatuadores e paraplégicos) até retornar a si, refletindo sobre seu fazer artístico enquanto escritor a partir de aspectos vinculados ao corpo (forma). Do “outro” ao “eu”, o poeta vaticina que quando morrer não quer ser

enterrado, pois prefere ser empalhado a ser comido "artisticamente" pelos vermes (o que o poeta batiza ironicamente de *land art*).

Weintraub revela a miséria e a desgraça humana de seus mais variados tipos sociais no conjunto de sua obra e, neste poema, o paraplégico não sente dor, porém o tatuador que tatua sobre cicatrizes pressupõe agulhar o lugar anteriormente dilacerado por qualquer circunstância incidental ao desenvolvimento natural da fisiologia humana. Movimento que se dará na ação deste eu lírico que, em geral, escreve sobre as "cicatrizes" dos tipos marginalizados.

O título do poema anuncia o mote final do poema, um fazer artístico solitário que prefere ser empalhado quando morrer do que virar alimento de vermes.

O percurso desses tipos sociais, em especial da voz do poeta refletindo sobre sua escrita e das imagens de choque relativas ao corpo, pode revelar uma significativa faceta da poesia contemporânea que vai da paisagem íntima à constituição de aspectos fragmentários da intimidade do outro. Os tipos e as vozes eclodem dramáticas para a realidade "encenando" a, já discutida, teatralidade deslocada, ao mesmo tempo que a voz do poeta também se constitui como matéria deste contexto.

O poema "Sozinho" faz um movimento interessante de retorno ao ato poético, projetando uma voz que troca de instância narrativa para revelar-se. Um dado significativo para a unicidade do poema analisado, no que diz respeito ao conjunto da obra do autor, é que nesta obra parece surgir uma espécie de homogeneidade estética no que tange à constituição de tipos sociais específicos. Em *Treme Ainda*, praticamente todos os poemas discorrem sobre o "outro", constituindo um mosaico de tipos e vozes imersas no caos urbano da cidade de São Paulo. De maneira geral, os poemas oscilam em assumir a voz de outrem em primeira pessoa ou distanciar-se da cena narrada com a opção do foco narrativo em terceira pessoa.

A voz em primeira pessoa é quase nula, porém, recuperando a ideia de unicidade proposta, este poema surge como uma exceção em que o eu lírico reflete sobre seu fazer poético, ou seja, a sua escrita a partir de imagens corporais. Assim, esta reflexão assume um papel metalinguístico, primeiro porque é um dado discreto e revelador para a interpretação do poema no conjunto da obra do poeta, mas, principalmente por evidenciar as relações entre o corpo e a escrita no interior de sua produção.

O eu lírico parece necessitar se revelar enquanto artista, o que contribui para o entendimento de sua lírica, sobretudo retomando seu juízo de valor autorreflexivo em que sua "marcenaria poética" seria figurativamente mais bem representada com a imagem de "açougue" em seu fazer poético repleto de referências culturais nele inscritas. O poeta, enquanto sujeito da

enunciação, pode ser considerado também um tipo social no que diz respeito a um autor que cria, em seu fingimento, o outro, mesmo que em caráter de exceção na voz em primeira pessoa.

Outro dado para se pensar na instância da escrita projetada no corpo é o fato de que o movimento do poema começa nas inscrições corporais via tatuagem e termina na figura do poeta que prefere ser empalhado – corpo revivificado no pós-morte –, a ser enterrado e ter seu corpo como “suporte de arte” (caráter metafórico) de vermes cujas ações se dão no âmbito de uma “escrita” corporal subterrânea.

Em sua estrutura o poema possui cinco estrofes com quantidades diferentes de versos, de dois a cinco, em que a progressão semântica iniciada nas duas primeiras estrofes revela dicção prosaica e descritiva com foco narrativo em terceira pessoa.

Há uma generalização descritiva de um conjunto de tatuadores que são especialistas em tatuar a pele de paraplégicos, uma vez que alguns deles não sentem dor. Inclusive, essa voz que descreve os tatuadores, parece opinar ou representar a ideia de que tatuar numa pele insensível é mais fácil e gera maior margem de improviso. Como se aquela circunstância fosse algo positivo para a atuação do tatuador, mesmo que o contexto seja cáustico e dramático no que diz respeito à condição do “outro”. A desgraça de outrem, no plano individualista do fazer do tatuador, seria seu gozo pessoal.

O poema começa com o verso “Existem tatuadores”, com a revelação de um coletivo específico de pessoas que exercem uma função individualista em relação à personalidade do paraplégico. Sua imobilidade e falta de sensibilidade (literal) revelam também que o tatuador – que em seu ofício perpetua algo que deveria ser calcado hipoteticamente em algo bem pensado –, entende o “improviso” como algo positivo.

existem tatuadores
especializados em paraplégicos
quando não se sente dor
desenhar é bem mais fácil
maior a margem de improviso

A voz em terceira pessoa retoma sua intensidade descritiva na segunda estrofe quando aponta para um segundo tipo de tatuador – outro coletivo pautado em ações –, aqueles que preferem tatuar sobre cicatrizes.

há também os que preferem
criar sobre cicatrizes

A este ponto, há um acirramento semântico em gradação, o que era “tatuagem sobre paraplégico”, ou seja, o ofício sobre a pele insensível, avança para a pele que já fora costurada e se constitui enquanto cicatriz. Um pressuposto que, se não é regra geral, apoia-se na ação da

agulhada que revisita violentamente, em repetidas pulsões, a pele anteriormente dilacerada por algo ou alguma circunstância de relevância não orgânica ou vinculada ao ritmo normal da dinâmica fisiológica do corpo e da vida. No artigo em que Susanna Busato analisa Weintraub, essa questão da “cicatriz” vem à tona como algo literal e figurado:

(...) sujeitos em situação limite, em que seus corpos se oferecem ao olhar nas cicatrizes visíveis das descrições, que o sujeito lírico registra no seu exercício de olhar o outro, e também nas cicatrizes invisíveis, suspensas como sensação e reflexão nas cenas cortadas pelo diálogo apanhado de passagem. (BUSATO 2015, p. 86-87)

Estas duas primeiras estrofes criam imagens fortes sobre o ofício do tatuador diante das especificidades do outro – suporte material de sua função –, porém que assumem relevância figurativa para o surgimento da voz do poeta em primeira pessoa na estrofe seguinte: “Injeta sangue na cena artística”, com este verso surge no poema uma troca de dicção. Se num primeiro momento apresenta-se uma descrição que tipifica os tatuadores, a este ponto surge uma autoanálise em relação ao seu fazer artístico. Da terceira pessoa à primeira pessoa, a figura do poeta inicia sua elucubração sobre seu fazer. Considerando a palavra um organismo vivo dotada de um corpo, o verbo “injetar”, conjugado pelo poeta, assume uma dinâmica própria, um movimento que segundo o crítico teatral J. Lecoq (2010) só pode nascer da imobilidade, pois não há movimento sem ponto fixo.

Paraplégicos = imobilidade

Ação do poeta (Injetar sangue) = mobilidade

Injetar sangue na cena artística não o faz necessariamente artista, porém no contexto semântico da unidade do poema, com uma leitura que parte do princípio metalinguístico da relação deste “eu” que encerra o texto comparando estilos de arte e definindo o ofício artístico com o verso “eu trabalho sozinho”, pode-se inferir que essa troca de instância revela a voz do poeta. A ideia de injetar sangue também significa, metaforicamente, que ele traz vida e dinamismo à cena artística que se apresenta anêmica.

É patente pensar num movimento entre o início do poema e o seu encaminhamento para a segunda metade, na qual o poeta aproxima o seu fazer poético dos tatuadores. Sua matéria poética é tão caótica quanto o suporte imóvel ou dilacerado dos tatuadores e a condição material da arte se faz em separado do trabalho intelectual, como se ele escrevesse com o corpo.

No conjunto da obra de Weintraub percebe-se este universo plural de tipos sociais que sofrem com as mazelas humanas e as misérias materiais e existenciais. Neste sentido, iluminar

aspectos da voz do poeta, ressaltando que essa é uma voz inventada, revela mecanismos que articulam possibilidades artísticas de outras vozes nos demais poemas. Portanto, “Sozinho” constitui-se como um poema que suscita questões que reverberam na observação do conjunto da obra do poeta. É importante, relembrar a partir desta premissa, que essa voz do poeta, especialmente nas duas últimas obras Weintraub (*Baque e Treme Ainda*), é diminuta, porém quando surge é densa e reveladora.

A cena ensanguentada ambienta, nos versos seguintes, uma autodescrição do artista que se apresenta com a pele toda tatuada e com a ambição de que, quando morrer, quer ser empalhado.

minha própria pele
cobri quase totalmente

quando eu morrer
quero que me empalhem

As tatuagens que cobrem sua pele provavelmente não foram feitas por um dos tipos de tatuadores descritos anteriormente, uma vez que sua pele está “quase totalmente coberta”. Uma hipótese de que sua ação de “injetar sangue na cena artística” negaria a possibilidade de ele ser paraplégico. Entre outras palavras, há um pressuposto tensionado na apresentação da ação do eu lírico, que por mais que tenha a pele tatuada é capaz de ser sujeito ativo na cena artística.

Vale ressaltar que essa hipótese, mesmo que não pautada num dado material prévio no próprio poema, se mostra plausível diante de um “fazer” artístico que se aproxima da não possibilidade, imobilidade ou desconstrução dos sujeitos anteriormente descritos como figuras a serem tatuadas (paraplégicos e portadores de cicatrizes).

O eu lírico, que se sente parte da cena artística, projeta a “arte” tatuada em sua pele como algo que merecesse ser perpetuado, a ponto de externar sua ambição de que quando morrer quer ser empalhado. O sujeito tatuado e a cena artística ensanguentada por ele mesmo são eternizados na materialidade do corpo, agora imóvel, no desejo de empalhar-se.

Um dado significativo, nesse momento do poema, vincula-se a um aspecto típico da obra aqui analisada que é a ideia de uma teatralidade deslocada, já discutida anteriormente. As cenas se desenvolvem de maneira sórdida e são afastadas do teatro tradicional, porém ambientadas nas desgraças existenciais e sociais dos sujeitos.

Após a cena ensanguentada – enquanto metáfora do fazer poético –, surge, enfim, uma estrofe conclusiva, em que uma dicção idiomática é usada pelo eu lírico dialeticamente para

negar seu fazer artístico: “vermes fazem land art”, portanto, pela negativa, reafirma-se no “eu” concluindo que trabalha sozinho.

vermes fazem land art
eu trabalho sozinho

Negar a “land art²⁵” ao propor este isolamento do “eu” em seu processo criativo constitui-se em caráter de impacto conclusivo, uma retomada da ideia de choque enquanto persuasão retórica da ideia proposta no título do poema: “Sozinho”. Esse *topos* de individualidade apresenta seu fazer artístico como algo solitário, uma espécie de alheamento que o unifica, uma experiência fundamental da criação (LECOQ, 2010. p.225). Segundo essa voz, quem faz “land art” são os vermes, conjunto coletivo de seres que atuam no meio ambiente, pressuposto deste tipo de arte que toma a paisagem como suporte de sua inscrição.

Ao preferir ser empalhado quando morrer, além da vaidade, o sujeito nega a possibilidade de seu corpo ser matéria subterrânea (matéria prima da arte) da ação dos vermes. Em contrapartida, seu corpo, quase todo tatuado, pôde ser matéria do ofício do tatuador em que sua voz parece se assemelhar.

Esta aproximação de vozes se dá em sua lírica “cheia de sangue” e em seus tipos cheios de “cicatrices” ou paraplegias sociais. Esta matéria poética sórdida, desconcertada e visceral revela também sua própria arte, ou seja, como se fossem fragmentos empalhados de uma serpente²⁶ que é oferecida ao leitor como uma ideia de totalidade no que se refere a essas vozes afinadas (ou desafinadas) com o timbre da dor.

Weintraub apresenta a nova constituição do seu fazer poético nesta voz em primeira pessoa de maneira discreta e nada clichê. Segundo o crítico literário Antonio Candido, no prefácio da obra *Na sala de aula*: “a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir” (p.06). Logo, a tonalidade temática vai ser percebida também pela forma, tanto no equilíbrio da descrição do outro (ou “outros”) como na constituição da voz do poeta. Perceber essas vozes requer observar a troca de instâncias narrativas no percurso do poema, nos idos da metade de seus versos.

²⁵A “*Land Art*” (em inglês “*Earth Art*” ou “*Earthwork*”) surge a partir da fusão e integração da natureza e da arte donde a natureza além de suporte, faz parte da criação artística. O termo “*land art*”, se traduzido, corresponde a “arte da terra” tendo como principal característica a utilização de recursos provenientes da própria natureza para o desenvolvimento do produto artístico.

²⁶Serpente de Baudelaire – “A franqueza absoluta é um meio de originalidade” (SISCAR, 2016. p. 128 e 129).

Esta intimidade do eu-poético abandona o tom confessional para, à sua maneira, revelar-se. Neste sentido, a reflexão que Marcos Siscar desenvolve no capítulo “Políticas da intimidade” na obra *De volta ao fim* (2016), contribui para pensar que o que pode estar em jogo, de maneira decisiva nas perturbações que constituem o segredo da intimidade, é o próprio conceito do próprio fazer poético.

Revelar-se aos imperativos do real, especialmente neste poema, é criar um tom, ou seja, um timbre ou dicção, que determina a “maneira pela qual cada texto, cada época, cada discurso, com suas convenções, seus imperativos, com sua retórica específica, suas resistências, responde aos recalques e imperativos do real” (SISCAR, 2016, p.129).

O real é dilacerante e os corpos são meros coadjuvantes dos intentos que movem a ação das personagens. Cada um, à sua maneira, vai lidar com os corpos sob uma perspectiva que o reduz a suporte ou lugar de exposição, seja no sujeito tatuado ou no poeta empalhado.

Cabe pensar, de todo modo, que esta relação entre ação artística, seja do tatuador ou do poeta, com o corpo deixa marcas que constituem uma maneira de olhar para o fazer artístico. A escrita como algo tenso, porém vivificante. O sangue injetado pode indicar a tensão caótica do líquido vital exposto na cena, ao mesmo tempo que pode ser uma espécie de combustível para que a ação no texto se faça poesia, para que a cena ganhe vitalidade.

O poeta assume a função de pensar em seu papel, no lugar metalinguístico do discurso, revelando-se. O eu lírico oferece a possibilidade de conhecermos a figuração de seu próprio corpo. Da mesma forma o poeta vai ao rés de si²⁷, nos confia que possui o corpo todo tatuado e que quer fazer do mesmo uma forma artística – logo, poética –, passível de exposição: o poeta empalhado se eterniza no plano material (corpo) e como ideia (poema).

Findada esta reflexão sobre o “ofício da escrita” simbolicamente apresentado no poema, vale uma ressalva crítica sobre o aparecimento da personificação do poeta em caráter inédito ou pouco recorrente nesta obra analisada. Há um entrave entre o outro – mesmo que o “poeta” enquanto personagem com voz em primeira pessoa – e a real voz lírica do poeta – que tem plena facilidade em representar as desgraças do outro e mediar as subjetividades alheias, todavia aparece pouco – não se revela no conjunto de poemas. Este lugar confortável nos faz pensar até que ponto sua perversidade é alcance enquanto crítica da realidade, mas ao mesmo tempo um

²⁷ Termo utilizado por André Goldfeder no artigo *Pelos ares: Longa vida de Armando Freitas Filho* no livro *Neste instante: novo olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. (2018. p.222).

limite que, neste sentido, a perversidade pode soar como uma oposição à bondade e o escárnio como uma oposição ao solidário.

7.4.2. O corpo em chama e o poema corpo

*“Os seus corpos ninguém vê
O vento os atravessa”
(Bertold Brecht)*

Toda a pele

no velório, o chá continuava quente

o dono da padaria, amigo da família
mascarou o sinistro
dizendo que a funcionária
se queimara em casa

a família não processa:
às custas da falecida
não quer sair da penúria

abraçou-a o fogo
como virgem no valhala
foram tirar a roupa
veio junto toda a pele

Um dos significados etimológicos da palavra “sarcasmo” de origem grega Sarkastikós (=Sarkaustikós), é literalmente "carne assada" e faz todo sentido para entender o corpo em desmesura como matéria poética em “Toda a pele” (p. 69) da obra *Treme Ainda*. Vale ressaltar que não se trata de humor que visa à comédia e à “diversão” do interlocutor, ou como aventou Freud, uma espécie de preservação da integridade narcísica do ego disposto em um campo de ações defensivas em que a se engrandece o “eu” para diminuir o algoz. O sarcasmo, por sua vez, é uma das formas da retórica utilizada na Literatura sob uma perspectiva que incide sobre a tragédia vivida da pessoa em comparação à vida de outrem de melhor sorte.

Segundo a filosofia de Deleuze, o corpo seria tudo aquilo que afeta e é afetado, portanto um texto, um enunciado e as estruturas linguísticas que também podem ser tratados corporalmente, como afirma em *Mil platôs*: “Pois somos feitos de linhas. Não queremos apenas falar de linhas de escrita; estas se conjugam como outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou de infortúnio” (DELEUZE; GUATARI, 1996, p. 66).

Em “Toda pele” (p.69) a opção é pelo infortúnio, o tom cáustico que estrutura o corpo do poema se apresenta num registro que se aproxima da linguagem cinematográfica em que o

espaço surge em primeiro plano, levando o leitor ao ambiente em que se passa a cena que se desenvolverá na sequência. A “teatralidade deslocada” que é uma das premissas da obra de Fabio Weintraub, mais uma vez se faz presente no poema que sai do palco tradicional para constituir as zonas tensas da organização – ou desorganização –, social em suas entranhas mais ardilosas.

O infortúnio aqui é fundamentalmente trágico²⁸ em seu conceito subversivo original, pois diferentemente das produções da indústria cultural, em que os problemas existem, mas estão ali para serem superados, aqui eles são latentes e recorrentes. Claro, que dadas as devidas dimensões temporais, de gênero e, principalmente, da personificação do sujeito oprimido em sua existência carrega algo de heroico no sentido da tentativa de sobrevivência em um mundo que não é para ele.

Segundo Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* (1988, p. 144): “A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo”, neste sentido, por oposição, a poesia de Weintraub busca fundamentos do trágico no sentido de levar seus personagens e suas vozes criadas ao máximo da experiência da baixeza e exclusão social, para assim elevar o indivíduo, ou o referido “tipo social”. Um movimento aparentemente contraditório, mas que se justifica no escopo de dar voz a quem não tem, narrar histórias daqueles que morreram por conta do que eram e do que representam na sociedade.

A primeira impressão com o verso “no velório, o chá continuava quente” é das piores possíveis para a lógica básica da existência humana, ou seja, o lugar da morte em seu momento de avessa contemplação: o velório. Um momento de suspensão entre o entendimento da passagem da vida para o desaparecimento completo sob o olhar de quem fica, sobretudo a família que ganha uma dimensão especial – consentimento social – na relação com a morte neste poema.

A letra minúscula que abre o primeiro verso contribui para a constituição nada elevada da circunstância narrada, e que vai se completar com uma marcação temporal a partir da descrição, ainda no primeiro verso, do chá que “continuava” quente. Normalmente se diz isso do cadáver: “ainda está quente”. A ideia de que o corpo nem esfriou ainda e já estão mentindo sobre sua morte. E, claro, a referência ao fogo. Ou ao pão assado que acaba de sair do forno e que você pode comprar ainda quente.

²⁸ Segundo afirma Pedro Sússekind no Posfácio de *Do sublime ao trágico* (SCHILLER, F): “O Trágico originalmente possuía, na cultura grega, função social explícita, na qual o caráter exemplar das atitudes do herói reconcilia o indivíduo com a totalidade” (2016, p.106).

Um pressuposto de *in medias res*, comum a diversos poemas do autor, é que o leitor chega na cena em meio a algo que já estava previamente acontecendo. É como se o leitor fosse subitamente convidado a participar da cena derradeira da vida de alguém que ainda não foi apresentado neste momento do poema. Verso único da estrofe que se apresenta deslocado do poema em caráter de rubrica, ou como um “cabeçalho”, termo retirado dos roteiros de cinema, em que o “onde” é um fundamento básico para o desenvolvimento de qualquer cena.

O próximo verso, que abre a segunda estrofe, estrutura a apresentação das personagens, quebrando a expectativa de que o ser velado assumiria o protagonismo da cena do velório. Este falso trajeto da apresentação narrativa se compõe no poema em três etapas do surgimento dos personagens e de suas ações:

o **dono da padaria**, amigo da **família**
mascarou o sinistro
dizendo que a **funcionária**
se queimara em casa

A primeira personagem é o dono da padaria, apresentado como amigo da família no apostro e, mais à frente – finalmente –, surge a funcionária que é quem justifica o ambiente mórbido descrito na primeira estrofe. Seguindo a linha de raciocínio proposta anteriormente, a ideia das etapas de apresentação ganha caráter semântico:

1º. *Dono da padaria*
2º. *Família*
3º. *Funcionária*

O dono da padaria tinha um vínculo com a família ironicamente descrito como de “amigo”, porém o verso seguinte revela que essa amizade estava vinculada a atos escusos e de ordem burocrática que negam este suposto vínculo em relação ao acontecido, ainda não expresso neste momento, com sua funcionária.

Em sociedades de origens tão nitidamente personalistas como a nossa, é compreensível que os simples vínculos de pessoa a pessoa, independentes e até exclusivos de qualquer tendência para a cooperação autêntica entre os seus componentes, tendo em vista um fim exterior a eles, foram sempre os mais decisivos. De onde, com certeza, a vitalidade, entre nós, de certas forças afetivas e tumultuosas, em prejuízo das qualidades de disciplina método, que parecem melhor convir a um povo em vias de se organizar politicamente. (HOLANDA, 2004, p.81)

O verbo “mascarou” pressupõe que a verdade da cena que se transcorrerá está mediada pela manipulação de um sujeito localizado tanto na primeira etapa da apresentação narrativa – movimento interno ao poema –, como numa condição hierárquica social enquanto empregador.

Aquilo que é mascarado apresenta-se como um “sinistro”, palavra oriunda do mundo burocrático dos seguros, revelando que há algo de “sinistro”, ampliando o caráter polissêmico para uma relação de subserviência obscura frente ao mascaramento da realidade do ocorrido por parte do dono da padaria.

Este pressuposto desautoriza os dois próximos versos em que o leitor é apresentado à realidade contada pelo dono da padaria que aponta para o fato de que a funcionária teria se queimado em casa. Subentende-se que não foi um ocorrido doméstico e que, na verdade, a interpretação se encaminha para a lógica de que foi um acidente de trabalho.

A terceira estrofe marca um novo jogo de câmera, o olhar se desloca mais uma vez, agora para a atitude da família frente ao ocorrido e em posicionamento às outras duas instâncias: “dono da padaria” e “funcionária”. Neste momento, mesmo consciente de que o sinistro havia ocorrido supostamente no ambiente de trabalho, a família “não processa”. O poeta observador e alçado em sua análise onisciente, ressalta o fato de que a família não queria sair de seu lugar de penúria às custas da morte da falecida.

Pois bem, diferente da ação certa do dono da padaria na segunda estrofe, descrita de forma direta: “mascarou o sinistro”, o texto nesta etapa sobre a família se apresenta com uma inversão sintática: “às custas da falecida / não quer sair da penúria”. Tal escolha formal reverbera numa possível interpretação de que a ordem normal dos fatos e da família em relação aos direitos trabalhistas está truncada por algum motivo.

É possível aventar a possibilidade de que este truncamento sintático revelaria que há algo de passivo na postura da família que aceita a tragédia familiar por conta de algum fator externo, no caso, a “amizade” com o dono da padaria. E, também, por um valor ético de grande dignidade, totalmente oposto à forma venal característica do capitalismo.

Pensar nesta “amizade” é entender o cerne das relações sociais imbricadas na postura de cada instância de personagens aqui constituída em três etapas de descrição. O “dono da padaria” seria o ponto de partida para chaves de pensamento em relação à irônica contradição dos fatos que se desenvolvem: o sarcasmo é justamente o fato de que o mesmo que mascara o sinistro, por ser amigo da família, não vai ser processado.

- Instâncias de personagens: *Dono da padaria X Família*

- Contradição das ações: *Mascara o sinistro X Não processa*

A subserviência da família em relação a esta amizade com um sujeito de instância social superior, pressupõe uma passividade resiliente às camadas sociais de empregador e empregado. Quase que um contraditório jogo de interesses, ou seja, de um lado o respeito a esta amizade entre classes hierarquicamente colocadas e de outro a negativa do arrivismo em função da falecida, o suposto orgulho ou falsa justificativa de não querer sair da “penúria” prejudicando aquele que mascarara a morte da funcionária e que, hipoteticamente, poderia continuar sendo um suposto provedor dos vivos que restaram.

Este jogo de subentendidos vai culminar no derradeiro movimento de câmera da última estrofe que revela, em caráter conclusivo, o que de fato havia acontecido com a funcionária. É, então, que a cena nos mostra o caráter cínico e sórdido das relações anteriormente colocadas.

A funcionária morreu queimada, remontando literalmente o sentido etimológico da palavra “sarcasmo”, a “carne” da funcionária foi “assada”, o fogo é personificado como um agente de destruição e de morte. Mais um movimento de inversão sintática: “abraçou-a o fogo”, marcando a estrutura de falso trajeto²⁹, que compõe formalmente as estruturas do poema colocadas fora de sua ordem ou, ordenadas sob a perspectiva do grotesco.

Surge no próximo verso uma comparação da funcionária se queimando como a “virgem no valhala”, retomando o mito nórdico dos povos escandinavos sobre o Palácio Valhalla que é a construção mais suntuosa vista em Asgard, a terra dos Aesir que são a principal família de deuses em uma das nove partes do mundo.

O Palácio do Valhalla, segundo a mitologia, era a sala dos mortos escolhidos entre os caídos em combate heroico. É interessante pensar nesta imagem projetada na funcionária se queimando, pois em sua constituição, mesmo que drástica, toma um partido de elevação enquanto posicionamento mítico projetada no ser atingido, naquele que sofre.

O guerreiro que morre no combate segue a mesma lógica da funcionária que morre na padaria, ambos morrem em meio ao exercício de sua função e, portanto, ao ser comparada àqueles que iam ao Valhalla, o poema indica um posicionamento ideológico e recorrente na

²⁹ O termo “Falso Trajeto” é utilizado aqui com dupla função. De um lado uma clara menção a, já mencionada, coletânea de Fabio Weintraub (Patuá, 2015), porém também uma lógica estética comum à sua obra que extrapola o sentido referencial do termo que o autor empresta da linguagem médica, para aqui constituir-se como quebra de expectativa lírica, inversão o valor social dos tipos ou vozes oprimidas e novas ordenações do mundo em caminhos suspeitos tanto na forma quanto no conteúdo.

poesia de Weintraub: inverter o valor social dos tipos ou vozes oprimidas, todavia sempre reveladas em seu estado de penúria.

Além da questão relacionada ao pressuposto heroico do sujeito que fenece no exercício de sua função, a imagem da “virgem” ganha significado ideológico importante. A pureza da virgem no Valhala³⁰ pressupõe a ideia de um caminho interrompido sem a grandiosidade do herói que entrega sua vida em nome de uma causa, de um destino a ser cumprido. Em outras palavras, o fogo que a abraça seria como o guerreiro, e ela, o prêmio.

O destino aqui é irrompido pela negativa do vir a ser, a virgem se vai sem que a pureza – caráter aurático no sentido benjaminiano de sua constituição humana –, se complete. A ideia de incompletude torna sua existência significativa diante do incêndio, do acidente que cerceou a continuidade de sua vida³¹. Algo se perdeu, uma expurgação desnecessária frente ao lugar dos pecadores numa falha sistêmica da lógica da existência.

A falecida que deveria ser protagonista do ambiente caracterizado no primeiro verso, o velório, finalmente surge na progressão narrativa e analítica em último plano, apontando para esta tal falha que se constitui justamente como centro nevrálgico do poema. Nos dois últimos versos, a atenção se volta para a desgraça literal da funcionária, retomando o título do poema em caráter cíclico. Todo juízo de valor é adensado quando, num corte rápido, o próximo verso acumula uma força traumática em direção ao teor conclusivo da ação narrativa.

Depois de morta, seu corpo dilacerado pelas chamas do fogo no acidente de trabalho na padaria fez com que a roupa grudasse em seu corpo de tal forma que sua pele viesse junto com ela numa suposta situação de organização do féretro. A pele queimada e grudada à roupa da funcionária dá o tom final do poema. Ela virou “o pão” do dono da padaria, o alimento. Deu-se em sacrifício. Deu tudo o que era e tinha. A virgem queimada viva. Não miticamente, mas como preço do trabalho. E a família, humilde, nada fez.

No que tange à linguagem e à escolha dos tempos verbais é possível perceber uma valoração semântica também em etapas, tal qual a construção das personagens, em que os

³⁰ “Virgem no Valhala” – além da aliteração, é lugar comum lembrar que os guerreiros, quando morriam, eram recompensados pelo amor das virgens que os recebiam no Valhala, seu paraíso.

³¹ A imagem da virgem sacrificada ronda as religiões arcaicas, como se vê em Ifigênia de Eurípides. Ou em Antígona de Sófocles, quando ela se condói de ir para o túmulo sem ter antes experimentado o himeneu, como se fosse uma vida ainda a ser vivida, incompleta. Vale citar “A Sagração da primavera” de Igor Stravinski, em que uma virgem é sacrificada para que a terra seja fértil.

tempos verbais utilizados dizem respeito ao lugar que cada instância ocupa. Os três verbos são “mascarou”; “queimara” e “processa”.

Mascarou – *dono da padaria – pretérito perfeito*

Queimara – *funcionária – pretérito mais que perfeito*

Processa – *família – presente*

A ordem dos fatos estruturados nas três etapas (estrofes) de apresentação das personagens, “dono da padaria – família – funcionária”, mostra que um fato ocorrido no passado vincula-se a um fato anterior e que tem modulação no presente. Na prática, a ordem dos fatos seria:

1. *Funcionária que se queimara*
2. *Dono da padaria que mascarou o sinistro*
3. *Família que não processa*

Porém, a etapa descritiva da funcionária vai quebrar essa ordem temporal, essa cronologia marcada pela linguagem, e vai aparecer apenas no terceiro movimento de câmera do poema. Logo, mesmo diante dos fatos, tanto do acidente como da ambientação proposta pelo velório, a funcionária ocupa o último lugar no poema. Cronologicamente, descritivamente, visualmente na página e em progressão semântica, a funcionária morta em exercício de seu trabalho e que se queimou de tal modo que sua pele foi toda arrancada é o rés-do-chão, é o mais abaixo, o último degrau, o inferno de nós mesmos projetado no sofrimento dela.

7.5. Atalho contramão: *Falso Trajeto*

“um cu é do tamanho de um cúbito”
(Fabio Weintraub)

Trazer esta obra à baila de nossas reflexões legitima um limite temporal de vinte anos entre a publicação de *Sistema de Erros* (1996), primeira obra analisada, e *Falso Trajeto*, publicada em 2016 como uma antologia de 50 poemas, dez inéditos e o restante divididos entre suas obras anteriores.

Só a possibilidade de juntar vinte anos de poesia em seu florilégio já seria o bastante para não passar despercebido em nossas reflexões sobre Weintraub, porém pensar sobre as particularidades da obra, sobretudo no que tange a um olhar mais atento aos textos inéditos, corrobora para a linha de raciocínio crítico aqui proposta.

Há uma curiosa singularidade nesta obra no que se refere à ausência de qualquer tipo de inédita participação crítica de outrem, seja enquanto apresentação, prefácio ou posfácio. Excetuando a orelha em que são retomados em cópia trechos críticos das obras precedentes, o que temos é uma nota do próprio autor justificando o título e a reinvenção de seus caminhos até ali. Iluminar esta perspectiva revela aspectos de um momento da poesia de Weintraub em que a lírica se bastaria, que a compilação dos poemas daria conta de existir sem crítica ou a cessão da palavra a terceiros que pudessem tecer suas apresentações.

Com efeito, o poeta ratifica a responsabilidade por sua trajetória poética até então, concluindo que “o caminho que hoje reinvento, olhando para trás, estabelece um norte imantando pelas preocupações de agora (...)”, como se o poeta quisesse não só viver seu momento em meio à história de sua produção, mas também ser o único autorizado a ajuizar considerações críticas sobre seu caminho.

Esses acidentes, extravios que não se relacionariam, conforme salienta, a um percurso autêntico, real, ou verdadeiro, mas, antes de tudo, indicaria um caminho reinventado, cujos passos trilhados se reorganizam e designam uma possível unidade poética de sua obra.

O título da antologia é carregado de significado e logo no início do livro ganha uma atenção especial de Weintraub em uma “Nota do autor” datada de 10 de junho de 2016. Nela podemos perceber elementos que contribuem, também, para o “percurso/trajeto” analítico da obra (p.7):

NOTA DO AUTOR

Outro dia, acompanhando minha mãe em um exame de rotina no laboratório de análises clínicas, diante de uma dificuldade, solicitei o uso de sonda para coleta de urina. A chefe da enfermagem, no entanto, me informou que, sem pedido específico do médico, não poderia autorizar a coleta por esse meio. Como eu insistisse, ela explicou que se tratava de procedimento invasivo e que eu poderia até processar o laboratório... em caso de Falso Trajeto.

"Falso Trajeto", que providencial eufemismo para um desvio de consequências tão funestas! Sem conhecer a expressão, eu já havia tratado disso em um poema de *Novo Endereço*, "Sequência": "a cânula entra meio torta// quem tiver paciência/ verá a máscara de dor/ armar-se sobre o rosto amado".

Comentei o incidente no laboratório com meu companheiro, Pádua Fernandes, que de imediato observou: "Belo título para um livro de poemas".

Por coincidência, estava eu trabalhando na organização de uma antologia comemorativa dos meus vinte anos de estreia em livro – a contar de *Sistema de Erros*, de 1996 (antes eu havia publicado apenas uma plaquete, em 1992, e poemas avulsos em coletâneas) – e achei que a sugestão vinha bem a calhar. Duas décadas em cinquenta poemas, a maior parte recolhida dos quatro livros lançados nesse período (*Sistema de Erros*, 1996, *Novo Endereço*, 2002, *Baque*, 2007 e *Treme Ainda*, 2015), mais dez textos novos, parte dos quais publicados em revistas ou antologias coletivas.

Se essa amostra representa de alguma forma meu percurso como poeta ao longo dos anos, é também como um Falso Trajeto, não porque haja outro, verdadeiro e certo (a falsidade é congênica à poesia), mas porque o caminho que eu hoje reinvento, olhando para trás, estabelece um norte imantado pelas preocupações de agora e sujeito, como não poderia deixar de ser, a desvios, extravios e perfurações - acidentes pelos quais, felizmente, ninguém mais senão eu poderá ser processado.

Fabio Weintraub, 10 de junho de 2016.

Weintraub tem uma especial tendência de procurar poesia no universo de linguagem da medicina. Já na capa do livro, esse tom é indicado pela ilustração de uma “Mandíbula” - gravura em metal de Gérard de Lairesse para o livro *Anatomia do corpo humano*, de Govard Bidloo³². E, logo, dando vazão a esta perspectiva, encontramos na epígrafe de *Falso Trajeto* uma citação de *Por entre algalias e algaliações* (p.09) atribuída a Nuno Pinto e Sílvia Pinto. A palavra “algália” é um substantivo feminino que significa “sonda usada para examinar a bexiga e extrair urina”:

A sonda não é uma broca, não deve ser introduzida à força. Algaliações traumáticas resultam em falsos trajetos, estenoses da uretra, infecções etc. Se a sonda oferece resistência à introdução, tente ler a anatomia interpretando todas as resistências. (p. 09)

A metáfora da “sonda” poderia tranquilamente ser traduzida como o “tubo da caneta” do poeta que em sua poesia busca adentrar ao que há de pior na humanidade e extrair dela seu excremento. Na última página do livro, junto ao texto tradicionalmente técnico sobre o tipo de fonte utilizada na diagramação e a gramatura do papel, o poeta acrescenta um comentário extra, mais uma vez retornando ao universo médico, neste caso contando a história do “estetoscópio” que, de alguma forma, é descrito com uma função parecida da sonda: “lente contra a surdina da carne”:

Este livro foi composto com a fonte Tiempos, impresso em papel Pólen Bold 90 g/m², pela Graphium, em setembro de 2016, duzentos anos após o lampejo que levaria o médico francês René Laennec a descolar o ouvido do peito dos enfermos (o que, além de pouco higiênico, nem sempre permitia uma auscultação clara e era motivo de constrangimento para as mulheres). Inspirado por brincadeiras acústicas observadas em crianças, Laennec projetou um cilindro de madeira para ouvir os sons do peito dos pacientes. Ao instrumento deu o nome de estetoscópio: do grego, stethos, peito, e skopos, olhar, um olhar para dentro do peito; lente contra as surdinas da carne. (2016, p.80)

A lírica de Weintraub caminha exaustivamente em busca de retratar o pior daquilo que nos faz humanos. Segundo Yudith Rosembaum “essa atração pelo malformado, pelo

³² (Amsterdã: Viúva de J. van Someren, 1690).

desconjuntado, pelo grotesco (...) vê na deformação recurso privilegiado para romper a moldura estética classicizante e lançar ao leitor aquele foco de perturbação de linhagem vanguardista” (1999, n.p). Não há esperança, há letargias e “infecções” e traumas. O poema “Falso Trajeto” (p.49) é um exemplo disso:

Falso Trajeto
para Ronald Polito

um dedo
dois, três
a mão em cálice
flor projetada
ponta extrema da braçada

elástico anel
pulseira, bracelete, manga
que me vai cobrindo
no uivante vestibulo

alea jacta est

tênuê túnel vasculhado
sonda-flor pela ampola
bem-me-quer, malmequer
um cu é do tamanho de um cúbito

queda de braço
ringue, rego, sumidouro
sem melhor de três
nem margem pra revanche

pois se dane a anatomia
o intestino que se abra
pouco falta pra alcançar
a alta corda
o rubro cerne
a suma víscera
bomba-relógio
que desarmarei

Homônimo ao título, o poema foi publicado originalmente sob o título de “Coração”³³, nele Weintraub cria uma escalada de imagens hipoteticamente calcadas na prática sexual do *fisting*³⁴ ou mesmo um estranho exame de uma próstata doente em que as gradações ampliam a noção de um trajeto que se apresenta inflado pelo olhar excitado e exagerado, um dedo se

³³ Poema “Coração” publicado na Antologia “A máquina do imundo, ou o cu do mundo”, na *Mallarmagens: Revista de Poesia e Arte Contemporânea* (mar. 2016).

³⁴ Ato de introduzir a mão, o punho, os pés ou outras partes do corpo no ânus do (a) parceiro (a).

transforma em uma “mão em cálice”, enquanto o paciente “no uivante vestibulo”, uma espécie de estado de dor maníaco depressivo, tem seu “tênue túnel vasculhado” à mercê da própria sorte “alea jacta est”.

Com os versos “pois se dane a anatomia / o intestino que se abra” o poema encerra o trajeto de “espetacularização” de horrores que se presta a baixar o tom da lírica a um limite que, a essa “altura”, já não está preocupado com a cessão de vozes ou a tipificações dos sujeitos. O que se vê é um “lamaçal de pus” que causa impacto pelo grotesco, apenas. Segundo Vásquez (1999, p.291): “O grotesco é também o absurdo e, nesse sentido, não só ocorre no mundo irreal e fantástico, mas também na realidade que passa por racional.”. Por sorte, a obra *Quadro de força*, publicada em 2019, coloca Weintraub de volta a sua linha de raciocínio, porém será impossível se livrar deste impregnado de “vísceras” e “lixo hospitalar” que se amalgamou em sua lírica.

Para exemplificar esse desejo esdrúxulo atingido com maestria, o poeta inverte o ditado popular no poema “Manga” (p.48), aqui, logo no primeiro verso, o que se vê é “a manga chupando o cão”. Vale ressaltar que esse poema é de *Novo Endereço*, segunda obra colocada em questão no estudo, porém a disposição do poema na antologia, antecipa o poema “Falso Trajeto”, criando esta atmosfera controversa, o que de alguma forma atinge a instabilidade proposta pela antologia como afirma André de Souza Pinto em seu comentário sobre a obra:

Falso Trajeto traz, assim, a instabilidade como forma poética e as palavras e versos, com sentidos extraviados, compõem uma coletânea pautada por obstáculos e irregularidades que desautomatizam a leitura linear e previsível. Desse modo, os poemas não permitem que o leitor se mova tranquilamente pelas páginas do livro. Nos desvios, é possível que se pegue um caminho falso, que se dê voltas. As palavras vão entrando enviesadas, dependendo do ouvido, do olhar e dos sentidos do leitor. (PINTO, 2017, p.03)

Um dos poemas inéditos na obra é, inclusive, o poema de abertura “dentro da placenta” (p.10), em que a sensação de clausura e passividade se estende entre os seres que ocupam as duas pontas da relação que se estabelece numa concepção. De um lado aquele que recebe a oportunidade “de officiar o rito / (...) / por saber dançar / dentro da placenta”:

dentro da placenta
para Matheus Nachtergaele

às vezes é quase tão difícil
como reemplumar o passarinho
que seu gato depenou
enquanto você falava ao telefone

outras vezes, no entanto
lhe é dada a oportunidade

de officiar o rito
decifrar o enigma
criar por duas horas
a ilusão de que você
está no comando
de que é capaz de ordenar
os símbolos da vida
por conhecer as palavras mágicas
por saber dançar
dentro da placenta

Por outro lado, sua existência é mediada pelos próprios infortúnios da fragilidade humana em sua fisiologia primeira “mas nem sempre você dança no tempo exato” e, finalmente, a outra ponta “então a loucura do mundo / os requisita novamente / eles regridem / emburrecem / tornam-se cruéis:”.

geralmente eles torcem a seu favor
vieram para officiar junto
mas nem sempre você dança
no tempo exato
nem sempre acerta
a pronúncia da fórmula
então a loucura do mundo
os requisita novamente
eles regridem
emburrecem
tornam-se cruéis:
estão ali para julgá-lo

A última estrofe nos leva ao lugar da impossibilidade da cessão de vozes, uma vez que “o ator” já não está mais “em cena”, partiu antes da hora. Uma trágica imagem da vida que não veio, dos possíveis infortúnios que impossibilitam alguém de nascer, seja “por fastio ou cagaço”, pelo leite que secou e pela vida que se dissipou e que já não pode se sustentar, como a pena do passarinho arrancada pelo gato em seu momento de distração e, não há nada que corrija “a tristeza do obstetra”:

porém difícil mesmo
é emprestar a voz
a quem saiu de cena
entrar no tom
de quem cortou a garganta
e secou todo o leite
do peito e dos colhões
falar em nome
de quem se calou
ou partiu antes da hora
por fastio ou cagaço
quando as penas já se foram

e não há filtro que corrija
a tristeza do obstetra

Do nascimento ao final da vida a esperança é inexistente. No poema “a parte podre” (p.30), também inédito, Weintraub vai para a outra ponta, se anteriormente discutimos a existência ou “desistência” humana a partir da placenta, aqui nos deparamos com uma senhora desgostosa da vida que, durante o almoço do dia das mães, tem na porta de sua casa dois cães salivando a sua espera:

a parte podre

no almoço do dia das mães
o excesso de alho inflama
o coração da anciã

não há suvenires
nem sobremesa extra
para as visitas

ela diz que a maltratamos
que por causa do clima
da lua minguante
do fim da novela
da cor dos remédios
da hora do banho
do nome das ruas
nunca mais caminhará

você partiu meu coração ao meio
então jogue fora a parte podre

salivando à porta
dois cães esperam

A ideia dos poemas inéditos da antologia *Falso Trajeto* tratarem metaforicamente do tema do nascimento e da morte, como indícios que atam as “pontas” da vida, colabora com a proposta macrocós mica da compilação de textos do início da carreira do poeta e destes últimos inéditos. Tal consideração atribuiria um valor de interstício para a antologia, aos moldes do que refletiu Wolfgang Kayser, em que o grotesco é a manifestação do conflito insolucionável entre a vida e a morte (1986, p.50).

A terceira estrofe repõe, verso a verso, o cansaço da existência, a entrega para o pessimismo do fim, das horas ingratas, dos remédios, da decadência minguante do fim da novela - do fim da vida -, das ruas que o eu lírico nunca mais passará, pois, a vida já não basta.

O tal conflito insolucionável entre a vida e a morte, tem em seu momento derradeiro a “metade podre” e inflamada da vida que se esvai.

Outro poema do conjunto de inéditos é “condomínio” (p.59), mais uma vez o corpo é matéria poética em decomposição, movido por este olhar fisiológico, aos moldes naturalistas do poeta Augusto dos Anjos. O poema já começa em tom cáustico operando um olhar cancerígeno para as células impostoras do corpo: “para cada célula do seu corpo / existem outras nove impostoras / pegando carona”.

condomínio

para cada célula do seu corpo
existem outras nove impostoras
pegando carona

o eu é um outro
ou simples ponto de encontro
entre muitas formas de vida

quanto maior a variedade
tanto melhor
triste é ter
só um tipo de inquilino

crianças obesas têm
microbiota menos variada
e autistas amiúde apresentam
problemas digestivos
por falta de bactérias

ratos antissociais tornam-se expansivos
ao dividir gaiola com outros roedores
cujos parasitas eles adquirem
após comer seus dejetos

jamais se iluda
na melhor das hipóteses
você não passa de subsíndico
de um vasto condomínio

Na sequência, o que pareceria um retorno às discussões sobre outridade e cessão de vozes que moveram nossos esforços nos capítulos anteriores, soa como um alarme falso no verso “o eu é um outro”, pois o que está em jogo é a discussão sobre as muitas formas de vida “inquilinas” ao corpo humano. O outro aqui são os fenômenos fisiológicos que afetam a criança obesa que tem “microbiota menos variada” ou o autista que apresenta problemas digestivos “por falta de bactérias”.

O poema termina, mais uma vez, com o pessimismo letárgico das conclusões que Weintraub propõe nesse conjunto de inéditos, ou seja, a impossibilidade de se controlar o universo das atrocidades sociais, agora se dá de dentro para fora. O corpo humano aqui é comparado a um “condomínio” em que os inquilinos são incontroláveis num contexto em que o sujeito atávico não pode se iludir com qualquer possibilidade de transformação (nem com a ilusão de ser um sujeito dono de si mesmo): “jamais se iluda / na melhor das hipóteses / você não passa de subsíndico / de um vasto condomínio”.

As relações sociais ocorrem porque somos comparados, no poema, a ratos que comem os dejetos dos outros, ao vivermos presos nas mesmas “gaiolas” (condomínios). A aproximação com Augusto dos Anjos parte dessa mescla de termos científicos com outros que remetem à escatologia em analogia a algo elevado, todavia aqui é rebaixado: a subjetividade, nada soberana aqui, é sintoma da degradação social em que vivemos.

7.6. Um choque sádico e erótico: *Quadro de Força*

*“quem segura a caneta
entra na linha de tiro”
(Contracapa de *Quadro de Força*)*

É comum que as contracapas dos livros apresentem um resumo, alguma citação ou mensagem que convide o leitor para adentrar a obra. No caso de *Quadro de força* (Patuá, 2019), último livro aqui analisado, a mensagem é concisa, todavia empenhada da densidade que marcará o tom que a obra apresenta.

Primeiro pela questão cronológica, mas fundamentalmente pelo lugar estético que ela atinge, podemos definir um projeto literário que chega a um ponto onde é possível definir desde uma marca própria do autor em seus mais de vinte anos de produção, porém uma transformação da forma com que o poeta conduz sua estética, trabalhando o mosaico de tipos deslocados e as vozes imersas no caos, porém com um acentuado sadismo e busca por estranhamento. Tal efeito pode se fazer de forma irônica, pois se até então o ser marginalizado era alçado como tótem rés-do-chão na concepção crítica das vozes, nesta obra o eu lírico do poema “Desapega” (p.38), por exemplo, nos surpreende com o escalabro: “quando eu ficar mais velho / quero virar mendigo”.

O que se percebe, a começar pela citação na contracapa, é que a lírica se propõe a pensar o seu papel e, ao se revelar – nesta obra muito mais do que nas demais – aponta para um poeta que resolve definitivamente se colocar metaforicamente na “linha de tiro” por intermédio de

sua prática artística: “quem segura a caneta / entra na linha de tiro”. O próprio título do poema, “Caneta” (p.22) alude ao instrumento material, ao suporte que possibilita a escrita por parte do poeta.

Neste sentido, o viés metalinguístico ou mesmo a voz do poeta ficcionalizada, quase nula nas outras obras, (vale lembrar que já ressaltamos isso durante a análise desta aparição no poema “Sozinho” de *Treme Ainda*), começa a ganhar força, como se o poeta quisesse refletir sobre o adensamento das causas que ocupa do ponto de vista das políticas impressas em sua escrita, mas que do ponto de vista técnico assumem uma dicção que se permite extrapolar a “moral e os bons costumes”, a tal *pruderie* intelectual que, de alguma forma, ainda resistiam em suas obras anteriores.

O poema “O sol”, da obra *As flores do Mal*, é um dos poucos em que Baudelaire reflete sobre o ato poético, mesmo em caráter diminuto no conjunto da obra, cria uma imagem interessante para se pensar na atuação dos poetas na modernidade. O trabalho poético associado a um estranho esgrimista que caminha ao longo dos subúrbios e pardieiros: “Exercerei a sós minha estranha esgrima” (1989, p.112). O eu lírico permite-se integrar uma luta ritmada que se aproxima desse aspecto de ponto de chegada na linha cronológica da obra de Fabio Weintraub.

Aqui, em *Quadro de força*, Weintraub apresenta o seu modo olhar para si. Logo, é possível perceber finalmente este olhar para o fazer poético em movimento, em crise e mediado pelo choque. Eis, então, que encontramos sua forma contemporânea e particular de emular a metapoesia, pois o poema e o poeta situam-se na linha direta da modernidade, todavia assumindo um tom agressor e radical. Da “espada” do esgrimista de Baudelaire, que significa a luta pela perfeição formal, passamos ao “dote” do poema de Weintraub situado na outra ponta da esteira da modernidade, porém esteticamente se vale da metalinguagem entrelaçando a temática da violência e sexualidade abusiva: “este poema / abre a braguilha / exhibe o dote / goza”.

Ainda sobre o livro em si, mas agora apontando para como o poeta lida com o suporte e sua organização estrutural, podemos observar que usa o mesmo expediente percebido na obra *Falso Trajeto*, ou seja, Weintraub aproveita para introduzir uma “quebra de protocolo” no texto técnico que menciona o tipo de fonte, papel e gramatura nas últimas páginas, aqui em *Quadro de força*. Neste caso, em vez de retomar a história do estetoscópio, menciona que a data de impressão da obra se dá no 13º aniversário de morte de Gisberta Salce, mulher transexual brasileira assassinada em 2006 após três dias de tortura, aos 45 anos, na cidade de Porto, em Portugal. Neste sentido, vale mencionar que o universo médico não foi abandonado, mas outras

questões humanas e identitárias ganharam “força” nessa obra, como podemos observar na suíte “Sete poemas trans” (p.58):

no SUS as vagas são raras
não há margem para escolha
técnicas não se aprimoram
querem que a gente se foda

No trecho do quinto poema da suíte, “V. técnicas” (p.62), são apresentadas as técnicas de reversão do pênis (“a glândula toda inervada / vai pro fundo do canal / (...) / outras técnicas existem / em que se faz a vagina / de uma parte do jejuno”), ambientando uma questão particular do universo dos que almejam a transformação da genitália, portanto mapeando a geografia do tema em seu aspecto fisiológico.

Porém, ao mesmo tempo, sem deixar de tratar do universo da medicina, tanto nas nomenclaturas técnicas ligadas ao procedimento cirúrgico de fazer um vagina com o “jejuno (mucosa lubrificada), a porção do intestino delgado compreendida entre o duodeno e o íleo, como na cessão de vozes observada no último verso “querem que a gente se foda”, em que em primeira pessoa do plural, uma “trans” assume a rédea da fala e se pronuncia sobre uma questão da medicina pública, portanto cruzando as questões de ordem médica, identitária e de reflexão social.

Segundo Luigi Ricciardi, “*Quadro de força* é uma das vozes que refletem nosso tempo, escancarando as entranhas de nosso país” (2020, n.p). É curiosa a maneira com que Ricciardi conclui seu artigo de apresentação da obra, sobretudo com essa eleição do livro como “uma das vozes” que pensam e revelam a realidade brasileira.

O vaticínio colabora com o conceito de mosaico de vozes, que une o que é plural e torna-se conjunto: o livro é “uma voz” que diante, inclusive, da presença ostensiva da voz do próprio poeta adquire status uníssono. Assim, podemos associar tal consideração com um aceno que Octávio Paz faz sobre a ideia de conjunto, a voz do poeta enquanto um compilado de diversas outras: “O homem é pluralidade e diálogo, sem cessar lembrando e reunindo-se consigo mesmo, mas também dividindo-se sem cessar (...) A nossa voz é muitas vozes. As nossas vozes são uma única voz”.

A epígrafe encontrada logo nas primeiras páginas do livro, após a dedicatória, é “*Força é mudar de vida*” de Rilke via tradução de Bandeira. Nela, Weintraub recorre ao último verso do poema “Torso Arcaico de Apolo”³⁵ de Rainer Maria Rilke:

³⁵ Tradução de Manuel Bandeira. Em: *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986 p. 183.

Não sabemos como era cabeça, que falta,
De pupilas amadurecidas, porém
O torso arde ainda como um candelabro e tem,
Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

E brilha. Se não fosse assim, a curva rara
Do peito não deslumbraria, nem achar
Caminho poderia um sorriso e baixar
Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
Pedra, um desfigurado mármore, e nem já
Resplandecera mais como a pele de fera.

Seus limites não transporiam desmedida
Como uma estrela; pois ali ponto não há
Que não te mire. Força é mudares de vida

No posfácio da *Quadro de força*, Renan Nuernberger alude a uma espécie de tímido otimismo em atribuir um outro ânimo ao termo “força” que compõem o título, uma espécie de “desejo de falar” também presente nos versos finais do poema homônimo: “ele deseja falar / estar aqui com os seus / cego é quem não quer ver / os descrentes se conformem / e se as lâmpadas se queimam / é por excesso de presença.” (p.88).

Muito embora a constatação seja fortuita, em especial na vitalidade que a ideia de “força” e “presença” conferem à interpretação, vale acrescentar que o poema de Rilke, logo nos versos iniciais, carrega a imagem de uma estátua mutilada - “Não sabemos como era cabeça, que falta,” - aspecto que denota um indício da matéria poética cáustica explorada em *Quadro de força*. No poema “Cadente” (p. 68), por exemplo, a violência contra a mulher culmina em uma desagregação corpórea como se vê nos versos da penúltima estrofe: “afundamento de crânio / dentes perdidos / como a visão do olho esquerdo / depois do chute”.

de que parte do céu você desceu?

agarrou-se à pergunta
transportada ao planetário

você me tira da órbita

drogada de estrelas
(quasar, casar)
aterrissou sem sonda

de repente a surpresa
num canto escuro do bar
como a lua no eclipse
do *blazer* sai um revólver

coração não quer pipoco, quer?

na garagem do shopping
aguardam outros dois

*vai calada, cadelona
para o Jaraguá*

violada no banco de trás

*arregaça não
depois sou eu*

arrancada do carro
espancada com barra de ferro

*pau na xota
ferro na cachola
mija em cima dela*

afundamento de crânio
dentes perdidos
como a visão do olho esquerdo
depois do chute

ora, direis, ouvir estrelas

O poema de Rilke faz associações ao suposto brilho do torso que arde como um candelabro, resplandece e remete a uma estrela. Sugestões impressas nos pressupostos do poema como um todo - sugeridos em sua extensão oriunda da epígrafe - que, de forma irônica, associam a figura feminina desfigurada a uma “estrela cadente”, conforme podemos observar no último verso do poema: “ora, direis, ouvir estrelas”.

Destaca-se aqui, outro fenômeno de intertextualidade irônica com os versos iniciais de “Ora (direis) ouvir estrelas”, soneto número XIII da coletânea *Via Láctea* (1888)³⁶ do escritor parnasiano Olavo Bilac. É significativo pensar que, no poema de Bilac, o eu lírico apaixonado dialoga com as estrelas de forma idealizada e racionalmente alienada como se vê no confronto a uma segunda voz, em diálogo, que surge no poema e questiona a sanidade do eu lírico ao ficar se declarando para as estrelas e para o céu: “Direis agora: Tresloucado amigo! / Que conversas com elas? Que sentido / Tem o que dizem, quando estão contigo?”.

Voltando ao universo weintraubiano, essa idealização se esvazia na intertextualidade irônica, pois para além da relação com os versos de Bilac, os vestígios de Rilke, com esse “torso

³⁶ BILAC, Olavo. *Antologia: Poesias*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 37-55: *Via-Láctea*. (Coleção a obra-prima de cada autor).

sem cabeça”, aproxima-se dessa mulher desfigurada (“drogada de estrelas”), como o “mármore desfigurado” que resplandece e que tem luz.

“Força é mudares de vida”: a “estrela” que desceu da órbita sem sonda, um “quasar”, este objeto galáctico misterioso, maior que uma estrela e menor que uma galáxia, confronta-se com a surpresa da realidade “terrena”, deste símbolo do rebaixamento na totalidade do conjunto da poesia de Weintraub. Os elementos do universo estelar vão se transformando num rito amargo de realidade desgraçada, o revólver saindo do *blazer*, se compara à lua em eclipse e o coração colocado na “linha do tiro” do “pipoco” faz da estrela, “cadelona”.

Vale acrescentar que em *Quadro de força* os cenários metalinguísticos em que a criação artística é apresentada, são particularmente importantes para compor este “personagem-poeta”, esta voz tão necessária para entendermos, finalmente, a conduta ficcional de sua dicção que, agora, se revela. Como vemos no poema III. (p.82) integrante da suíte³⁷ “Prata da casa”: “Com soda tentou se cegar/ escreve versos no céu /traduz escassos vestígios / de uma batalha perdida”. Ou mesmo no poema “Filho” (p.30) em que o livro é negado como filho de forma anafórica, recuperando o verso “o livro não é um filho” por três vezes durante o poema no abre de estrofe:

um livro não é um filho
não cresce somente
dentro de você
cresce fora
em ilhas desabitadas

alguns vêm num jorro
outros levam dias
semanas meses vidas

um livro não é um filho
perfeito ele pode ter
três mãos
oito bocas
nenhum olho

sem ser prematuro
(incubadeiras não há)
um livro nunca chega a termo

um livro escolhe seu nome
dispensa registro em cartório

³⁷ O termo “suíte” é utilizado na pesquisa para vincular-se ao conjunto de poemas, numerados em romano e escritos a partir de um título gerador. São unidos por aproximação de tema ou percurso narrativo.

teste de paternidade

às vezes ele chuta
dentro da cabeça

As tais “ilhas desabitadas” conferem a essa nova perspectiva metalinguística de Weintraub um universo reflexivo sobre o lugar do poeta que se permite, finalmente, encarar-se no espelho. Esse universo externo, que “cresce fora”, não pode ser apreendido em cálculo racional, pois pode florescer a qualquer momento, talvez em um “jorro”, ou mesmo como se vê na gradação temporal do verso sem separação vírgulas: “outros levam dias / semanas meses vidas”. O livro é livre, age por conta própria, “chuta / dentro da cabeça”, afasta-se dos ditames burocráticos, “dispensa registro em cartório” e escolhe seu próprio nome. (Aqui vale acrescentar o fato de que os livros de Weintraub sempre apresentam poemas homônimos aos títulos, o que nos oferece a hipótese de que os títulos existem antes do livro acabado).

Palavrões, vocabulário chulo, reproduções agramaticais vinculadas a uma observação mais próximas de uma verossimilhança das vozes e dos tipos marginalizados, além variações linguísticas e estrangeirismos, bem como da prosa poética dos poemas “Parece” (p.24) e “Furioso” (p.41), tomam conta da obra *Quadro de força*.

No poema “Onde jorra o leite e o mel” (p.23), em ironia com a Bíblia, o verso inicial dispõe sem mediações a imagem de um pênis ejaculando em diversas partes do corpo do eu lírico que descreve a cena e primeira pessoa: “do pau repleto / recebo o leite em três jatos: no peito / na boca / nos olhos”. O vocabulário chulo transparece também na descrição da ausência de prazeres que a mulher grávida sente, a não ser em beber água gelada no poema “Grávida” (p.27): “nenhum prazer / salvo ao beber / água gelada / vários copos sem sede / nem medo de se mijar”.

No poema “Prece” (p.42) a profanação da imagem da reza se associa a um tipo social que “coça o saco como quem reza”, parado na plataforma do metrô, “rugos e calva / (...) / tergal da calça impecável” – figurino do tipo que nos faz lembrar do poema “Estatuto do idoso” (p.24) analisado no livro *Baque*: “e o tergal da calça branca / com bolsos meio sujos –, que com um sorriso no discreto no rosto, “virgem ou viúvo / pensa na pequena morte” e “coça [o saco] como quem ora / ou somente ajeita o membro”. Além do profano, o trágico e erótico surgem no poema IV. (p.47) da suíte “Pétala e fumaça” em que uma arma adquire dimensão fálica na garganta do amante em véspera de ejacular/atirar: “do amante goela adentro / a glande do revólver / bulbo quente de flor / (ejaculará?)”.

No poema “Fisionomias” (p.66), retomamos a questão metalinguística com o verso que conclui contraditoriamente uma lista de definições: “poema não pode ser lista”. No texto, mais uma vez as descrições descambam para esse universo erótico com uma demanda das fisionomias do mundo (“a vagina e as feridas têm lábio / existem mulheres com pinto / o seio e a chaleira têm bico / [...] / a rua e o cu têm olho”).

Enfim, o poema “Cadente” (p.68), anteriormente analisado com outra atenção, também carrega essa descrição visceral da trágica ação do estuprador, em que a opção pelo léxico obscuro dialoga esteticamente com o tema acintoso e particularmente grotesco e grafado em itálico (“*pau na xota / ferro na cachola / mija em cima dela*”) à revelia da descrição e comentário que Maria Rita Kehl faz na “orelha” da obra *Baque*:

Não pense o leitor que se trata de uma poesia “suja”, à maneira do que fazíamos na década de 1970, para dotar de uma suposta voz autêntica o tal homem de rua. A delicadeza de Weintraub consiste em empregar a máxima elegância ao abordar por escrito esses personagens que estão por um fio (...). Nada de “pôr o dedo na ferida”, expondo o leitor à experiência masoquista (...). Os poemas de *Baque* guardam respeito tanto ao leitor quanto a seus personagens.

Com efeito, em *Quadro de força* os poemas renunciam à citada “máxima elegância” e já não são delicados nem guardam tanto respeito ao leitor, uma vez que já na “orelha” do livro convoca um tipo de leitor específico, adjetivado com o termo “experimentado”, a “rearmar disjuntores e vigiar a tensão”.

Essa ideia de um “leitor experimentado” pode ao mesmo tempo se referir a um tipo de interlocutor que conhece a trajetória lírica de Weintraub e que, nesta obra, encontrará um formato específico, diferente, mas que por sua “experiência” terá condições de lidar sem melindres e, não obstante, um outro tipo de leitor, que hipoteticamente chegue pela primeira vez aos seus poemas, mas que já é convocado a inferir na realidade proposta ou, pelo menos, refletir de forma ativa, “rearmando a tensão”, a leitura comparada ao ato de religar a energia dos disjuntores.

A palavra “rearmar” é interessante, pois neste universo linguístico da eletricidade, de fato, quando “cai” a energia, o termo utilizado para localizar o ocorrido ao quadro de força é que ele “desarmou”. Logo, essa metáfora associa a leitura a uma espécie de “resistência” – outra palavra deste universo energético – ao ato de “rearmar”, logo, o leitor é convocado a reagir às reflexões propostas da “multiplicidade hostil do mundo e seus estranhos rumores”³⁸, ou como

³⁸ Termos utilizados por Renan Nuernberger no posfácio de *Quadro de força* ao concluir sobre a atuação radical e desconfiada do poeta diante de um mundo em colapso. (p.100-101)

menciona Agamben, a poesia que “recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”. (2012, p.54)

A maneira de conduzir estes ineditismos e, ao mesmo tempo, a forma como eles se conectam numa linha ora evolutiva, ora “involutiva” ou apenas como percurso de chegada, são os parâmetros aqui adotados para se pensar o conjunto da produção de Weintraub, inclusive, apontando para a ideia de contemporaneidade.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história) de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2012, p. 72)

Logo, começamos a pensar nesta obra por meio das chaves de leitura regaladas pelo poeta que imbui o eu lírico de assumir a rédea de alguns poemas, como é o caso de “Cessão definitiva” (p.20). O texto surge com força sísmica, podendo ser lido também como um mapa de leitura em que a emulação metalinguística colabora para o entendimento da concepção geral do proposto em *Quadro de força*:

Cessão definitiva

rastreado por satélite
em tempo real

sorria, este poema
está sendo filmado
caso prossiga
o leitor e seus herdeiros
cedem ao editor
por tempo indeterminado
os direitos de imagem

este poema cobra pedágio
controla os semáforos
paralisa o trânsito

este poema detona os celulares
desregula os marcapassos
dispara as sirenes

este poema
vira meme
gif
causa *bug*

faz upload

este poema grafita os postes
tata o dorso
compra ouro
desfaz amarração do amor

este poema testa seu sangue
tráfica seu sêmen
comprova a paternidade
reclama pensão

este poema
abre a bragilha
exibe o dote
goza

As provocações ofertas em “Cessão definitiva” colocam o leitor numa condição, no mínimo acuada, pelo escárnio e pela hostilidade que sua poética propõe. O diálogo com o leitor, que o insere de maneira abrupta a partir do vocativo no imperativo expresso no primeiro verso da segunda estrofe, “Sorria, este poema / está sendo filmado”, cria uma atmosfera em que, se a leitura está sendo feita de maneira honesta em sua semântica, não há como fugir do universo de rastreamento, pois, como já dito, irá ser impresso na obra como um todo.

O tom de sarcasmo e desprezo muitas vezes surge como estratégia literária para desvendar a hipocrisia do leitor e da própria sociedade em geral. O eu lírico assume um discurso frio em relação ao leitor, uma marca da poesia de Weintraub que tradicionalmente tem pouca ou nenhuma solidariedade com as vozes e os tipos marginalizados criados, agora imprime o mesmo cinismo para os interessados em adentrar em sua poética.

O marco que regula os que decidem seguir adiante na leitura se dá com um empréstimo dos discursos vinculados ao gênero instrucional das placas de alerta. O poeta cria no poema um ambiente monitorado, fazendo alusão ao mundo em que vivemos, cercado – não por acaso – desta sensação de controle impregnada nas práticas sistêmicas de manutenção da ordem e estruturação de poder na sociedade, como vemos nos versos: “caso prossiga / o leitor e seus herdeiros / cedem ao editor / por tempo indeterminado / os direitos de imagem”. A ideia de prolongamento no tempo, de um estigma que perdurará quase que “geneticamente” nas próximas gerações, cria uma atmosfera pessimista, pois a instância do leitor, pressuposto no diálogo, aparece como mais uma voz no mosaico de tipos criados por Weintraub em sua poética.

Dialeticamente, se num primeiro momento observamos este tom pessimista na lida com leitor, aqui estigmatizado como mais um tipo – sem voz diga-se que de passagem –, por outro lado é possível perceber uma espécie de levante na construção do poema nos mesmos moldes

das premissas sociais constituintes do universo da opressão, muito mais como “arma” do que como “escudo”.

Tais metáforas utilizadas na análise determinam que o fazer poético se propõe a contra-atacar, a impor seu universo de provocações utilizando-se das prerrogativas sistêmicas de opressão enquanto princípios poéticos. O poema assume, então, uma perspectiva revolucionária, com métodos questionáveis do ponto de vista da articulação pacífica para a transformação do mundo, todavia que provocam um estardalhaço contínuo. Vale dizer que, aqui, a linha entre revolução e terrorismo é tênue.

Num primeiro momento propondo uma ideia de atravanque, de travamento nas estruturas como método para a inserção do paradigma assumido pela poesia. As metáforas do trânsito ocupam a terceira estrofe, como se o poema fosse capaz de criar uma regulação do mundo em que, para se fazer ouvir, era preciso parar:

este poema cobra pedágio
controla os semáforos
paralisa o trânsito

Numa sequência impositiva, surge uma gradação até a necessária estagnação proposta como ponto de partida da lógica metalinguística: “cobra; controla; paralisa”. Justificando a ideia revolucionária que “Cessão definitiva” assume, podemos estabelecer uma comparação com a obra *A rosa do povo* (1945) de Carlos Drummond de Andrade, que, no poema “A flor e a náusea” (2006, p.27), faz uso metafórico da flor feia que rompe o asfalto, capaz de “paralisar” os negócios etc.

Esta possibilidade de paralisar o mundo em função do desfile de seus propósitos, aproxima os textos a fim de encaminhar a análise aos paradigmas analíticos aqui propostos, todavia, vale ressaltar que, no geral, os poemas não estão necessariamente próximos do ponto de vista temático e ideológico, uma vez que, de um lado, Drummond fala claramente de uma revolução política representada pela imagem da flor e, em Weintraub, temos a força paralisadora vinculada à revolução do próprio poema.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.
(Carlos Drummond de Andrade)

Feita essa consideração, não é demais sinalizar que o poema de Drummond nada tem da agressividade contra o leitor como encontramos em Weintraub. Neste sentido de pensar a conduta poética, seguimos, portanto, atribuindo ao poema os poderes de assumir uma gestão sobre a relação com o interlocutor. Já na próxima estrofe, o leitor se vê cercado por um outro empoderamento do poema, aquele que emula metáforas vinculadas a um campo elétrico e invisível.

O que se vê nessa amplificação do campo de atuação da força poética, abarca o campo “sísmico”, como já citado, em que seu impacto se daria na interferência de equipamentos eletrônicos como o celular, agindo na paralisação das comunicações, dos marcapassos, de forma cáustica, dando ao poema o poder sobre a vida e a morte das pessoas e, por fim, disparando a sirenes, deflagrando de forma sonora o caos nas estruturas que tradicionalmente controlam o tempo (sirene da fábrica etc.) ou os alertas de pedidos de passagem extraordinária no trânsito, seja da polícia, bombeiro ou ambulância.

O poema, capaz desta desagregação, se mostra ativo em atuar na contemporaneidade, dando cabo a metáforas que se personificam no campo da tecnologia da informática, da internet e das redes sociais. Neste sentido, no âmbito temático, Weintraub se vale de uma seara lexical, bem como das possibilidades de se discutir esse mundo da tecnologia enquanto premissas daquilo que determinaria um senso estético de contemporaneidade.

O mundo viveu, na virada do século XX para o XXI, o assombro do chamado “bug do milênio”, jargão utilizado pelos especialistas em tecnologia para se referir a um erro de programação dos *softwares*, culminando no apagamento de todas as programações e dados por conta dos algoritmos que voltariam ao 1900.

Neste caminho, o poema, então, assume esta rearticulação do caos, pois personifica-se em um “meme”, uma forma produzir imitação caricata e satírica a fim de circular nas redes sociais. Logo, os versos que abrem a quinta estrofe: “este poema / vira meme”, revelam, além de tudo, o caráter provocador do texto. A estrofe, ainda apresenta estrangeirismos do universo da internet, registrados em itálico, como “*bug; gif, upload*”, sempre seguidos de ações designadas pelos verbos “vira; causa; faz”.

Um elemento observado desde as análises iniciais do choque enquanto “baque”, nesta obra são potencializadas pelo “armazenamento” das tensões no “quadro de força”. Um dos exemplos dessa percepção se dá na quebra de expectativa, ou seja, o olhar para as contradições, para a inversão de valores tradicionais arraigados na sociedade e, por que não, na poesia que

são corrompidos e geram espanto e estranhamento não só pelo grotesco, mas por uma reversibilidade atordoante.

Exemplo disso é a forma com que a imagem da criança é apreendida nos textos, em especial, por exemplo, no poema “Criança” (p. 28) em que as imagens tradicionalmente associadas à pureza, muitas vezes idealizada em sua condição de inocência e verdade primeira da condição humana:

entre risos e relinchos
morde a chupeta
como a um arreio

morde a chupeta
égua-criança
de blusinha suja
catarros na face
ainda corada

pede boneca
colo chocolate
o ventre tão liso
antes da espora

lambe no arreio
restos de algum açúcar
muito velho

No universo da poesia de Weintraub, a criança, como diversas outras figuras (tipos/vozes) como temas, é rebaixada de forma rude e desesperançada. A lente da poesia registra a dimensão irracional do ser em formação apontando para a perspectiva zoomórfica de alguns comportamentos que, sim, são típicos de uma criança, mas aqui são expostos e escrachados com termos como “égua-criança”, que, inclusive, para sublinhar a condição de rua da criança, tratada como um animal.

No poema “Pequeno seminário sobre o dia de ontem” (p.90), Weintraub compara o crescimento de um possível câncer ou nódulo protuberante no corpo ao crescimento de uma criança: “e a mulher sentada na calçada / com uma bola de carne sob a axila / (...) / e a velha passou batom nas feridas / e a bola de carne cresceu / como uma criança”.

Em *Falso Trajeto* analisamos como essa linha tênue entre vida e morte pode representar o “grotesco” segundo as reflexões de Kayser. Neste sentido, em *Quadro de força*, de alguma maneira, essa lógica é revista quando se opõem de um lado a infância – como vimos – e, de outro, a velhice, como no poema “Mordida voadora” (p. 36), em que a velha está à véspera de um “berço definitivo”, uma menção à proximidade da morte, caráter definitivo do encerramento

da vida. E, apontando para uma conexão entre estas duas pontas, enseja a imagem neológica deste tipo que catalisa as duas instâncias como se vê no verso “de menina mimada e criança”.

Por fim, além dessas questões, o rebaixamento zoomórfico é uma estratégia técnica utilizada para atingir o objetivo da obra, quanto mais baixa for a condição humana ou o processo de desumanização, mais a noção de contemporaneidade de Agamben em que o poeta opera na “fratura” vai se configurando nesta poesia. No poema “Maus caçadores” (p. 56) são colocados em paralelos mendigo velhos e pombas velhas:

Maus caçadores
(ou "a César o que é de César")

pombas velhas definham
confundindo pedrinhas
com migalhas de pão

por isso são candidatas
mais propícias ao churrasco
dos mendigos idosos

A zoomorfização é uma estratégia utilizada pelo poeta para tematizar a perda da dignidade humana que, em si, denota e evidencia os problemas sociais que encontramos no contexto atual, especialmente na metrópole paulistana. Os poemas de Fabio Weintraub já alertavam a problemática da desumanização oriunda da pobreza que se acirrou em números gerais no contexto de pandemia³⁹ do Covid-19, contexto em que se desenvolve este estudo.

³⁹ Segundo reportagem do Jornal Folha de SP, de 23 de jan. de 2022 (21h33), O número de pessoas que vivem nas ruas de São Paulo cresceu 31% durante a pandemia de Covid-19. Em 2021 havia 31.884 pessoas sem-teto na cidade, são 7.540 a mais do que registrado em 2019, quando eram 24.344 nessa situação. Os dados foram obtidos pelo veículo de comunicação a partir do “censo da população de rua”. Fonte: link <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/01/na-pandemia-quase-dobra-o-numero-de-familias-que-vivem-nas-ruas-de-sao-paulo.shtml>

8. Conclusão: Da modernidade ao contemporâneo

*“Meu século, minha fera, quem poderá
Olhar-te dentro dos olhos
E soldar com o seu sangue
As vértebras de dois séculos?”*

“O século” do modernista russo Osip Mandelstam (Apud. AGAMBEN, 2009, p. 60.)

Com base no que foi apresentado e discutido no encaminhamento da lírica do poeta Fabio Weintraub, é possível encaminhar a análise não apenas para compreender sua poética, mas fundamentar diretrizes que nos auxiliam a pensar, inclusive, outras questões sobre o lugar da lírica contemporânea.

O entendimento dos influxos da história, com o devido distanciamento da crítica, passa a ser necessário para o entendimento da produção artística contemporânea. Segundo Agamben, os que estão completamente imersos em seu tempo não conseguem analisá-lo, digamos, de forma cartesiana. Seria então necessário fazer um movimento pendular, cuja elasticidade fosse capaz de abrir os olhos do crítico para como “o contemporâneo é intempestivo” (AGAMBEN, 2009, p.58). Esta natureza crítica procura dissociar aquilo que aparentemente seria nato a um tempo, todavia, sob a ótica da crítica, seria entendido como fissura, como fragmentação.

O lugar dessa poesia na contemporaneidade, sob a égide dos parâmetros apresentados, revela aspectos que vão desde a fragmentação do sujeito na modernidade até os desígnios do momento atual na Literatura. Além disso, encaminhar a reflexão sobre como esta perspectiva se acirra, levando em consideração os influxos políticos e ordens de poder em cada época, mas fundamentalmente como a arte reflete esta dinâmica.

A poesia brasileira do século XXI abriga um sem-número de traços e elementos que tanto possibilitam certos agrupamentos, quanto separações inconciliáveis. Um modo de se perceberem tais diversidades e afinidades é investigar como a caudalosa produção contemporânea lida com a existência do sofrimento humano. (SALGUEIRO, 2016, p. 5641)

Apresenta-se, então, como o choque (“baque”) de um mundo vinculado a interesses econômicos, que despersonaliza o sujeito e se torna matéria poética urgente e contraditoriamente grandiosa, no sentido de que aquilo que se destaca pela qualidade é justamente o que desce ao tema baixo, ao caótico e ao mais dilacerante lugar da desumanização.

Um possível caminho para que se restitua a dimensão humana em um ambiente marcado pelo choque é a linguagem artística, uma vez que esta ainda guarda em si a força de revitalização da linguagem ordinária. Em outras

palavras, a arte talvez seja um possível caminho para que o ser humano se emancipe do choque justamente ao incorporar a linguagem do choque no fazer artístico e traduzir por meio da palavra poética a experiência do choque em experiência comunicável. (CODINHOTO, 2012, p.57)

O “Baque poético” é estabelecido então, como o lugar da crise, em que o verso não abandona seu fundamento artístico, mas se vale do mesmo para ocupar o espaço histórico e social.

A poesia, no sentido que lhe dá a melhor modernidade poética, não é uma ponte para outra coisa, por exemplo o futuro. A poesia aparece como inferno dentro do qual qualquer reflexão sobre o futuro imediatamente se tensiona. Mostra-se como lugar da crise. (...). Não é por antever ou por apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. Talvez a poesia seja aquilo que falta. (SISCAR, 2010, p. 116).

Mais uma vez, vale olhar para o “Baque” enquanto crise, o escuro da contemporaneidade, “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nesse perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2012, p.10). A luz na escuridão temática de Weintraub se apresenta, de maneira geral e constante – direta e indiretamente –, sob o espectro da morte, como se vê em “passa a sombra de fininho / mas ali onde arou / fica sempre mais frio / e o pelo não cresce” ou em sua expectativa iminente: “Se eu pudesse / fincava um prego no céu / e amarrava a corda / para teu pescoço” (“Aguardente e pólvora”, p.30).

No poema “Já foi capa da Playboy” (p.32) da obra *Baque*, o verso que abre a última estrofe indica a força da tendência ao anacronismo contemporâneo em mergulhar sua pena nas trevas do presente - “Desfruta a caminho do escuro” -, ao descrever a decadência de alguém que já teve o estrelato, mas que agora “Não paga o condomínio / vive sem gás / água, telefone”.

(...) o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações. (...) É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 71-72).

Em seus ensaios sobre Baudelaire, Walter Benjamin (1989) aponta, como vimos, para a constituição de uma poesia que assume a tarefa de amparar o choque da vida moderna e dar forma ao caráter errático dos acontecimentos que marcavam a vida na grande cidade de Paris,

ao final do século XIX.⁴⁰ Este choque, apresenta-se aqui como “Baque”⁴¹, guardadas as diferenças temporais e poéticas, torna-se um parâmetro para analisar a lírica de Weintraub entre aspectos da conexão entre Paris do século XIX e São Paulo do século XXI. Do contexto de um poeta a outro, o choque se acirra em essência (Homem x Máquina) na constituição dos tipos e particularidade material do tempo e da poesia.

(...) as grandes avenidas de São Paulo, Tóquio ou Los Angeles não são mais lugares onde as pessoas precisam desviar para não esbarrar nas outras, como nos bulevares parisienses do século XIX, mas as vias onde só os carros circulam em alta velocidade. As grandes cidades já não são construídas para a circulação e exposição dos passantes ao contato com outros pedestres. Hoje circulam os carros, exibem-se as marcas. Se no poema em prosa de Baudelaire o poeta “perde a aura”, caída entre patas de um cavalo ao atravessar um grande bulevar parisiense, na Linha Vermelha (Rio de Janeiro), em pleno século XXI, uma mulher foi atropelada por tantos carros, cujos motoristas sequer pararam para verificar o que tinha atravessado o seu caminho, que de seu corpo apenas uma das mãos pode ser reconhecida por seus familiares. (KEHL, 2015, p.176).

No poema “Volte, por favor, volte!” (*Baque*) o lugar dos passantes da cidade são as vias e os meios, os automóveis:

Tendo fechado o motoqueiro
que o outro xingou sem medo
viu-se em péssimos lençóis
quando o dito cujo
emparelhou com o carro
- ódio nos olhos

“Vão brigar”, logo pensei
e serei atingido
por canivete ou tiro

Meu rosto será desfigurado
no hospital haverá filas

Talvez fique cego
talvez perca
emprego
e me aposente
por invalidez ou feiúra

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “Paris do segundo império: a boêmia; o flâneur; a modernidade”, cit., p 9-101. in: KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2015. – Cap. VIII “A melancolia de Baudelaire e a lírica do choque”. p. 174-176.

⁴¹ Não podemos perder de vista que o choque baudelairiano é o registro do poeta que observa a grande cidade e as multidões. Já para a noção contemporânea de Fabio Weintraub, a determinação do “Baque” volta-se também para a atmosfera das grandes cidades, todavia aprofunda o olhar dessacralizado para a pobreza, violência e desgraça humana.

Isso tudo num átimo:
o cheiro de éter
varando a fuligem
Devo estar louco
"volte, por favor, volte!"
O tempo exato
de o vermelho passar a verde
e a moto sumir na curva

O eu lírico observa e reflete sobre a barbárie da relação entre homem, máquina e pressa nas vias públicas, protagonizada por uma “fechada” de trânsito entre moto e carro em sua frente e, antecipando amedrontado uma possível desgraça – revelando um mal-estar diante do caos –, projeta seus pensamentos na possibilidade de ser ferido por alguma arma resultante da cizânia do “baque” lírico.

O passante contemporâneo retorna a si e julga-se louco: “volte, por favor volte!”. Volta a si mesmo a partir dos impactos do real sobre o pensamento, amedrontado e pessimista, em um ritmo tal que torna sua recepção incompatível com a experiência real.

Portanto, o tema aparece enquanto registro subjetivo, bem como com uma apreensão do cotidiano, do espaço urbano controverso. Weintraub se debruça sobre a cidade despido de qualquer utopia, consciente da recorrente acentuação das contradições da capital paulista, por exemplo. Segundo Vera Lúcia de Oliveira, “em lugar de uma comunidade mais ou menos solidária, o que vemos são paredes espessas, portas e janelas trancadas como fortins onde as pessoas se isolam e, mais do que se protegerem, parecem murar-se vivas” (2020, p.30).

A metrópole opressiva é uma imagem que recorre em sua poética, como é o caso do lugar que o mendigo ocupa no canteiro central da cidade, como já analisado no poema “Náufrago” da obra *Novo Endereço*, ou mesmo no poema “Contatos imediatos”, de *Quadro de força*, em que um sujeito “sacoleja” no metrô com sua sonda nasogástrica.

(...) uma das razões para ler a poesia contemporânea se prenderia ao fato de que nela se podem ver sinais da experiência histórica contemporânea organizados de uma maneira que não é puramente mimética, mas também contraditória. Na obra de arte, tal experiência é transformada, entre outras coisas, pela mediação subjetiva, resultando no que Adorno chamava de uma “historiografia inconsciente”. (WEINTRAUB, 2008, n.p)

Os dramas urbanos em Weintraub parecem oriundos das manchetes de periódicos que se valem da desgraça alheia enquanto espetacularização do caos, refletem este embasamento da historiografia inconsciente. Neste particular, entende-se um parâmetro de coerência observado no percurso temporal das obras de Weintraub, em função de sua inserção num contexto de heterogeneidade. Esse movimento revela uma consciência na produção e, por consequência, na matéria poética de análise, apreendida em quatro etapas, na sequência de suas últimas quatro

obras, de 1996 até em 2019 em especial no recorte de 2002 e 2015, em que os poemas de *Baque* e *Treme Ainda* foram escritos e compõem o eixo norteador da crítica aqui impressa.

A desagregação do sujeito refletida na experiência artística a partir do referido conceito de historiografia inconsciente norteia um caminho de observação, uma vez que, desde os princípios das revoluções burguesas, na passagem do XVIII para o XIX, a fragmentação do sujeito teria se dado como sintoma da sociedade capitalista.

Assim, como afirma Octavio Paz, “o poema não é um eco da sociedade, e sim, ao mesmo tempo, sua criatura e seu fazedor, como ocorre com o resto das atividades humanas” (1984, p.172). A sociedade apresenta suas contradições e pluralidades, num movimento sem cessar de reunião e expansão da identidade: “A nossa voz é muitas vozes. As nossas vozes são uma única voz” (Ibid., p.173).

Logo, pensar a arte literária contemporânea como agente e sintoma deste desenrolar histórico - longe de estar fixo no tempo -, pode revelar sujeitos, enquanto figuras sociais, inseridos numa estrutura de desconstrução humana. A formação dos centros urbanos e o processo de industrialização converteram o homem num maquinismo funcional que o descaracteriza. O sujeito, sobretudo da classe trabalhadora, passa a “funcionar” sob os desígnios de uma engrenagem de produção diária e alienante.

Os problemas do capitalismo se agravaram, até o mundo inteiro vir a se assemelhar a um conglomerado caótico de fragmentos humanos e materiais, mãos e alavancas, rodas e nervos, ramerrão cotidiano e sensações fortes. A imaginação bombardeada por uma massa heterogênea de detalhes, já não os conseguia absorver em qualquer forma de totalidade. Os primeiros poetas da metrópole moderna, Edgar Allan Poe e Baudelaire, adaptaram suas respectivas imaginações criadoras à fragmentária realidade circundante, decompondo o mundo em pedaços para deliberadamente procurar reconstituí-lo em novo modo. (FISCHER, 1959, p.109)

Captar a ideia da fragmentação enquanto base subjetiva e objetiva da sociedade é um dos desafios da crítica sobre a lírica contemporânea, em outras palavras, dar concretude poética a este fenômeno de desconstrução humana. Para esclarecer melhor este duplo conceito de base subjetiva e objetiva sobre a fragmentação humana citada, recorreremos a um outro gênero artístico, o cinema, para a traduzir estas duas instâncias.

No “filme-memória”⁴² *Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos* (1999), do diretor Marcelo Masagão, é exibida, de forma dinâmica, a história de pessoas que nasceram e morreram

⁴²O termo “filme-memória” é uma possível classificação interna ao gênero cinematográfico feito por Ana Claudia Freitas Pantoja na dissertação de mestrado “Grandes Histórias, Pequenos Personagens: análise e identificação das estratégias de orientação de leitura no filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos.*” (2005, p.16)

no século XX, com recortes e sobreposições de imagens, fotografias e cenas históricas que marcaram o desenvolvimento frenético e violento deste século tão significativo para entendermos o percurso analítico proposto sobre a arte, no caso a poesia, composto na contemporaneidade.

O título do filme faz menção a uma placa colocada no frontispício de um cemitério e, em nome da prerrogativa, se propõe a contar histórias de personalidades famosas e líderes mundiais com notória importância no período, todavia também versa, principalmente, sobre pessoas comuns que fizeram parte dos movimentos históricos constituídos a partir de uma fórmula, que nos valemos aqui, para definir a ideia de ausência de totalidade humana na modernidade: “velocidade” mais “violência” igual à “fragmentação”.

Quatro gerações de uma família norte-americana, de sobrenome Jones, são retratadas no filme e que, juntas, somam 77 anos de guerras. Tom Jones (1896-1918), o bisavô, defendeu o país na Primeira Guerra Mundial. Já o avô, Paul Jones (1916-1945), lutou na Segunda Guerra Mundial e o pai, Robert Jones (1942-1971), morreu na Guerra do Vietnã. O último, o filho Robert Jones Júnior (1966-1991), também sucumbiu na mesma circunstância de conflitos, na Guerra do Golfo no Iraque.

Voltando ao conceito de fragmentação, no caso “objetiva”, destacamos a maneira com que o longa-metragem retrata um dos membros da família Jones, Robert (o pai), em que um soldado vietnamita inimigo, rindo, arremessa em direção à câmera uma perna decepada que, em close, seria a imagem - única memória - deste americano morto na guerra. A fragmentação humana proposta com a imagem é a literal, por isso descrita com o termo “objetiva”.

Esta perspectiva se arrasta para a linha de raciocínio sobre a literatura contemporânea que, em nosso recorte analítico, diversas vezes se destaca na dissolução material dos tipos e vozes criadas por Weintraub, seja na funcionária morta queimada no poema “Toda a pele” (p.69) em *Treme Ainda*, ou mesmo na mulher cerrada ao meio sobre um banco de praça no poema “Circo” (p.55) em o *Quadro de força* e, ainda, o taxista no caixão com o rosto deformado por um tiro que entrou pelas costas e varou a jugular no poema “Por trás” (p.35), de *Novo Endereço*.

Entre as cenas descritas sobre a genealogia da família Jones, no filme de Masagão, aparecerá a segunda instância apresentada, ou seja, a fragmentação “subjetiva”, com uma máxima, dita pelo artista plástico francês Cristian Boltanski: “Em uma guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que gosta de espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias”.

Agamben também contribui para esta análise da arte contemporânea, observando a questão da fragmentação sob a perspectiva de um universo com “as vértebras quebradas”, em que a ação do poeta atento ao universo cronológico que o cerca, deve ser exatamente no “ponto da fratura”:

Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. (AGAMBEN, 2012, p.65)

Tal “fragmentação subjetiva”, na poesia de Weintraub, se dá na ordem da dissolução existencial, comportamental e principalmente psicológica. O alijamento passa a ser tanto social quanto de uma subjetividade desencantada⁴³, abarcando a proposições anteriores, seja na travesti que se sente mutilada e prefere o silicone industrial na maçã do rosto, pois se desloca menos na hora do soco (poema I. da suíte – “Sete poemas Trans”, *Quadro de força*, p.58) ou, a prostituta do poema “A imprecadora” (p.20), do livro *Baque*, que se diz antissocial, mas mora na rua e chupa o dedo sem unha com a boca de pelúcia, personificação simbólica do falo numa irônica associação com o universo infantil.

Com a expressão “O historiador é o rei e Freud a rainha”, o diretor Marcelo Masagão abre a primeira cena do filme, conceitos que poderiam ser aproximados aqui aos conceitos de fragmentação objetiva, no caso do historiador e fragmentação subjetiva, no caso da menção ao psicanalista Sigmund Freud.

As mais diversas vozes e figuras urbanas imersas em ambas as instâncias fragmentárias da desgraça social ganham unidade poética na obra de Fabio Weintraub, como se observa no poema “Caixa preta” (p.27) de *Treme Ainda*:

com quase todos aqui
acontece desse jeito:
aviões sem caixa preta
despencados em silêncio

Este poema sintetiza o referido conceito de reunião das vozes que, unidas pelo contexto de esfacelamento humano, formam um “todo” que se “despenca” em silêncio, à margem da sociedade. Um todo que se “esfarela”, como no poema “Desfeito” (p. 51) de *Quadro de força*,

⁴³ A expressão “subjetividade desencantada” (p.99) Renan Nuernberger no posfácio da obra *Quadro de Força* intitulado “Escrever os tiros”.

em que temos uma imagem que simboliza um compêndio do que resta a seus sujeitos líricos: “nada a fazer / senão mastigar sem dentes / caroços que outros cuspiram”.

É possível perceber uma tendência na poesia brasileira contemporânea de se olhar para a questão dos tipos, dos “párias” imersos na paisagem urbana em situação de abandono, invisíveis e negligenciados pelo poder público e pela sociedade em geral. Vale apontar para o diálogo que esse *topos* poético observado na poesia de Weintraub recorre em outros poetas contemporâneos, o que surge com grande valia não só para garantir importância ao estudo sobre este aspecto, como contribuir para a reflexão sobre a noção de contemporaneidade na literatura brasileira.

O verso “vivem com ratos nas vias expressas;” do poema “Os mendigos” (2007), de Dirceu Villa, tematiza essa questão dos homens em condições degradantes no espaço público;” e, mais à frente no poema, ambienta o espaço da rua: “À noite as calçadas bebem seus corpos”. Nesta esteira, chegamos ao poema “Calçada” (p.27) da obra *Novo Endereço* que se situa na esfera do espaço externo da perspectiva de um personagem que entra no prédio: “depois que ele / entrou no prédio / e fechou a porta / a calçada partiu novamente”.

Segundo Susanna Busato, o “olhar do sujeito lírico do poema, cuja voz, em 3ª pessoa, ao longo das estrofes, descreve o percurso por meio de elementos simbólicos que se situam na esfera marginal: mendigos, cachorros, água da lavagem do bar, muro e rato cego.” (2015, p.89). As imagens, como num movimento de câmera de cinema, registram o mesmo universo de Villa, como verificamos nos versos “onde a fome devasta a frente / de um camundongo cego”.

Podemos citar o poeta Tarso de Melo que registra “algo que respira embaixo” no poema “Fóssil” (2008), o qual também denuncia os urros persistentes pelo centro da cidade abrindo o poema em prosa com a seguinte pergunta: “pedra fundida à calçada?”

A observação de um panorama da poesia brasileira contemporânea a partir dos anos 1990 está calcada no símbolo da pluralidade, em que se trava um dificultoso processo crítico no afã de buscar um parâmetro estético de projetos poéticos que obedeçam a crivos mínimos do conceito de poesia (enquanto tipo de texto que possui uma tradição, conceitos estruturais e valor de conhecimento humano cultural e histórico).

Vive-se um “ciclo infernal” de um tempo condenado a ser moderno, de manutenção e retorno ao cânone que ainda não foi auto superado pela perspectiva contemporânea a não ser pela ausência de otimismo. Todavia, vale ressaltar que essa era uma premissa estética e ideológica clara na modernidade. Conclui-se, então, que se de um lado “pode tudo”, de outro a matéria poética contemporânea por excelência se desgasta e as discussões irrompem caminhos,

muitas vezes interessantes do ponto de vista social, mas inquietantes do ponto de vista literário, como observa-se na caracterização dos termos de padrão informal e antiliterário de estilização no qual a conquista do leitor vale mais que a poesia em si.

“(…) nos poemas dessacralizados compõe-se um painel caótico e banal do cotidiano que é a imagem da dessacralização geral de um mundo igualmente caótico e absurdo. Só que fica difícil discernir no vale-tudo dessa sensibilidade se os poemas são menos banais que o mundo que os inspirou. Na verdade, esta ambiguidade é antes de tudo um trabalho de estilização, uma figuração poética que, se dá margem à desvalorização da poesia ou a uma apologia da ordem indiferenciada do consumo (SIMON, 2009, p.103).

Não existe Literatura sem leitores, pois sem esta instância de interlocução, a arte se esvazia de sentido. A crise de esvaziamento da lírica na contemporaneidade está diretamente ligada a um contexto em que são poucos os que leem qualquer tipo de coisa e quando se trata de poesia acirra-se a relação de leitores proficientes para tal, à exceção de algumas formas mais populares e de tradição oral. Aqui vale lembrar, inclusive, de uma máxima expressa por Benjamin menciona que “depois de Baudelaire, nunca mais houve um êxito em massa da poesia lírica”. (1989, p.104), e, nesta linha de raciocínio, continua a reflexão organizando o olhar para o contexto de recepção que teria no final de século XIX um marco inicial do processo de implementação do moderno na poesia e, mais do que isso, o deslocamento entre público e poesia:

Segundo, depois de Baudelaire, nunca mais houve um êxito em massa da poesia Lírica. (...), o público se tornara mais esquivo mesmo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida do passado. O período em questão pode ser fixado a partir do meio do século dezenove. (...) Se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência. Talvez aprovemos esse ponto, mas só para ficarmos ainda mais embaraçados em caracterizar essa transformação. (Ibid., p.104)

Os motivos pelos quais Baudelaire encontra dificuldade para a recepção de sua poesia não é exatamente o mesmo motivo pelo qual Weintraub e outros poetas contemporâneos não são muito lidos no Brasil, por isso, aqui não se trata de analisar apenas a chave que problematiza a questão da leitura no país, porém contextualizá-la no sentido de entender o que aconteceu na estrutura dessa experiência de recepção na conjuntura do país após os anos de chumbo da ditadura militar que censurou, oprimiu e cerceou o direito ao pensamento até chegarmos na contemporaneidade.

De um contexto ao outro o cenário de leitores manteve-se péssimo e a poesia circula em esferas restritas, apenas sobrevivendo em meios de uma minoria que tem acesso à educação e,

diga-se que de passagem, restrita ainda ao ensino superior, que para quem pensa na ideia de Brasil, configura-se como uma parcela ínfima de pesquisadores e escritores, apesar da poesia popular, mais oral, que continua a existir e tem vários espaços de divulgação.

O ponto de fratura situa-se, sobretudo, na constatação de que o termo “contemporâneo” não significa nada do ponto de vista de uma delimitação estética apontada pela crítica. Além disso, não pode ser determinado como uma Escola Literária e se olharmos para os estudos atuais, há uma tendência de se apontar para um fim da poesia, uma crise do verso etc. Mas, de fato, o que está colocado na produção de poesia nos tempos atuais é justamente a concepção de um mundo isolado, com leitores que em geral não sentem a necessidade, se é que ela existe, da poesia – o professor Antonio Candido diria que sim e, que além disso, é um direito.

Neste contexto, o percurso da lírica de Fabio Weintraub revela uma noção de contemporaneidade artística e configuração estética própria, especialmente no que tange à projeção de vozes líricas que revelam a tonalidade dramática dos tipos sociais imersos na barbárie, esta, projetada em imagens do choque a partir da concepção poeticamente nomeada de “Baque”.

9. Referências Bibliográficas

Obra poética do autor:

WEINTRAUB, Fabio. *Toda mudez será conquistada*. São Paulo: Massao Ohno, 1992.

_____. *Sistema de Erros*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996.

_____. *Novo Endereço*. São Paulo: Nankin editorial, 2002.

_____. *Nueva dirección/Novo Endereço (edição bilíngüe)*, Havana: Casa de las Américas; São Paulo: Nankin Editorial; Juiz de Fora: Funalfa., 2004.

_____. *Baque*. Editora 34 Ltda., 2007.

_____. *Treme Ainda*. Editora 34 Ltda., 2015.

_____. *Falso Trajeto*. São Paulo. Patuá, 2016.

_____. *Quadro de força*. São Paulo. Patuá, 2019.

Obra crítica do autor:

WEINTRAUB, Fabio. *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada.

_____. *Dos segredos do ofício à pedra do sacrifício: breve reflexão sobre um poeta de pouca fé*. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, nov. 2019. ISSN: 1982-3053.

Entrevistas:

WEINTRAUB, Fabio. in: *Revista Germina Literatura* [março de 2008]:

http://www.germinaliteratura.com.br/2008/pcruzadas_fabioweintraub_mar2008.htm

_____. *Revista Ambrosia Cultural*, por Fernando Andrade [2017]:

<http://ambrosia.com.br/entrevistas/entrevista-com-o-poeta-fabio-weintraub/>

_____. *Teresa revista de Literatura Brasileira* [10| 11]; São Paulo, 2010.

<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116818/114362>

Sobre o autor:

BOSI, Viviana. “Apresentação” In: *Sistema de Erros*. Arte Pau-Brasil., 1996.

CODINHOTO, Diego Jesus Rosa. *A experiência do choque na poesia de Fabio Weintraub*. 2012. 68 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2012.

DUMAS, Gustavo. *A estirpe da queda de Fabio Weintraub*. Edição 12 – Setembro de 2008. Algo a dizer, Acesso em 26/05/2018. <http://www.algoadizer.com.br/edicoes/materia.php?MaterialD=149>

FREITAS, Manuel de. “Orelha” In: *Treme Ainda*. Editora 34 Ltda., 2015.

KEHL, Maria Rita. “Orelha” In: *Baque*. Editora 34 Ltda., 2007.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. “A solidão e a cidade em Donizete Galvão e Fabio Weintraub” In: *Lingue e Linguaggi*, Università del Salento, 2019.

PINTO, A. de S. *O inesperado em Falso Trajeto*, de Fabio Weintraub. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, 2017. DOI: 10.17851/1982-3053.11.20.336-338. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14396>. Acesso em: 25 maio. 2022.

SALGUEIRO, Wilberth. *Poesia e História: Leitura de “Fotografia” de Fabio Weintraub (2007)*, e *“Presente” Antônio Cícero (2012)*. XV Abralic., 2016.

RUFINONI, Simone Rossinetti. "Desvalimento e suicídio: aspectos da lírica de Fabio Weintraub". In: RUFINONI, Simone Rossinetti; REDONDO, Tércio (org.). *Caminhos da lírica contemporânea: ensaios*. São Paulo: Nankin, 2013.

Outras obras críticas:

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de Literatura I – 2ª*. ed. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34 Ltda., 2012.

_____. ; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. de Guido Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo e outros ensaios. Vinícius Honesko (trad.). Susana Scramim e Vinícius Honesko (sel. e apres.) Chapecó: Argos, 2009. In: Prefácio de *O contemporâneo na crítica literária*. Susana Scramim (org.). São Paulo: Iluminuras, 2012.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 33ª. ed. – Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Há Uma Gota de Sangue em Cada Poema*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7905/ha-uma-gota-de-sangue-em-cada-poema>. Acesso em: 01 de Out. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN:978857979060-7
- _____. *Melhores poemas*. Seleção de Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Global, 2003.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AUERBACH, Erich. As Flores do mal e o sublime. In: *Ensaio de literatura ocidental: Filologia e crítica*. Organização: Davi Arrigucci Jr e Samuel Titan Jr. Tradução: Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BANDEIRA, M. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- _____. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução Cláudia Abeling – 1ª. ed. – São Paulo: Boitempo, 2017.
- _____. *Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BEAUVOIR, S. de. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BILAC, Olavo. *Antologia: Poesias*. São Paulo: Martin Claret, 2002.: *Via-Láctea*. (Coleção a obra-prima de cada autor).

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, V.; NUERNBERGER, R. (org.). *Neste instante: novo olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* – São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2018.
- BUSATO, S. “O espaço urbano como construção poética do sujeito”, In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Universidade de Brasília, n 45, jan./jun. 2015, Brasília, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.
- _____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 7ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, 2 v.
- _____. *Literatura e sociedade*. 6ª. ed. São Paulo: Nacional, 1980.
- _____. *Vários escritos*. 3ª. ed. ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *O estudo analítico do poema*. 4ª. ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- CESAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- COMBE, D. A referência desdobrada: *O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Revista USP, n. 84, p. 113-128, 1 fev. 2009/2010.
- DELEUZE, G; GUATARI, F. *Mil platôs: volume 3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ELIOT, T.S. “Le tre voce della poesia”, 1953, In: *Sulla poesia e sui poeti*. Milão: Bompiani, 1960, [ed. Bras.: “As três vozes da poesia”, In: *A essência da poesia*, trad. Affonso Romano de Sant’ Anna. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1972].
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1959.
- HAMBURGER, Michel. “Personalidades múltiplas” In: *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac &Naify, 2007.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Para uma nova história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (Organizado Marcos Costa)

- JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *O que é Poesia?* In: TOLEDO, D. (org.) *Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Análise e interpretação da obra literária* – Cap. 3. Atitudes e Formas do Lírico. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amada, 1970.
- KEHL, Maria Rita. “A melancolia de Baudelaire e a lírica do choque” In: *O tempo e o cão: atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.
- LECOQ, Jaccque. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral* / Jacques Lecoq; com colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean Claude Lallias; Trad. Marcelo Gomes. – São Paulo: editora Senac. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética Marxista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MELO, Tarso de. *Exames de Rotina*. Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2008.
- MERQUIOR, José. Guilherme. *Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira*. In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, Celia. “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise e expansão”. In: *Crítica de Poesia: tendências e questões* – 1ª. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- _____.; ALVES, Ida. (Orgs.). *Sobre poesia: outras vozes*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

ROSENBAUM, Yudith. *O memorial de Sofia: leitura psicanalítica de um conto de Clarice Lispector*. Psicol. USP, São Paulo, 1999. Available from <http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000100013&lng=en&nrm=iso>. Access on 26 May 2022. <https://doi.org/10.1590/S0103-65641999000100013>.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira, 1964-S164p *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* / Wilberth Salgueiro. – Dados eletrônicos. - Vitória: EDUFES, 2018.

SANTOS, Silvana Sidney Costa. *Envelhecimento: visão de filósofos da antiguidade oriental e ocidental* - Rev. RENE, 2001.

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* – Ensaios, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. *O país do elefante*. In Folha de S. Paulo - + Mais!, 2002. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1003200204.htm> acesso em 21/04/2019.

SCRAMIN, Suzana (Org.) *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SIMON, I. “Esteticismo e participação”. *Novos Estudos*, São Paulo, n.26, mar. 1990.

_____. “Poesia ruim, sociedade pior”. *Novos Estudos*, São Paulo, n.85, nov. 2009.

_____. “Situação de Sítio”. *Novos estudos* - CEBRAP, São Paulo, n.82, nov. 2008.

SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. (org. Pedro Sússekind; trad. e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira) – 2ª. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. – (Filô/Estética; 1).

SISCAR, Marcos. “Poetas à beira de um ataque de versos”. in: *Poesia e Crise*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

_____. “Duas palavras sobre poesia e política”. In: *De volta ao fim*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

VALÉRY, Paulo. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins Siqueira. 2ª. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VILLA, Dirceu. *Icterofagia*. São Paulo: Hedra, 2007.

SÁ-CARNEIRO, M. *Obra completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite a Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WOLOSKY, Shira. *The Art of Poetry: How to read a poem*. New York: Oxford University Press, 2001. Trad. Livre - Prof. Edu Teruki Otsuka.

ZUMTHOR, P. *Performance, réception, lecture; Le Préambule, Longueuil*, (Québec; trad. para o português de Pires Ferreira J. e Fenerich S. 2018, Performance, recepção, leitura, trad. de J. e S.) São Paulo: Ubu Editora, 1990.

Cinema

MASAGÃO, Marcelo. *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, 73 minutos, (Cor/P&B, 35 mm, 1:66, Dolby SR).

PANTOJA, Ana Claudia Freitas. *Grandes Histórias, Pequenos Personagens: análise e identificação das estratégias de orientação de leitura no filme Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2005. Orientador Prof. Doutor Jeder Janotti Jr.