



Diego Jesus Rosa Codinhoto

A experiência do choque na poesia de
Fabio Weintraub

São José do Rio Preto
2012

DIEGO JESUS ROSA CODINHOTO

A EXPERIÊNCIA DO CHOQUE NA POESIA DE
FABIO WEINTRAUB

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração: Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

São José do Rio Preto
2012

Codinhoto, Diego Jesus Rosa.

A experiência do choque na poesia de Fabio Weintraub /Diego Jesus Rosa Codinhoto. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2012.
69 f. ; 30 cm.

Orientador: Orlando Nunes de Amorim

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Poesia brasileira. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Weintraub, Fabio. 3. Benjamin, Walter. I. Amorim, Orlando. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

DIEGO JESUS ROSA CODINHOTO

A EXPERIÊNCIA DO CHOQUE NA POESIA DE
FABIO WEINTRAUB

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração: Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim (UNESP/SJRP)
(Orientador)

Prof.^a Dr.^a Diana Martha J. Toneto (UNESP/SJRP)

Prof.^a Dr.^a Kelcilene Gracia Rodrigues (UFMS)

São José do Rio Preto
2012

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro.

Agradeço aos professores da graduação, que participaram ativamente da minha formação, em especial ao Professor Livre docente Marcos Siscar, orientador informal desde 2005.

Agradeço aos professores da pós-graduação, que contribuíram para a minha formação, com conversas de gabinete ou de cantina, em sala de aula ou nos corredores, em especial ao Prof. Dr. Márcio Scheel.

Agradeço aos amigos mais próximos, que sempre entenderam minhas ausências e angústias acadêmicas.

Agradeço à minha família que sempre me proporcionou todas as condições para que eu trabalhasse nesta pesquisa, mesmo que de forma indireta.

Agradeço à banca de qualificação pelos favores prestados e pelas contribuições que fizeram esta pesquisa crescer qualitativamente.

Agradeço ao orientador por ter aceitado de imediato embarcar comigo no projeto desta pesquisa, pelas conversas sempre esclarecedoras e pela boa convivência ao longo dos trinta meses de trabalho.

Agradeço à banca examinadora da defesa da dissertação pelas sugestões de novos caminhos de pesquisa.

Por fim, agradeço à Gabriela Oliveira, pelo apoio incondicional, pelos abraços nos momentos críticos, pelos brindes nos momentos de conquistas. E, principalmente, por existir na minha vida.

“Vejo os pombos no asfalto
Eles sabem voar alto
Mas insistem em catar as migalhas do chão.”
Zeca Baleiro

RESUMO

É proposto nesta dissertação o levantamento de alguns aspectos da obra poética do poeta contemporâneo Fabio Weintraub (composta por *Sistema de erros*, de 1996, *Novo endereço*, de 2004 e *Baque*, de 2007, com ênfase da pesquisa para este último), aspectos estes como a incorporação da voz e/ou a descrição narrativa de outro que não o eu – lírico em seus poemas (geralmente o excluído, o marginalizado pela sociedade, como o bêbado, a prostituta, o mendigo, a moradora de rua, o louco, o aleijado, o idoso, o doente), sob a perspectiva de dois conceitos elaborados pelo crítico literário e filósofo alemão Walter Benjamin (1989, 1994), a saber: “experiência” e “choque”. Assim, partindo da hipótese de que nos poemas de Weintraub (1996; 2004; 2007) o baque, ou melhor, o choque se estabelece como norma, procura-se sistematizar como se configura essa experiência do choque nos poemas.

PALAVRAS-CHAVE: Fabio Weintraub. Walter Benjamin. Experiência. Choque. Poesia contemporânea brasileira. Cidade.

ABSTRACT

It is proposed in this study a survey of some aspects of contemporary poet Fabio Weintraub's work, which is composed by *Sistema de erros* (1996), *Novo endereço* (2004) and *Baque* (2007), and this research is focused especially in the last one. The main investigated aspects were the voice incorporation and/or the description narrative of urban subjects, usually the metropolitan's pariahs, in Weintraub's poems, such the drunk, the prostitute, the beggar, the homeless, the demented, the handicap, the elders, the invalid. These aspects were investigated from the perspective of two concepts by the Germany's philosopher Walter Benjamin (1985, 1989), "experience" (*erfahrung*) and "shock" (*schock*). Therefore, assuming that the Weintraub's poems (1996; 2004; 2007) the shock (*baque*, in Portuguese, is a concept similar to shock) is established as the rule, this work aims at systematize the shock experience in his poems.

KEYWORDS: Fabio Weintraub. Walter Benjamin. Experience. Shock. Brazilian Contemporary Poetry. City.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO: SOBRE O CONCEITO DE EXPERIÊNCIA	10
2.	O POETA CONTEMPORÂNEO E SEUS LIVROS	34
3.	OS ARRUINADOS E O POETA COMO TESTEMUNHA	41
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
5.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

1. INTRODUÇÃO: SOBRE O CONCEITO DE EXPERIÊNCIA

No artigo “Poéticas do olhar na contemporaneidade”, do livro *Ensaios sobre poesia e contemporaneidade*, Pedrosa (2011) discorre sobre o procedimento de criação poética que, entre tantos outros, mostra-se com força na poesia contemporânea brasileira: a *poética do olhar*. Nas palavras da autora:

Dos caminhos possíveis de abordagem da intensa e diversificada produção de poesia no Brasil dos últimos anos, um nos parece em especial pertinente – o da identificação de procedimentos e valores através dos quais nela se configuraria uma poética do olhar. A escolha desse caminho se justifica em princípio pela hoje incontestável hegemonia das formas de comunicação visual e pelo modo como através dela se instauram determinadas formas de pedagogia e patologia da visualidade com as quais o discurso poético entra em diálogo e conflito. Além disso, note-se que o processo de construção dessa hegemonia se intensificou na passagem do XIX para o XX, em estreita correlação, justamente, com o de intensificação do questionamento do próprio conceito de arte e literatura, bem como o de tensionamento ou harmonização entre estas, tal como canonicamente consideradas, e os produtos da nascente industrial cultural. Assim, pelo menos desde então, poesia e visualidade se articulam de modo produtivo e problemático, fertilizando o solo da cultura moderna. (PEDROSA, 2011, p. 119)

Determinante para a ascensão e consolidação dessa tendência poética é o fato de que a imagem tenha se tornado matéria cada vez mais predominante no campo das artes desde o século XIX. O cinema e a fotografia, expressões artísticas nascidas das técnicas de captação de imagens por meio da lente da câmera, e o jornal, que recorre a uma nova forma de exposição visual da palavra e exige do leitor uma nova experiência de leitura, são três das inovações proporcionadas pelas novas formas de reprodutibilidades técnicas que contribuíram para que se intensificasse a produção artística calcada na imagem. Este novo campo, que trouxe aos olhos humanos perspectivas sensoriais inéditas até então, como a fixação de uma imagem no tempo, o

zoom e a velocidade (aceleração ou retardamento de um movimento captado pela lente de uma câmera que proporcionou ao homem observar com maiores detalhes o trotar de um cavalo, por exemplo), permitiram que a arte poética ampliasse não somente seus horizontes de produção, tanto no campo das ideias quanto na própria manufatura, mas também, em decorrência, sua relação com o próprio fazer poético e com o mundo. Para tanto, basta lembrar o movimento de vanguarda dadaísta, cuja técnica de criação era o recorte e a colagem de notícias de jornal dispostas aleatoriamente no espaço em branco da folha de papel produzindo o caos visual que chocaria seus leitores. Ou o movimento futurista de Marinetti, que buscava traduzir em palavras o som e a velocidade do automóvel e/ou da máquina¹ industrial. Ou ainda do movimento da poesia concreta do trio brasileiro que fundou uma das últimas vanguardas artísticas brasileiras (os irmãos Augusto e Haroldo de CAMPOS e Décio PIGNATARI), em que suas obras oferecem ao leitor experiências inovadoras e radicais não só nos planos do som e do sentido, mas talvez principalmente nos planos do movimento e da visualidade.

Para que o leitor experimente tais perspectivas do olhar é preciso, então, que antes o artista não só experimente em sua carpintaria esses novos procedimentos técnicos emprestados das lentes das câmeras e dos avanços industriais, mas também vivencie uma nova experiência em relação ao mundo: voltar-se para o exterior a fim de captar, por meio dessas novas formas de relação do homem com o mundo, as novas formas de percepção e sensação. Ou seja, dirigir o seu olhar ao seu redor para transfigurar as novas imagens daquilo que ele vê por inter-médio da sua percepção sensível através da

¹ Sem esquecer-se da metralhadora e da bomba.

máquina e devolver ao mundo tais imagens, mas a partir daí já com cargas política, histórica e, sobretudo, estética, uma vez que a poética do olhar é definida por Pedrosa (2011) da seguinte maneira:

De todo esse contexto de abordagens teórico-críticas em que vem se inserir nossa proposta de leitura de alguma poesia brasileira contemporânea, deve-se depreender a distinção entre *visão* enquanto fenômeno meramente óptico e *olhar* enquanto índice de uma interação entre o ótico, o estético e o político, de uma experiência, portanto, ao mesmo tempo individual e coletiva, de percepção imediata e ao mesmo tempo vinculada de memória e significação histórica. Assim compreendida, então, a experiência de olhar possibilita a desnaturalização da visualidade dominante na vida cultural contemporânea, saturada de imagens achatadas e desreferencializadas, que constituiriam por si mesmas uma realidade passível de ser imediata, total e universalmente compartilhada, esclarecendo todo mistério, preenchendo toda lacuna, colonizando todo desejo. (PEDROSA, 2011, p. 123)

É a metrópole, ou seja, o espaço urbano moderno, a paisagem capturada pela retina do poeta contemporâneo² que faz da poética do olhar, intensificada pelo poeta francês Charles Baudelaire e suas *Flores do mal* (2012), sua matéria-prima para criar um artefato artístico. Em outras palavras, é a metrópole, espaço repleto de signos em constante movimento e transformação, a musa preferida cantada pelo poeta moderno que se filia à poética do olhar³.

Desde o século XIX até os dias atuais a relação entre o poeta e a cidade tem sido uma das questões mais recorrentes e inesgotáveis quando se quer tratar de poesia. Evidentemente tal questão não é a única diretriz nem da

² Com o número cada vez maior de escritores sendo publicados e com a dita liberdade com que se escreve, sem que haja necessidade de filiação a nenhum programa poético, pois, à princípio, não os há, é evidente que muitos poetas escapam à afirmativa rotulatória de que é a metrópole a paisagem privilegiada do poeta contemporâneo. Talvez o exemplo mais radical seja a poética de Manuel de Barros que, ainda que volte o seu olhar para o exterior, para o mundo, tem como paisagem, grosso modo, a natureza e não a selva de pedra.

³ É visível em antologias de poesia contemporânea que tal produção poética é uma vertente também forte entre os poetas do tempo cronológico do agora. Segundo Manuel da Costa Pinto (2006), a paisagem urbana é preponderante em poetas como Sérgio Alcides (p. 17), Fabrício Corsaletti (p. 117), Paulo Ferraz (p. 203), e de forma mais indireta em Fabiano Calixto (p. 96), Francisco Alvim (p. 21), Carlito Azevedo (p. 50), Heitor Ferraz Mello (2005), Claudia Roquette-Pinto (p. 322), entre outros.

pesquisa acadêmica muito menos da produção poética ao longo destes dois últimos séculos, pois sempre haverá na arte pluralidade de vozes. Porém a cidade, como nos aponta Leite (2004) no texto “A poesia e a cidade”, tem sido um dos temas principais para os poetas da chamada era moderna.

O autor analisa vários poetas que têm a cidade com fonte de inspiração, de forma implícita ou explícita, como tema principal ou como plano de fundo, como ambiente material ou como ambiente atmosférico. Iniciando com Villon e passando, evidentemente, por Baudelaire, Leite (2004) comenta, dentre outros, as obras de Gregório de Matos, dos expressionistas alemães, as diferenças no trato com a cidade dos amigos Mário e Oswald de Andrade, as contribuições poética e teórica da poesia de T. S. Eliot e, depois de comentar sobre a produção de vários poetas da primeira metade do século XX, dentre eles Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, encerra o panorama com os irmãos Augusto de Haroldo de Campos e a relação da poesia concretista com o concreto da cidade. O texto, se não proporciona ao leitor uma análise profunda da relação de cada poeta escolhido com a cidade, oferece uma boa visão cartográfica, ao mesmo tempo diacrônica, pois histórica, acompanhando as transformações ocorridas na cidade e o que tais transformações acarretaram na produção poética de cada momento cronológico, e sincrônica, posto que o tempo cronológico não fosse empecilho para que Leite (2004) pudesse observar e estabelecer relações convergentes entre os tantos poetas citados no texto.

O fio condutor da análise de Leite (2004) é a distinção feita por ele entre duas categorias que caracterizam a cidade: a cidade vista como *locus amoenus* (lugar aprazível) e como *locus adversus* (lugar adverso). O *locus*

amoenus da cidade é aquele no qual o poeta se sente bem, canta o belo e a natureza à sua volta, onde não há problema, tampouco problematização, em reproduzir a paisagem observada de forma positiva e não há tensão entre o poeta e o espaço no qual está inserido.

Pelo contrário, o *locus adversus* é caracterizado pela tensão que se estabelece entre o poeta e o ambiente, o incômodo e o choque que o poeta sofre ao olhar para a cidade e enxergar nela a decadência e a ruína. No *locus adversus*, o poeta se sente exilado no seu próprio espaço, a cidade já não conforta mais. Para Leite (2004), é a poética de Baudelaire uma das maiores representantes da cidade como *locus adversus*, pois estaria justamente no poeta francês o registro da transição de *locus amoenus* para *locus adversus* que se estabeleceu na Paris da sua época, sendo esta percepção a grande força criadora da poesia baudelaireana. Um dos poemas de Baudelaire que mais ilustram a guinada do *locus amoenus* para o *locus adversus* é o poema “O cisne” (BAUDELAIRE, 2012, p. 313/317):

LXXXIX

O cisne

A Victor Hugo

I

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno e pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,

Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,

Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando o céu frio
E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativoiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastadas ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as suas asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o lago natal:
“Água, quando caíras? Quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!

II

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,
Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé do ermo sepulcro em êxtase curvada,
Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno!

E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
E das lágrimas bebem qual loba voraz!

Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
 Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
 Penso em marujos esquecidos numa praia,
 Nos párias, nos galés, nos vencidos... e em outros mais ainda!

Poder-se-ia dizer que os assuntos nucleares do poema são o exílio e a memória, tanto na parte I como na parte II. A personagem da tradição mitológica Andrômaca, arrancada de sua terra e do seu esposo, e o cisne, animal sublime, elegante e delicado, preso a uma gaiola em uma feira parisiense, que consegue se libertar, mas que está “nas ásperas lajes os seus pés ferindo”, longe de seu habitat natural, sofrem o choque do exílio. Também o poeta se sente exilado na Paris modificada. Mas enquanto os dois primeiros são verdadeiramente exilados, o poeta é um exilado na sua própria terra, restando-lhe apenas recordar sua Paris que não existe mais por meio de imagens gravadas na memória recorrendo à memória para contrapor o que era antes e no que se transformou a sua Paris, lugar cheio de reformas, pó e ruína.

O que se pode depreender da leitura do poema do poeta-cisne como consequência da cidade tomada como *locus adversus* e, mais tarde, intensificada como *locus terribilis* por T.S. Eliot, segundo Leite (2004), é o estabelecimento do choque como a única experiência possível. E tal conclusão expõe, mais do que a criação de uma nova vertente poética, uma profunda transformação das relações sociais ao se observar que o conceito de experiência, agora ligado ao choque, ganhou uma nova significação, principalmente a partir do século XIX, século das grandes mudanças sociais, como a troca do campo pela cidade e do trabalho manufaturado pelo industrial.

O conceito de experiência sempre esteve no cerne das reflexões filosóficas sobre a relação do sujeito com o pensamento (apreensão do

conhecimento), com o outro e com o mundo. Ainda no campo da filosofia, o termo alcançou o sentido de um conhecimento adquirido pelo sujeito por meio das percepções sensoriais, ou seja, a apreensão sensível da realidade externa.

De etimologia latina, *experientia*⁴, declinação de *experior*, significava fazer sentir, testar, conhecer. Por extensão de sentido, possuir uma experiência passou a significar passar por algo, lançar-se frente ao duvidoso, correr um perigo (do mesmo radical *peri-*), por (-se) em risco sem saber o que pode acontecer. Ter uma experiência, portanto, é passar por uma situação e adquirir um tipo de conhecimento para proteger-se contra a surpresa. (AGAMBEN, 2005, p. 52)

A partir dos desdobramentos de sentido ao longo do tempo, o verbete experiência pode ser encontrado nos dicionários basicamente em duas acepções: aquela que é definida na linguagem cotidiana como experiência de vida e a experiência baseada no experimento técnico, definida a partir do nascimento da ciência moderna, como se verá mais adiante, como experiência científica. A experiência de vida, de caráter pessoal e subjetivo, nasce da prática cotidiana e de forma espontânea, ou seja, pela repetição de uma ação que gera um tipo de conhecimento apreendido pelas percepções sensoriais, cuja utilidade (desse conhecimento adquirido) é pré-determinada e regida em decorrência da necessidade diária de sobrevivência. Tendo como parâmetros experiências anteriores, quer dizer, enraizadas no passado, é dispensável que tal conhecimento seja colocado à prova cientificamente, o que significa dizer que ter uma experiência não significa ter uma certeza, uma vez que é condição desse tipo de experiência, como a etimologia da palavra *explicita*, passar por

⁴ Dicionário de Latim-Português. Porto Editora: Porto, Portugal, 1995. p. 457.

algo sem saber o que está por vir, dirigir-se rumo ao desconhecido. Ao contrário da experiência científica, que tem como essência definidora a aquisição de um conhecimento de forma objetiva e impessoal, por meio de demonstrações e testes matematicamente prováveis. Deve partir, assim, de uma investigação repetitiva e sistemática, com método e crítica, a fim de se ter dados suficientes que embasem com certeza o que se está averiguando.

A experiência era colocada em oposição à razão, o que significa dizer que havia uma clara separação entre o sensível e o inteligível (PLATÃO, apud MEINERZ, 2008, p. 20). Seria, então por meio da prática da experiência (as sensações) que se alcançaria a luz da razão. No mito da caverna, foi somente a partir de novas experiências (sair da caverna) que os homens deixaram de ver apenas as sombras para contemplarem as coisas em sua plenitude. Já Aristóteles (apud ABBAGNANO, 2007, p. 407) entendia que a experiência era associada à memória. Em certos animais, vestígios de sensações podem ser armazenados na memória. É a capacidade de lembrar-se das sensações que distingue os seres racionais dos irracionais. E a partir “da lembrança repetida de um mesmo objeto nasce a experiência, assim lembranças que são numericamente múltiplas constituem uma experiência.” (ABBAGNANO, 2007, p. 407) Como se pode notar, tanto em Platão como em Aristóteles, a experiência funcionaria como um médium para se chegar à razão plena. Mesmo que se repita continuamente determinada situação, nunca se chegará ao motivo pelo qual ocorre tal repetição. Descobrir o motivo, desvendar o mistério é tarefa para a ciência e não para a experiência.

A filosofia posterior aos gregos foi aumentando a diferença entre as duas acepções do conceito de experiência, reduzindo e subjugando cada vez mais

experiência como intuição, experiência de vida, experiência autêntica, como definiria Benjamin (1989; 1994), e experiência como método, embasada no experimento científico, do recolhimento de dados extraídos a partir de verificações instrumentais e numéricas. A experiência como intuição seria aquela em que o sujeito se relaciona com o objeto de forma imediata e sensorial. Segundo Roger Bacon (apud ABBAGNANO, 2007, p. 408), esta experiência intuitiva “não dá certezas e não remove a dúvida” (p. 408), não é suficiente, portanto, para se chegar à verdade. Tal cisão é sintomática na declaração de Galileu Galilei, denominado pai da ciência moderna, quando diz que as demonstrações matemáticas são necessárias “como uma outra via através da qual a natureza se revela ao homem.” (apud ABBAGNANO, 2007, p. 409). Foi assim que nasceu a ciência moderna, na desconfiança diante da experiência intuitiva como fonte de conhecimento. No Renascimento, a verdadeira experiência, ou melhor, o verdadeiro caminho para se chegar à verdade seria o caminho do experimento, que é a tradução do sensível em dados quantitativos e exatos que podem prever impressões futuras. (AGAMBEN, 2005, p. 26) Caminho este delimitado e demarcado por objetos e fórmulas que apontam para onde se deve seguir. Assim a experiência foi retirada do homem e transferida para os instrumentos e os números. (AGAMBEN, 2005, p. 26)

Enquanto Descartes considerava apenas a razão como o único caminho para se chegar à verdade, Francis Bacon condenava a “experiência espontânea.” (apud AGAMBEN, 2005, p. 25) Mas foi Hume quem, segundo Abbagnano (2007), “operou a mais radical redução da experiência à intuição,

porque reduziu a intuição à intuição instantânea, que nada significa fora de si.”
(p. 410)

Kant, em seu plano da crítica da razão pura, refuta Hume e retoma a concepção aristotélica de experiência como sinônimo de conhecimento transmitido pelas percepções sensoriais. Esclarece Meinerz (2008) sobre o programa de Kant: “não é o sujeito que gravita em torno dos objetos, mas sim os objetos que são apreendidos pelo sujeito, enquanto fenômenos.” (p. 26) A experiência se torna em Kant o próprio conhecimento efetivo e não apenas a intuição sensível.

Walter Benjamin, filósofo da cultura, também se debruçou sobre o conceito de experiência que, inclusive, permeou toda a sua produção intelectual, uma vez que Benjamin encontra neste conceito a fonte e o motivo que explicassem as transformações pelas quais passava a época turbulenta em que viveu o filósofo alemão/judeu, quando este detectou aquilo que ele chamou de atrofiamento e declínio da experiência autêntica.

Segundo Gagnebin (2006), Benjamin entende a experiência no

sentido forte e substancial do termo, que a filosofia clássica desenvolveu, que repousa sobre a possibilidade de uma *tradição* compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho. (p. 50)

Trata-se, portanto, da formação de uma grande experiência coletiva a partir de experiências isoladas⁵ transmitidas de um indivíduo para outro, que “transcende a vida e a morte particulares [...]; algo que concerne aos descendentes” (GAGNEBIN, 2006, p. 50). Depreende-se com esta observação

⁵ “Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias, muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos.” (BENJAMIN, 1994, p. 114)

que a experiência entendida por Benjamin tem como morada a tradição oral e está fundamentada na retomada contínua e acumulativa de histórias, fábulas⁶, conselhos⁷ e provérbios⁸, todos os quais a experiência de quem fala, por meio desses textos, está estreitamente ligada ao poder de autoridade do sujeito enunciador⁹ diante do seu público ouvinte, configurando um vínculo que liga uns aos outros os indivíduos de uma determinada comunidade. Mas quem é este sujeito dotado de autoridade capaz de transmitir um conhecimento passado de geração em geração?

No texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, publicado em 1936, Benjamin evoca a figura do narrador (contador de histórias) como símbolo do homem dotado de autoridade suficiente capaz de transmitir um conhecimento que foi passado de geração em geração na tradição comum. Para Benjamin (1994), existem dois tipos de narradores elementares: o narrador viajante (marinheiro comerciante), que recolhe histórias em todos os lugares por onde passa, e o narrador que vive há muito tempo na mesma comunidade (camponês sedentário) e que, por isso mesmo, sabe de todos os costumes e tradições existentes nesse lugar (p. 198/199). Tanto em um tipo de contador de histórias como no outro deve ser observada a atitude comum de propor ao outro, aos ouvintes, que se compartilhe, se identifique, se sinta a experiência de quem está narrando, posto que a narrativa está coberta pelos rastros da experiência do narrador. (BENJAMIN, 1994, p. 205) Narrar (uma história ou uma fábula, aconselhar, evocar um provérbio) é propor integração

⁶ Gênero narrativo que transmite um tipo de conhecimento de forma latente, não sistematizado, não científico.

⁷ “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história.” (BENJAMIN, 1994, p. 200)

⁸ “Podemos dizer que os provérbios são ruínas das antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça o muro.” (BENJAMIN, 1994, p. 221)

⁹ “O correlato da experiência não é o conhecimento, mas a autoridade.” (AGAMBEN, 2005, p. 23)

entre os homens em nome do interesse comum de conservar, por meio da memória, o que é narrado. A narrativa exige do leitor/ouvinte que este desdobre e interprete a história por meio da sua experiência pessoal, daquilo que ele já viveu, já que a narrativa tem como pressuposto o ensinamento moral, o mistério, a sugestão prática, e não propriamente a explicação daquilo que é narrado. Portanto, a narração, o contar histórias, é por excelência a fonte de conhecimento e o gênero literário de manifestação da experiência que passa de pessoa em pessoa e que, justamente por isso, é coletiva, aberta, sem fim. A cada vez que uma narrativa é contada, o narrador acumula a sua experiência pessoal e transmite aos ouvintes, de forma a agregar ao longo dos anos uma grande quantidade de experiências, fazendo com que todos contribuam para tecer o texto da narrativa. (BENJAMIN, 1994, p. 34)

Porém, Benjamin observa que a figura do narrador vai desaparecendo a partir do século XIX. E questiona já em 1933, no texto de título “Experiência e pobreza”, sobre a existência do narrador nas novas metrópoles europeias e sua capacidade de transmissão da tradição comum:

Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994, p. 114)

Benjamin não estava equivocado sobre tal declaração em relação à Europa¹⁰. Desde o século XVI as gradativas transformações provocadas pelas

¹⁰ Porém, se se voltar o olhar para países menos desenvolvidos, como o Brasil, por exemplo, em comparação aos europeu, a frase do filósofo apaixonado por Paris pode soar um tanto radical, uma vez que ainda em pleno século XXI é possível encontrar o contador de histórias exercendo sua função social, pois toda verdadeira narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária.” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Onde? Em geral, nos lugares mais afastados, lugares onde o progresso

revoluções industriais, políticas, econômicas e, conseqüentemente, sociais abalaram as estruturas da velha forma de se viver do europeu. Mas foi no século XIX que transformações foram intensificadas e radicalizadas, fazendo com que a vida do homem comum, antes não submissa ao tempo do relógio, calcada pelo conhecimento adquirido e construído entre os homens hodiernamente, vida vinculada ao passado, sofresse um choque que rompesse mais um vínculo social: o desligamento do homem com sua tradição¹¹, uma vez que o discurso do progresso, atrelado ao discurso da ciência e seu experimento científico, impele a olhar sempre para frente, para o futuro, e não mais para o passado ou para a tradição. E a fábrica é um elemento sintético e emblemático de toda essa mudança. Antes das grandes fábricas industriais, o trabalho era, assim como a narrativa, manufaturado, artesanal. O mesmo homem era responsável por todo o processo de feitura do seu produto, havendo, portanto, um vínculo entre todos esses processos. Benjamin (1989, p. 125) evoca Marx para salientar que o trabalho artesanal exige uma conexão de forma contínua entre as etapas de confecção de um produto e que na fábrica o trabalho do operário exige justamente o contrário, que não haja conexão entre um trabalho e outro, tornando o trabalho na fábrica autônomo e coisificado, ou seja, fragmentário, sem vínculo não só entre os processos de produção, mas também entre os operários. O tempo da fábrica, por extensão tornado o tempo de toda a metrópole, também é diferente do tempo do trabalho manual, uma vez que o tempo da fábrica, agora cronológico (do relógio), tempo burocrático que anula o sujeito, marcha nas batidas dos martelos dos ponteiros. Não há

tecnológico ainda não chegou. Tribos indígenas, comunidades ribeirinhas, o sertão e o campo são locais em que ainda é possível viver exclusivamente da experiência autêntica como fonte de conhecimento.

¹¹ Ao longo desse processo, podem-se apontar dois outros rompimentos importantes: o desligamento do homem com a igreja, o médium entre o homem e deus (reforma protestante), e o desligamento do homem com o trabalho manufaturado, artesanal (revolução industrial).

mais tempo para se contar ou ouvir histórias, trocar experiências, já que cada operário precisa executar sua função em um ritmo cada vez mais frenético, repetindo os mesmos movimentos de forma a evitar cada vez mais a perda de tempo, que, deve-se lembrar, é perda de dinheiro no sistema capitalista. Outra mudança que a fábrica trouxe foi a relação entre o trabalhador e o comprador, cujo vínculo também foi rompido quando um novo personagem se colocou como intermediador entre os dois: o dono da fábrica, o burguês, que tinha como tarefa gerir a fábrica e o trabalho do operário (incluindo seu tempo de trabalho) e vender o produto fabricado. Rompe-se, na figura do burguês mediador, com a relação entre a produção e o ganho do trabalhador que, enquanto na manufatura era direta, na fábrica, por meio do salário, passa a ser regida por outros critérios, como o da equação produtividade/tempo ou o da qualificação técnica.

Com o crescimento cada vez maior de fábricas nas grandes cidades, a procura por mão de obra também crescia, fazendo com que aumentasse também o número de pessoas vindas do campo ou de pequenas comunidades, atraídas com a promessa de uma vida melhor. Promessas essas que os grandes donos das fábricas utilizavam como discurso do trabalho no sentido positivo para atrair as pessoas¹², pois o trabalho dignifica o homem. Esta aglomeração humana tornava impossível a criação de vínculos comunitários entre os homens tal qual existia em seus antigos lares. Esse foi o preço pago

¹² “Para se ter uma ideia da força dessas utopias realizadas impregnando todos os momentos da vida social a partir do século XVIII, basta considerarmos a transformação positiva do significado verbal da própria palavra trabalho, que até a época Moderna sempre foi sinônimo de penalização e de cansaços insuportáveis, de dor e de esforço extremo, de tal modo que sua origem só poderia estar ligada a um estado extremo de miséria e pobreza. Seja a palavra latina e inglesa *labor*, ou a francesa *travail*, ou grega *ponos* ou a alemã *Arbeit*, todas elas, sem exceção, assinalam a dor e o esforço inerentes à condição do homem e algumas como *ponos* e *Arbeit* têm a mesma raiz etimológica que pobreza (*penia* e *Armut*, em grego e alemão, respectivamente).” (DECCA, 1987, p. 7/8)

pelo conforto¹³ do lar, espaço privado, refúgio contra os espaços públicos, que foram perdendo sua característica peculiar de espaço de comunhão entre os homens, espaços onde os artesãos do texto, os contadores de histórias, teciam seus textos de forma contínua e acumulativa, para se tornarem espaços de choque e apelo aos estímulos sensoriais cuja finalidade é tornar tudo mercadoria em potencial (incluindo pessoas) e todos os transeuntes em consumidores em potencial¹⁴. A fábrica também tem como elemento a utilização do conhecimento da máquina, da técnica, enfim, do conhecimento científico. Nesse sentido, também na fábrica os discursos da ciência e do progresso positivista se sobrepunham à experiência autêntica. O avanço das tecnologias e as invenções de novos aparelhos permitiram ao homem não só descobrir cada vez mais, mas o mais importante, ter certeza sobre certos processos e situações a ponto de prever como se desenvolvessem esses processos no futuro. Atrelada e estas descobertas, o discurso do progresso foi se fortalecendo cada vez mais e as fábricas, conseqüentemente, se tornariam grandes laboratórios das inovações tecnológicas. A experiência autêntica de nada valeria nos grandes galpões com suas chaminés.

Diante dos pequenos apontamentos acima, conclui-se que vínculo, mais precisamente, a perda de vínculos é a ideia chave para se entender qual foi a grande transformação que se desenvolveu mais intensamente a partir do século XIX sobre a relação do homem com a experiência autêntica. É justamente a perda deste vínculo do homem com seu passado, intermediado pela experiência, que Benjamin detecta e torna hipótese de compreensão de seu tempo.

¹³ “O conforto isola.” (BENJAMIN, 1989, p. 124)

¹⁴ “O slogan é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência.” (AGAMBEN, 2005, p. 23)

No momento em que a experiência coletiva é perdida, em que a tradição comum a todos já não é mais aceita em detrimento do discurso do progresso, em que os conselhos, os provérbios e as narrativas não são considerados bases seguras de conhecimento, dois novos gêneros textuais ganharam espaço: o romance (na literatura) e o texto jornalístico (na difusão do conhecimento). Ambos, segundo Benjamin, intimamente ligados aos avanços das novas técnicas de reprodução da imprensa, tanto de livros quanto de jornais, também contribuíram para o atrofiamento da experiência autêntica.

Em relação ao texto jornalístico, sentencia Benjamin (1994), sobre a relação entre narrativa e informação, que invadiu os espaços públicos, como fontes de conhecimento:

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. (BENJAMIN, 1994, p. 202/203)

As notícias de jornais, cada vez mais visuais e objetivas tolhem a imaginação¹⁵ e a memória do leitor, que não precisa mais recorrer à sua experiência pessoal nem ao passado para ler o jornal, cujas notícias espalhadas pelo papel não têm nenhuma ligação entre si. Desta maneira, poder-se-ia dizer que a informação transmite um conhecimento não transmissível, pois rouba do leitor a liberdade de interpretação e o exercício da

¹⁵ “A imaginação, hoje eliminada do conhecimento como sendo ‘irreal’, era para a antiguidade o *medium* por excelência do conhecimento. Enquanto mediadora entre sentido e intelecto, que torna possível, no fantasma, a união de forma sensível e intelecto possível, ela ocupa, na cultura antiga e medieval, exatamente o mesmo lugar que a nossa cultura confere à experiência.” (AGAMBEN, 2005, p. 33)

crítica. Assim a experiência do leitor é afetada, uma vez que sua fonte de conhecimento não é mais acumulativa e contínua, condições estas da experiência calcada na tradição.

No campo da literatura, a narrativa perde espaço para o romance. Gênero antigo, mas que só se desenvolveu a partir das novas técnicas de impressão de livros, o romance, ao contrário da narrativa, não tem origem na tradição oral, portanto, não se alimenta dessa tradição, nem a alimenta. Na definição de Benjamin (1994):

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável até a seus últimos limites. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Perder o vínculo com a tradição significa reconfigurar a relação que se estabelece entre o sujeito e sua memória coletiva. Daí a importância da memória, que acumula esses dados narrados e transmitidos, já que a experiência é o resultado de um processo de acúmulo de conhecimentos armazenada por meio da memória na forma de uma tradição transformada e transmitida através da história, de situações repetidas passadas de geração em geração, por meio da linguagem e de forma contínua. Quando se perdem esses dados da memória, quando se rompe com este vínculo, a capacidade de transmissão da experiência também se perde. Para Benjamin (1989), perder o vínculo com a tradição foi a condição da modernidade.

Retomando Aristóteles, a memória é a capacidade humana na qual é possível conservar estados e sensações pelas quais o sujeito passou ao longo

da vida. Pode-se dizer que seria impossível a experiência autêntica ser evocada sem recorrer à memória.

A partir das reflexões de Bergson, Freud e Proust sobre memória e experiência, Benjamin (1989) define a experiência da seguinte maneira:

Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória. (BENJAMIN, 1989, p. 105)

A experiência autêntica é armazenada, então, somente se guardada pelo processo que Bergson (*apud* BENJAMIN, 1989, p 105) chama de memória pura, ativada na *durée* (duração), concepção de tempo na qual o tempo cronológico (passado, presente e futuro) é abolido e o sujeito vive o tempo uno, à maneira de uma espiral sem começo nem fim. A memória pura de Bergson (*idem*) é desdobrada e renomeada por Proust (*apud* BENJAMIN, 1989, p. 106) como memória involuntária, em contraposição à memória voluntária. Para Proust (*idem*), a verdadeira memória, de onde a experiência autêntica, é a memória involuntária, ou seja, aquilo que foi esquecido, (quase que totalmente) perdido, mas que continua vivo no inconsciente. Experiência que emerge na lembrança do sujeito somente por conta do acaso, sendo impossível evocar tal memória de forma voluntária. Um breve instante, um relâmpago, que vincula o passado e presente de forma não linear e, por isso mesmo, rejuvenesce o passado. Tal concepção de memória fica evidente quando se lê Proust (*idem*) que, segundo Benjamin (1989, p. 105/106), colocou em prática em sua obra tais conceitos.

Mas foi Freud (1996) quem analisou o processo de armazenamento da memória mais detalhadamente. No texto “Além do princípio do prazer” o

psicanalista desenvolve a hipótese de que são pequenos traços, pequenas quantidades de energia dos processos excitatórios externos, que formam a memória, armazenada somente no inconsciente, o correlativo de memória pura e memória involuntária. Freud (1996) contrapõe o inconsciente ao consciente¹⁶, sendo este último apenas uma das funções dos processos mentais, responsável por produzir percepções de excitação provindas do mundo externo. (p. 35) Não só produzir, mas, principalmente, o consciente também teria a função de proteger o aparelho mental contra tais estímulos externos e manter baixo o nível de excitação do sujeito. Para Freud (1996), “a proteção contra os estímulos é, para os organismos vivos, uma função quase mais importante do que a recepção deles” (p. 38), uma vez que o que provocaria um desprazer no sujeito seria justamente um alto nível de excitação no aparelho mental. (FREUD, 1996, p. 18)

Nas grandes metrópoles o nível de excitação a que o aparelho mental está sujeito aumentou em relação à antiga forma de configuração social das comunidades. “O mover-se através do tráfego implica uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, enervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria” (BENJAMIN, 1989, p. 124), além dos choques ópticos ocasionados pelo apelo visual, os choques sociais ligados à má qualidade de vida e à violência urbana, os choques provocados pelas guerras, sejam elas civis ou militares e os choques provocados pela mídia sensacionalista. As metrópoles se tornaram grandes templos do choque, quer dizer, de excitações psíquicas. Ora, quanto mais choques o sujeito sofre, mais importante para o seu aparelho mental que

¹⁶ No inconsciente todo o sistema nervoso, por meio das sensações e percepções sensoriais do corpo, é capaz de ativar a memória, na forma de correspondências, isto é, sinestesias.

o seu consciente o proteja e reaja contra tais choques. Caso contrário, se as energias excitatórias penetrassem no aparelho mental com toda carga de energia, poderiam desenvolver traumas no sujeito, posto que traumática é qualquer excitação provinda de fora com força capaz de passar pela camada protetora do aparelho mental. (FREUD, 1996, p. 40) Um órgão que sofre excitações permanentemente acaba por criar uma crosta resistente para que seu interior não sofra com os constantes choques recebidos. Freud (1996) especula que o consciente tenha sido criado desta maneira, como um escudo que protege o aparelho mental das frequentes exposições de energia externa, as excitações. (p. 37) Desta maneira, as excitações só penetram nos órgãos internos vivos (já que a crosta seria inorgânica) de forma fragmentária. Por meio de sua morte, a camada exterior salva todas as outras camadas de um destino semelhante. (FREUD, 1996, p. 38) Por consequência disso, quanto mais estímulos o consciente recebe, mais resistente ele deve ficar. E quanto mais resistente, menos excitações ele absorve. E quanto menos excitações, menos dados são acumulados na memória. Em resumo, quanto mais choque o sujeito recebe, mais insensível e superficial ele fica e menos experiências são agregadas ao seu inconsciente. Esta é a experiência do choque, que se estabeleceu como norma nas metrópoles. O choque bloqueia a faculdade de transmissão de experiências, pois o sujeito é incapaz de transmitir por meio da linguagem uma experiência calcada no choque.

A esta nova experiência do choque, experiência do excesso de estímulos, Benjamin (1989) denomina experiência da vivência (p. 111), em contraposição à experiência autêntica. “Traduzindo em termos proustianos: Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi

expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como vivência” (BENJAMIN, 1989, p. 108). Ou seja, o sujeito já não é mais capaz de armazenar suas experiências na memória para, em um momento de sorte, reativá-las e rememorá-las. Na experiência da vivência, experiência sem vínculo com a memória e com a tradição, o sujeito vive o seu presente, a experiência do “agora e nunca mais”, vivenciado pelo sujeito de forma consciente e voluntária, à maneira da relação do eu-poemático baudelairiano com sua passante em que o sujeito tem consciência de que viveu um amor à última vista. (BENJAMIN, 1989, p. 118), como se pode ler no poema a seguir:

A uma passante¹⁷

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! "nunca" talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

Baudelaire foi um poeta que esteve no limiar: o último poeta lírico e o primeiro poeta moderno. Segundo Agamben (2005), o “novo é aquilo de que não se pode fazer experiência”. Pelo contrário, para o filósofo italiano, fazer experiência significa subtrair-lhe a novidade, neutralizar seu poder de choque.

¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Apresentação de Marcelo Jacques; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. – [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Saraiva de Bolso.

(p. 52) Nesse sentido, a poesia baudelairiana, ao abrir-se para o novo da sua época, ou seja, o lugar comum, do cotidiano, do anônimo, enfim, da metrópole e todos os seus elementos, faz da experiência do choque a matéria da sua poesia. Emblemática dessa atitude é a definição que Baudelaire faz do termo arte, que se constitui em duas partes: uma das metades é constituída pelo eterno (portanto vinculado à tradição e, conseqüentemente, à experiência autêntica) e a outra metade é constituída pelo atual, pelo novo (aquilo que muitas vezes rompe com sua tradição).

Baudelaire (2012) opera em sua poesia aquilo que Benjamin (1994) sugere no texto “Experiência e pobreza”. Após se perguntar qual a atitude de um sujeito cujos vínculos com sua experiência, sua tradição e sua cultura foram perdidos¹⁸, Benjamin (1994) sugere que a solução seja partir para uma nova barbárie, no sentido positivo do termo, uma vez que a barbárie, o começar do zero novamente, impele a ir para frente, a construir com pouco. (p. 116) Foi a condição que a Modernidade estabeleceu ao sujeito destruir seus vínculos e se libertar de qualquer experiência, apagar os rastros, como sugere o poema de Brecht, em oposição à fábula do vinhateiro que tem como elemento principal a experiência (o rastro) do velho ancião. (GAGNEBIN, 2006, p. 53)

Porém, o que deve ser lembrado é que destruir a experiência é silenciar o sujeito diante dos choques a que está submetido. Destruir a experiência é impedir o sujeito de testemunhar o absurdo, o estado de exceção em que se vive. Portanto, é preciso recuperar a voz da testemunha, mesmo que essa voz já não tenha a autoridade e a capacidade de transmitir uma experiência, pois é tarefa da testemunha fazer o uso da palavra e resgatar aquilo que se quer

¹⁸ “Qual o valor do nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1994, p. 115)

esconder. A testemunha “é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Exemplo dessa vertente poética na geração recente da poesia brasileira é o poeta Fabio Weintraub. Um poeta que fez das ideias baudelairianas sintetizadas em “O cisne” (BAUDELAIRE, 2012, p. 313/317) e “A uma passante” (idem, p. 331/333), ou seja, da experiência do choque, a diretriz da sua voz poética.

2. O POETA CONTEMPORÂNEO E SEUS LIVROS

Fabio Weintraub é um paulistano nascido em 1967, formado em psicologia pela USP. Seus primeiros trabalhos com literatura foram publicados na década de 1990, quando participou do grupo Cálamo, um grupo de jovens poetas que escreviam, publicavam e se apresentavam em recitais. Ainda no fim desta mesma década, Weintraub começou a trabalhar como editor, fundando a Editora Nankin. Como poeta publicou pela primeira vez em 1992 uma plaquete de 300 exemplares intitulada *Toda mudez será conquistada* (Massao Ohno), constituída por doze curtos poemas dispostos cada um em papeis soltos, armazenados, que parecem pequenas anotações do que seria publicado posteriormente. Como é o caso do poema “Prometeu”, presente tanto na plaquete quanto no livro de poemas seguinte que o autor considera ser seu primeiro trabalho publicado.

Já em 1996 publicou seu segundo conjunto de poemas, mas que pode ser considerado como o primeiro livro propriamente dito, *Sistema de erros*, vencedor do prêmio Nascente IV (USP/Editora Abril, 1994). Como o próprio título já aponta, em tal livro Weintraub está à procura de um sistema, de uma poética, de uma voz lírica, buscando na errância da escrita um afinamento estético que o poeta conseguiria encontrar nos livros posteriores. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que *Sistema de erros* (1996) é constituído por poemas mais heteróclitos entre si. O livro é claramente composto por alguns conjuntos de poemas de várias vertentes temáticas diferentes como, por exemplo, poemas metalinguísticos, “O animal” (p. 34/36), “Lição” (p. 53), e “Sistema de erros”, (p. 54/56); poemas que dialogam com o cânone literário brasileiro, como “Sobre um conto de Clarice Lispector”, (p. 32), “Dois poemas

para Mário de Andrade” – “I. Paiçandu”, (p. 39/40), “II. Mário-Inventário”, (p. 41/42) e o conjunto de poemas sobre a Arcádia brasileira, de nome “A flauta e a força”, constituído pelos poemas “I. Campos d’Arcádia” (p. 44), “II. Maio de 1789” (p. 45), “III. Abril de 1792” (p. 46/47) e “IV. O Tiradentes de Portinari” (p. 48/49); uma série de sete poemas cujos títulos remetem às mitologias grega ou judaico-cristã, como os poemas “Jó” (p. 62), “Dédalo” (p. 64) e “Ícaro” (p. 65); além de um grupo de três poemas que releem três das fábulas mais conhecidas: “O patinho feio” (p. 23), “Chapeuzinho vermelho” (p. 24) e “Bela adormecida” (25).

No que tange à construção formal utilizada por Weintraub nos 32 poemas de *Sistema de erros* (1996), pode-se dizer, de forma elementar e geral, que o livro também transita entre vários procedimentos estéticos, uma vez que há poemas formados por uma única estrofe (“Prometeu”, p. 69), por dísticos e um verso final (“O carimbo da noite”, p. 26) e até por poemas de estrofação maior, como “Sistema de erros” (p. 54/56), com 14 estrofes. Em relação aos versos, há predomínio do verso branco, sem apelo metódico à rima e à métrica silábica. Porém, alguns poemas apresentam rigor formal mais apurado, como no caso de “III. Abril de 1792” (p. 46/47), formado por sete estrofes com métrica de sete sílabas cada uma e rima regular, “Sistema de erros” (p.54/56), de 14 estrofes, todas regularmente construídas por grupos de quatro versos com métrica de quatro sílabas de versos também regulares, além de “Lição” (p. 53), constituído por cinco estrofes de quatro versos cada um, de rima quase toda regular e de métrica silábica construída da seguinte maneira: uma sílaba no primeiro verso, quatro sílabas nos segundo e terceiro versos e duas sílabas no último verso, como se pode observar a seguir:

ruí
o que me instrui
à revelia
dos riscos

fere
o que me afere
cobrando o censo
do imenso

mina
o que me ensina
o veio oblíquo
da ideia

basta
o que me arrasta
à rua estreita
do acerto

punge
o que me pune
o ouvido gasto
de aluno

O que chama a atenção em relação à construção dos poemas de *Sistema de erros* (1996), em comparação aos livros que Weintraub escreveria posteriormente, é a forte experimentação visual (ressaltada a intenção do apelo visual por conta da inserção de algumas ilustrações, todas de títulos homônimos aos poemas/inspiração, feitas por Fernando Vilela, distribuídas de forma alternada com os poemas ao longo do livro) na distribuição espacial de versos em alguns poemas. O poeta lança mão de construções de poemas marcados pelo espaçamento entre palavras em um mesmo verso, como em “Vendetta” (p. 21),

cerro os olhos depois da surra
o ódio rói o erro varre o riso
da boca a mandíbula
apertada e dura como uma virgem

[...]

o recuo à direita de alguns versos, destoando do restante dos versos de poemas como “Oral origem” (30/31),

[...]

Noz

de líquida amêndoa

que se abre

e doa

em lento favor

[...]

e a construção de um poema dividido em duas colunas:

Pausa

A sereia afoga o canto

e caminha

a cigarra enjeita o sol

e trabalha

a pergunta esquece a esfinge

e se quebra

ouvidos no estio

circulam vazios

(1996, p. 74)

O que se tentou mostrar com os exemplos acima foi que *Sistema de erros* (1996), de intensa carga lírica¹⁹, além de grande concentração de construção de imagens por meio de metáforas²⁰ e recorrência a arranjos sonoros, como assonâncias e aliterações²¹, é marcado pela experimentação poética (técnica, formal, temática, com referências explícitas à tradição e ao

¹⁹ “cerro os olhos depois/ guardo o punhal sob a língua/ para o beijo/ em mamãe” (WEINTRAUB, “Vendetta”, 1996, p. 21)

²⁰ “O tenro animal/ agoniza/ na selva alva/ dos papéis/ Longo travessão/ varou-lhe o peito estreito/ onde o coração/ lateja entre aspas” (WEINTRAUB, “O animal”, 1996, p. 34)

²¹ “rui/ o que me instrui/ à revelia/ dos riscos” (WEINTRAUB, “Lição”, 1996, p. 53) ou “O augúrio/ :golpe a galope em manhã sem galos:/ (dê-se-lhe luz)” (WEINTRAUB, “Tirésias”, 1996, p. 68)

cânone literário brasileiro), nos exercícios de um poeta em formação tentando modelar de forma própria a materialidade da linguagem poética.

Em seu segundo livro, *Novo endereço* (2002, com edição bilingue espanhol/português publicada em 2004), vencedor do prêmio cubano Casa de las Américas (2003), Weintraub encontra sua própria voz. O livro, diferentemente do anterior, demonstra certa unidade. Praticamente quase todos os poemas assemelham-se pela contenção lírica, que dá espaço a um tom mais narrativo. Vez ou outra o eu - lírico dá voz e vez ao outro ("Barrabás", p. 37). A cidade invade o mundo poético de Weintraub ("Calçada", p. 27) e, juntamente com a cidade, seus habitantes ("Por trás", p. 35). Em geral, sujeitos dilacerados por dentro, arruinados, perdidos ("Noite", p. 29; "Serviço completo", p. 85), tentando encontrar seu lugar no mundo ("Novo endereço", p. 111) e tentando encontrar-se a si mesmos ("Outro", p. 23). Também objetos, signos-índice do espaço urbano, surgem como personagens principais em alguns poemas, mas descritos como se estivessem deslocados de sua função primeira e, por isso mesmo, também arruinados e à margem da cidade ("Ferro velho", p. 61).

Tais características e procedimentos são ampliados e intensificados em *Baque*, livro publicado em 2007 e que se apresenta arquitetonicamente construído, tanto na disposição dos poemas ao longo do livro quanto nos temas, como a morte, por exemplo, que vai perpassando praticamente todos os poemas. Weintraub, assim como no conjunto de poemas do livro anterior, lança mão de recursos como o rebaixamento lírico, o tom narrativo/descritivo/jornalístico, da incorporação da voz do outro em seu discurso, da inserção de personagens da cidade trazendo para o poema a voz

do outro. O bêbado, o viciado, a louca, a prostituta, o morador de rua, o aleijado, o idoso, a senhora solitária, enfim, personagens que, de uma forma ou de outra, estão mais próximas da morte. Todos eles ligados pelo fato de estarem à margem da sociedade. Todos que tiveram seus direitos elementares constitucionais desrespeitados ou que são oprimidos pela violência urbana característica das grandes cidades, seja essa violência física (agressão física ou verbal) ou psicológica (solidão, preconceito, loucura, depressão, doença, etc.).

Porém, um aspecto que torna a atmosfera de *Baque* (2007) mais densa e radical do que *Novo endereço* (2004) é que, enquanto neste a visão do poeta é mais cartográfica, como se a lente da câmera estivesse focalizando as pessoas e os objetos que constituem a cidade de forma mais distante, em *Baque* (2007) a lente da câmera focaliza os moradores do espaço urbano weintraubiano mais de perto, como se entrasse na esfera psicológica dos párias da cidade.

A partir de tudo o que já foi exposto, cabe perguntar: Como criar resistência ao choque e, ao mesmo tempo, não se tornar insensível? Como resgatar a dimensão humanitária em um ambiente dominado pelos traumas, seja eles individuais ou coletivos? Como intercambiar experiências em um mundo em que nunca houve tantas experiências a serem apreendidas, mas que, ao mesmo tempo, são impossíveis de serem traduzidas de forma a serem compartilhadas pelas comunidades? (AGAMBEN, 2005, p. 22)

Parte-se da hipótese de leitura de que em Weintraub (1996; 2004; 2007) a experiência do choque é o grande fio condutor de produção da sua poesia. Mas de que maneira o poeta alegoriza tal experiência do choque em seus

poemas? Como proposta de leitura, para que melhor aprofundada a hipótese acima, se agrupará em dois grupos um conjunto de poemas de Weintraub a serem lidos, a saber: os grupos denominados “Os arruinados” e “O poeta testemunha”.

3. OS ARRUINADOS E O POETA COMO TESTEMUNHA

Neste capítulo se dará destaque para o procedimento criativo no qual o eu – lírico weintraubiano volta o seu olhar para a rua e descreve aquilo que está presente diante de seus olhos: sujeitos arruinados. Não só aqueles à beira da morte, inseridas naquilo que se pode chamar de estado de exceção (os marginalizados), mas também objetos que perderam sua função e que se tornaram apenas lixo, sucata, pó.

Lendo o poema “Calçada”, (WEINTRAUB, 2004, p. 27), percebe-se que há uma evidente filiação do poeta com o coro dos que vêem o ambiente urbano como *locus adversus* como se pode perceber ao se dividir os signos presentes no poema em dois grupos paradigmáticos: o paradigma dos signos que representam a cidade em si e o paradigma dos signos que representam de alguma forma a ideia de disfórico, negativo, fechado. Os elementos que circulam em torno do primeiro grupo paradigmático são “prédio”, “porta”, “mendigos”, “bar”, “muro”, “praça”, “camundongo”, “estação”, “cachorros” e, evidentemente, “calçada”, signo mais representativo da cidade no poema e, por isso mesmo, mais importante, pois é da calçada que o poema trata e é em torno dela que os outros signos vão aparecendo ao longo do poema. De outro lado, os elementos que remetem para a ideia de disforia são os verbos “fechou”, “partiu”, “morrer”, “devasta”, além dos substantivos “muro” e “fome” e dos adjetivos “último”, “deserta” e “cego”. Poder-se-ia ir além e associar também o substantivo “velocidade” à seleção paradigmática de cidade, já que, como é sabido, após a modernidade e a modernização dos centros urbanos, que se tornaram grandes metrópoles, as transformações em relação à equação tempo/espço estão, até os dias atuais, cada vez mais intensificadas, fazendo

com que a velo - cidade se torne também um elemento que aponta para o signo cidade, inclusive na sua grafia.

CALÇADA

depois que ele
entrou no prédio
e fechou a porta
a calçada partiu novamente
a toda velocidade

conduziu o vento
até a estação mais próxima
contornou cinco mendigos
e os respectivos cachorros
lavou o chão do último bar

só foi morrer muito adiante
no muro da praça deserta
onde a fome devasta a frente
de um camundongo cego

A combinação destes dois tipos paradigmáticos tem como função trazer ao poema a descrição, tanto concreta quanto atmosférica, de um ambiente notadamente marcado pelo elemento disfórico, ou seja, o *locus adversus*. Não há utopia nem positivismo, o que impera é o princípio-realidade de um ambiente cujo traço principal é a ruína do homem diante do mundo moderno.

Analisando mais detidamente o poema, pode-se começar pelo título: Calçada. Um dos maiores signos do espaço urbano, a calçada é o local do espaço público, do transitório, do trânsito dos pedestres, o pedaço do espaço público que coube à massa humana para poder se locomover após a crescente modernização dos espaços denominados metrópole. A escolha deste signo torna óbvio que o que está em jogo é a manifestação da experiência vivida pelo poeta em relação à cidade. Mas a calçada de Weintraub terá nos poemas uma

função diferente da simples função de local de passagem. A calçada funcionará como local de abrigo, de morada, o que supõe que o espaço público “calçada”, espaço do transitório, passa a ter como função, se é exagerado falar em eterno, o permanente e privado daquele que tem o chão de concreto como cama. Ou, na pior das hipóteses, a calçada se transforma de local de movimento para local de paralisação. Talvez seja por isso que no poema em questão quem se movimenta é justamente a calçada, com o vento como coadjuvante no trabalho de “varredura” dos elementos sígnicos de que o poeta lança mão, e não o mendigo ou qualquer outro ser vivente, uma vez que é por meio do elemento “calçada” que se abre o olhar do poeta no poema, posto que sobra ao olhar apenas a calçada, já que as portas se fecharam nos versos anteriores.

Cada uma das três estrofes manifesta três momentos diferentes. Na primeira estrofe, o leitor fica avisado de que é a calçada que se coloca em movimento. Mais do que isso, pode-se perceber por meio do vocábulo “novamente” no quarto verso, que a calçada apenas retomou sua marcha após uma “parada”. O uso de letras minúsculas em todos os versos do poema também pode remeter à ideia de contínuo movimento, como se o poema fosse apenas um breve registro óptico do eterno trânsito da cidade, ou melhor, da calçada, que não para nunca, condição da modernidade, como apontou POE (1987) em seu texto *O homem da multidão*. Leite (2004) aponta em relação a Baudelaire que “lembra que as cidades são ‘vivas’, justamente porque são habitadas” (p. 15). A cidade presente no poema “Calçada” é viva²², porque habitada, porém nota-se que quem está em movimento não é o homem,

²² Importante lembrar que, embora seja “vivo”, o espaço urbano descrito no poema é constituído por elementos disfóricos.

indicado ainda no primeiro verso do poema com o pronome “ele”, mas sim a própria calçada. “Ele” sai de cena, entrando em seu prédio e fechando a porta, explicitando a oposição entre o dentro e o fora, interior e exterior (*locus amoenus* versus *locus adversus*). Enfim, entre o público e o privado. E o que interessa à “voz que canta” neste poema não é, a princípio, a figura humana, posto que esta mesma voz fica também do lado de fora, junto à calçada, sem manifestar qualquer interesse em entrar no prédio e acompanhar “ele” antes que a porta se feche. O eu – lírico prefere acompanhar a calçada, que parte, “a toda velocidade”.

Como se evidencia na segunda estrofe, por meio dos verbos de ação “conduziu”, “contornou” e “lavou”, no segundo momento do poema é traçado um roteiro de curso percorrido pela calçada, como se esta fosse uma espécie de automóvel que parte “a toda velocidade”, notadamente outro signo modernamente urbano. À medida que a calçada vai percorrendo tal roteiro, novos elementos sógnicos urbanos vão surgindo, todos ligados, de forma mais ou menos forte, ao campo do disfórico. A imagem da estação se associa a mendigos, que geralmente se utilizam de tais prédios para se abrigarem. Mendigos, evidentes representantes da imagem da decadência e da ruína que uma metrópole pode ter, associam-se tanto à imagem de cachorros, únicas fontes de afeto e de segurança dos mendigos, e bar, antro da tentação e do vício, local onde se “bebe pinga com o cachorro” (WEINTRAUB, 2007, p. 12)

A terceira e última estrofe é onde a calçada “morre”. Mais uma vez o levantamento dos elementos escolhidos pelo poeta não deixam dúvida sobre o que a cidade, metonimicamente invocada pelo signo “praça” no décimo segundo verso, representa: local de morte, estado de exceção, onde reina a

“fome” que “devasta a frente/ de um camundongo cego” e os caminhos, mais do que se fecharem (“muro”), morrem. Não há como não estabelecer um diálogo do poeta contemporâneo com a tradição ao lembrar aqui dos poemas de Manuel Bandeira, “O beco”, no qual a visão e, conseqüentemente, os horizontes estão fechados a qualquer possibilidade de visão da Glória ou da baía, elementos estes eufóricos no poema de Bandeira, pois representam a possibilidade de liberdade desejada pelo poeta, e “O bicho”, poema que demonstra a estupefação e o choque do poeta diante da cena na qual um homem está “catando comida entre os detritos”. Imagem mais significativa da degradação do homem não há.

Já no poema a seguir podem-se ler as ideias de desreferencialidade e deslocamento, ou seja, a perda de função primeira de dado objeto. Trata-se do poema “Demolidora três irmãos” (WEINTRAUB, 2003, p. 111):

DEMOLIDORA 3 IRMÃOS

vendem-se portas:

portas sem costas
portas na brisa
aleijadas
viúvas do esqueleto das salas

(e as maçanetas
são torneiras gotejantes
molhando mãos transtornadas)

portas de exportação
portas de exílio ou transplante
ruínas móveis
à espera de novos reinos

(quem se importa
se é outra soleira
outros passos a cruzá-la
outra luz

riscando o batente?)

portas sem postigo
portas de castigo
despalpebrada vista
fitando
os olhos da rua

sobreviventes portas
desempregadas
junto às janelas
de joelhos
e como nós
mendigas
da passagem

Já no título do poema, nome comum de uma empresa de demolição, se pode perceber certa tensão entre o elemento humano da expressão “3 irmãos”, e a evocação da ideia de destruição e ruína, obviamente representada pelo vocábulo “demolidora”. O que pode causar estranhamento no leitor é que o poema não trata de demolições propriamente ditas, ou melhor, de demolições concretas, mas de demolições (tornar em ruína) abstratas, como a perda da memória, da utilidade, a fragmentação, etc., por meio do elemento sógnico “porta”, como se desenvolverá mais adiante.

No que toca à disposição estrutural do poema, constituído de sete estrofes de versos livres, é possível dividi-lo em três momentos: a primeira estrofe, constituída por apenas um verso, funciona com uma espécie de anúncio e todas as outras seis estrofes que vêm de forma descritiva exercem o papel de emancipar estrofe a estrofe o signo “porta” da sua função denotativa para uma dimensão mais abstrata, abrindo tal signo e, conseqüentemente, o texto poético para novos sentidos. Poder-se-ia forçar a análise polifônico-textual e tomar todas essas seis estrofes seguintes à primeira como uma espécie de “texto publicitário” das portas que estão à venda. Tal hipótese pode

ser confirmada pelo uso dos dois pontos ao final do primeiro verso. A segunda parte do poema pode ser entendida como a propaganda das portas que estão à venda. São a segunda, quarta, sexta e sétima estrofes. Já a terceira parte na qual existe uma mudança no tom discursivo, no qual o “texto publicitário” sobre as portas é interrompido, se dá nas estrofes três e cinco, diferenciadas e separadas pelo uso de parênteses.

A primeira estrofe é constituída por uma frase cotidianamente comum que pode ser lida em qualquer cidade, “vendem-se portas:”, mas que o poeta capta como sintoma de seu tempo presente. Sintoma do amontoado de ruínas que o poeta recolhe e recicla, tentando dar ao objeto observado outra função, uma vez que tal objeto foi retirado de sua função primeira (novamente a ideia de “fratura imposta/ ao que era doçura/ e agora se bate/ no leito equipado” (WEINTRAUB, 2007, p. 34) e que o poeta singulariza, retira do caos sógnico do espaço urbano, e transforma em discurso poético. Ainda no primeiro verso o leitor fica sabendo qual o elemento sógnico observado pelo poeta: portas. Portas que foram arrancadas de sua função e se tornaram resquícios, ruínas, testemunhas de uma época demolida.

Que são portas? São objetos que abrem e fecham caminhos. Objetos que protegem. Limite entre o exterior e o interior, o *locus adversus* e *locus amoenus*. Porém, as “sobreviventes portas/ desempregadas”, observadas pelo eu – lírico, arrancadas de sua função já são outra coisa. Por meio do recurso da enumeração, que é empregado nestas estrofes (“portas de exportação/ portas de exílio ou transplante/ ruínas móveis”, “portas sem postigo/ portas sem castigo”, etc.), carregadas, as estrofes, de imagens metaforizadas (“viúvas do esqueleto das salas”, etc.), o poeta responde o que são portas retiradas de

seus batentes por meio de um paradigma de palavras, ao longo das estrofes dois, quatro, seis e sete, que apontam para um “discurso de propaganda” completamente disfórico e subversivo, contrariando as máximas publicitárias do discurso eufórico do bem-estar ao se comprar determinado produto. Basta sublinhar poucos versos: “aleijadas”, “ruínas móveis”, “portas de castigo”, “mendigas”, etc.

A terceira e quinta estrofes destoam das demais pela mudança no tom de voz do eu – lírico, aliás, estrofes estas que poderiam ser consideradas como os verdadeiros momentos em que a voz do eu – lírico fala, uma vez aceitando a hipótese de que as outras estrofes seriam, na realidade, partes de um discurso publicitário, mesmo que tal discurso esteja completamente corrompido e adulterado pelo olhar do poeta que reflete e refrata aquilo que vê a partir da sua experiência estética, histórica e política. Diferentemente das outras estrofes, cujo recurso de enumeração foi padronizado, nestas duas estrofes do poema pelo uso de parênteses não há o recurso da tentativa de explicar ao leitor o que são tais portas. Na terceira estrofe o eu – lírico focaliza o seu olhar nas maçanetas, em um movimento de aproximação do detalhe para descrevê-las, mais uma vez, como um objeto outro e não como uma maçaneta (“e as maçanetas/ são torneiras gotejantes”). Já na quinta estrofe o eu – lírico pergunta ao seu possível interlocutor quem se compadece com a situação de uma porta sem uso.

Tal pergunta pode parecer piegas, porém demonstra a mesma situação de indiferença em relação às ruínas (humanas?), como no poema “Náufrago” (WEINTRAUB, 2003, p. 39)

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 sonegada

Nota-se, tanto neste como no poema anterior, um procedimento de composição semelhante: a voz do eu – lírico que, observador dos detalhes da cidade, como um fotógrafo, focaliza e registra pequenos acontecimentos assustadoramente banalizados como normais na sociedade contemporânea.

Afinal de contas, é “normal”²³ ver em praticamente todas as metrópoles do mundo mendigos dormindo na rua. Aliás, um dos procedimentos de composição predominante não só nos poemas aqui citados, mas em toda a poética de Weintraub é a ausência, em seus poemas, de citações ou descrições de locais referencias do mundo real. Embora o poeta tenha a metrópole como laboratório, nenhum local é nomeado, dando ao local descrito a possibilidade de ter sido observado pelo poeta em qualquer lugar do planeta globalizado. A metrópole cantada por Weintraub pode ser tanto São Paulo como a França, Bagdá ou Nova Iorque, expandindo-se, assim, sem filiação com nenhum local específico ou fronteira geográfica, a possibilidade de se pensar na metrópole do século XXI como o templo das ruínas em qualquer lugar do mundo. Além deste, outro procedimento de construção característico da poesia de Weintraub é a recorrência de uma espécie de narração do eu – lírico sobre um acontecimento urbano cujo foco do olhar se concentra em sua maioria nos socialmente marginalizados de alguma forma, melhor dizendo, daqueles cuja voz já não é mais ouvida. O eu – lírico da poesia de Weintraub empresta a sua voz e, às vezes, o seu lugar aos arruinados, ora por meio de descrição da cena ou das figuras, ora por meio da apropriação da voz do outro no discurso do eu – lírico, ora por meio da citação direta da fala do outro na sua própria fala.

Voltando em “Náufrago”, o que é testemunhado e retratado no poema acima mais uma vez é a imagem daquele cuja “terra prometida” fora

²³ Lembre-se da elementar diferença ética entre “normal” e “comum” no presente contexto. No mundo socialmente ideal, nem normal nem comum deveriam ser tais imagens de degradação do ser humano, que é absoluto, como postulavam os Iluminados. Porém, se não há remédio para a extinção das desigualdades, a imagem mendigo pode até ser adjetivada de comum, mas nunca de normal, posto que a existência de mendigos em tempos de exceção é comum, mas ao se pensar ser normal (ou seja, estabelecido como norma vigente) a existência de mendigos ou de qualquer tipo de desigualdade ou desrespeito à lei geral da sociedade e ao próximo, tal configuração é sintomática da demissão à dignidade humana.

“sonegada”. Mais uma vez o sujeito focalizado pelo eu – lírico é aquele que, por mais que grite ou se revolte, já não é mais ouvido, aquele cujo “o braço débil/ hasteia o único gesto/ mas não comove o tráfego/ afeito a acidentes dessa sorte”. O cisco continua no olho da cidade, porém parece já não incomodar mais.

Mas neste caso, embora o eu – lírico ainda faça perguntas sobre o ser observado “enrolado/ em feltro e revolta/ papelão e delírio/ no canteiro central da avenida”, demonstrando, no mínimo, interesse, sentencia na quinta estrofe o caráter sintomático da arte que rompe com o social a partir da modernidade: “Seja homem ou não/ este que afunda ou deriva/ ninguém tem nada com isso/ nem mesmo este poema:” 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 a 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. Talvez tenha sido apenas na modernidade que a arte tenha assumido total autonomia de qualquer função social (BENJAMIN, 1985). Mas ainda assim questiona Figueiredo (apud WEINTRAUB, 2004) em relação à poesia de Weintraub:

A poesia, neste ponto da história brasileira contemporânea, é obrigada a se declarar como comparsa dos agentes de desumanização, pois o que ela poderia declarar ante o mar de enfeitados que se estende a perder de vista e ante a constatação, com poucas chances de ser refutada, de que nada será feito para introduzi-los na terra firme dos direitos humanos? (p. 15)

É por meio do discurso da negação (“ninguém tem nada com isso/ nem mesmo este poema:”) que o poeta justamente introduz em seu poema a imagem e a voz dos derrotados e suas histórias, testemunhando, resgatando e fazendo emergir aos olhos de todos as pequenas histórias “ainda não escritas” desses que foram eleitos pelo poeta.

A relação estabelecida entre as ruínas urbanas representadas por objetos e a capacidade do sujeito de solidarizar-se em um espaço marcado pelo choque também pode ser problematizada no poema a seguir “Fotografia” (WEINTRAUB, 2007, p. 26).

No poema a seguir o poeta descreve uma cena chocante: uma mulher embriagada, entre cachorros e restos de alimentos, agachada em meio ao lixo. Porém, a cena da mulher em meio aos caixotes não é presenciada (ou melhor, vista) pelo poeta, mas sim pensada. E a cena pensada não é da mulher em si, mas de uma fotografia.

Retomando o que já foi dito anteriormente, é a imagem a linguagem privilegiada pela técnica de reprodução²⁴. Em decorrência disso, a forma de o poeta se relacionar com o mundo também mudou. Pedrosa (2005) elucida: “através da linguagem do poema, o poeta vê e convida o leitor a fazer o mesmo”. (p. 87) A importância cada vez maior do olhar na e para a obra de arte exige uma nova forma de experiência, uma vez que a “velha” forma de intercambiar a experiência já não é mais possível, pois a obra não tem mais a capacidade de transmitir sua história e tradição. A nova forma de arte, baseada na experiência da vivência e do choque, distancia, de certa forma, o homem da experiência intercambiável.

24 “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas, que agora cabiam unicamente aos olhos.” (BENJAMIN, 1985, p. 167)

FOTOGRAFIA

De cócoras
como quem ora
ou pragueja
sob a marquise
a mulher

Ocultas
pelos caixotes
embriagada
entre sobras de repolho

Pela calçada em declive
cachorros lambem o chorume

Penso na foto
franzindo a testa

solidário imprestável

Nota-se, nesse sentido, que a relação entre o poeta e o mundo “real”, neste caso, não é direta. Não é a cena real o ponto de partida para a criação do poema, mas outro objeto artístico, que exige menos de qualquer outro sentido do que do olhar: a fotografia. A tentativa de transferência da experiência é intercambiada não pela relação direta entre o poeta e a mulher, mas sim entre o poeta e a fotografia.

Se se pensar na relação de uma possível troca de experiência entre o encontro do leitor com a mulher, que representa, neste caso, a realidade, o intercâmbio dessa experiência torna-se ainda mais indireto e diluído. O poeta utiliza o veículo poema para entrar em contato com o público (leitor) que não experimenta a cena diretamente, mas por meio do poema. Mais especificamente, nesse poema o leitor entra em contato com o mundo real por meio do olhar do poeta que, por sua vez, entra em contato com o mundo real por meio da lembrança da fotografia. A fotografia, veículo de comunicação

visual, arte que nasceu justamente a partir do desenvolvimento das técnicas de reprodução, insere-se na vida tanto do poeta quanto do leitor, colocando este e aquele quase no mesmo patamar da relação entre o ser humano e o mundo.

Assim, neste poema, a fotografia provoca um distanciamento entre a realidade e o ser humano, distanciando este da experiência com o mundo real, tornando esta nova experiência, se não menos verdadeira, no mínimo menos direta e intensa. Tal situação experimentada pelo poeta torna-se sem sentido algum. Assim, se se trocar a palavra “solidário”, no poema, pela palavra “experiência”, pode-se inferir que o que está em jogo não é a simples denúncia das mazelas criadas pela cidade grande, ou da descrição de uma cidade em ruínas, exposta pela inserção da imagem da bêbada mendicante, mas sim a grande dificuldade de intercambiar experiência.

Em “Uma paisagem de São Paulo” (*Sanguínea*, 2007, p. 18), de Fabiano Calixto, poeta da mesma geração que Weintraub, é também o olhar o sentido privilegiado no poema, uma vez que, a ler o título, espera-se justamente que seja descrita ao longo do poema, assim como em “Fotografia”, uma paisagem da cidade. E tal expectativa é confirmada, até certo modo: uma cena é descrita. Todavia, quando se leva em conta um dos possíveis sentidos semânticos da palavra “paisagem” (contemplação de um conjunto de componentes naturais e, preferencialmente, belos), o poema cria uma inversão de valores, uma vez que a “paisagem” (natural?) inserida no poema é a do corpo de um mendigo, imagem chocante captada pelo olhar do eu-lírico, cuja atitude é semelhante ao de “Fotografia”. Porém, há uma diferença fulcral entre os dois poemas.

Em “Fotografia” ainda há uma tentativa do eu-lírico de ser “solidário”, mesmo que sua solidariedade seja “imprestável”, pois o eu-lírico, “franzindo a testa”, não está diante da cena, mas diante de uma fotografia e pensar na fotografia não ajuda a mulher eternizada por essa técnica de captação de imagens. É a fotografia que impossibilita a solidarização do eu – lírico. A fotografia em si (produto da reprodutibilidade técnica, sem história, sem aura, portanto, sem experiência em sua essência) não carrega consigo experiência. Não há intercâmbio de experiências na relação do poeta com a fotografia. Por isso seu sentimento de solidariedade é imprestável. Em “Uma paisagem de São Paulo”, a cena descrita, se não é presenciada pelo poeta, é no mínimo mais direta do que em “Fotografia”, o que poderia fazer pensar numa aproximação maior entre o eu-lírico e a cena, uma sensibilização maior. No entanto, mais uma vez, tal expectativa, sé é criada, também é quebrada. A cena descrita no poema de Calixto parece não provocar, também, nenhum sentimento de solidariedade. Leia-se o poema:

Uma paisagem de São Paulo

antes da chuva, o mendigo
já estava morto

(uma flor suja – pétalas
despencando da camiseta – sua

única coroa)
antes da morte

o viaduto já abarrotava
antes da enchente

a boca já estava cheia
de sangue, de formigas,

de
granizo

Nomear a imagem de um mendigo morto como paisagem é supervalorizar a cena, dando grande importância a ela. Pergunta-se: esta atitude é uma tentativa de solidarizar-se? Ao ler o poema, pode-se inferir que não, uma vez que o poeta mostra-se totalmente impessoal em relação à cena. Há apenas a descrição da paisagem, não há nenhum envolvimento nem expressão sentimental do eu-lírico, que só diz o que está vendo, de forma jornalística, trazendo à cena uma conotação de normalidade da cena. O que há é um testemunho sem sentir, cuja experiência é, para corroborar a ideia benjaminiana, incomunicável, uma experiência insensível, que não provoca mais o choque.

A velocidade, a pressa, o ritmo acelerado do transeunte, condição imposta pela modernização das cidades, transformou de forma significativa os modos de vida e relacionamento do cidadão, uma vez que esta nova forma de viver começou a exigir mais do seu olhar: “o olho do habitante das metrópoles está sobrecarregado com funções de segurança.” (BENJAMIN, 1989, p. 142). Tal configuração, em cidades como São Paulo, cujos viadutos ficam abarrotados de carros, fazem com que não haja mais tempo para o choque, como propunha Benjamin, nem para a solidariedade, tornando banais, cotidianas, a violência e, conseqüentemente, enraizando o estado de exceção como norma. Em conclusão: o cadáver de um mendigo já não mais notado.

É preciso, desta forma, que a chuva provoque uma enchente e faça a cidade parar e o mendigo, cujas “pétalas” já estavam “despencando da camiseta”, antes que chovesse, em que o “sangue” e “formigas” já estavam na sua boca antes que chovesse, possa ser, talvez, notado.

Cabe, então, ao poeta testemunhar as cenas que ele, mais do que vê, olha, e tentar, ainda, transmitir a experiência vivenciada no dia-a-dia da cidade grande. Se em “Fotografia” a solidariedade é imprestável, em “Uma paisagem de São Paulo” já nem solidariedade diante da cena há mais, posto que lá era a fotografia, de certa forma, que impedia o poeta de manifestar seus nobres sentimentos e aqui, quando é possível manifestar sua solidariedade, esta não é manifestada. O poeta, nesse sentido, apenas passa (o avesso de “A uma passante”, de Baudelaire?) e fotografa a cidade com o seu olhar.

Pode-se notar, pelo conjunto de poemas elencados acima, que cenas de desagregação social e urbanas são recorrentes na composição poética de Weintraub, assim como a desreferencialidade e a disforia, elementos-chave para se perceber nos poemas de Weintraub o quanto as paisagens pintadas pelo poeta em questão estão contaminadas pelas imagens de ambientes, pessoas e objetos em ruínas, e conseqüentemente, marcadas pela experiência do choque, que transforma a cidade em *locus adversus*.

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. Para Gagnebin (2006), a linguagem cotidiana é incapaz de assimilar e transmitir o choque, uma vez que o choque corta o sujeito ao simbólico da linguagem (p. 51). Sendo assim, apenas o narrador, por meio da linguagem artística, é capaz de assimilar o choque e transmitir aquilo

que é inenarrável para o campo do compreensível. E é papel do narrador, ou do poeta, não só assimilar e traduzir a experiência do choque, como também testemunhar “aquilo que a tradição dominante não recorda”. (GAGNEBIN, 2006, p. 54), aquilo que está à margem da história.

Nesse sentido, o poeta testemunha é a atitude do sujeito lírico de se colocar como testemunha do outro e do mundo. Testemunha do estado de exceção em que se vive em decorrência da experiência do choque estabelecido como norma, inserindo a voz do outro na sua subjetividade. Ou a voz do outro em seus poemas ou a narração ao rés do chão. Se a poesia de Weintraub é fortemente marcada pela experiência do choque, se a cidade criada pelo poeta contemporâneo é construída sobre o solo do estado de exceção, nada mais justo que captar na poética weintraubiana a outra grande veia criadora de sua poesia sugerida por esta pesquisa como “O poeta testemunha”.

Pode-se observar com certa facilidade que praticamente todos os poemas que compõem *Baque* (2007) têm o mesmo tom narrativo/descritivo, ora de uma cena, ora de um espaço, ora de sujeito, todos com forte contenção lírica, mas, ao mesmo tempo sem necessariamente soar simplesmente como poesia de denúncia das mazelas da sociedade. Exemplo de descrição do estado de exceção, mas de grande trabalho com a linguagem é o poema “A ocasião faz o ladrão” (WEINTRAUB, *Baque*, 2007, p. 14)

No poema são descritas cenas e imagens em que aquilo que deveria ser visto como exceção (a violação de algum direito, por exemplo) se torna a norma. Esta inversão de valores na qual a exceção provoca no eu – lírico

weintraubiano um estranhamento do sujeito lírico em relação ao outro, a si mesmo e ao lugar ao qual está inserido.

A OCASIÃO FAZ O LADRÃO

O ladrão busca
o mesmo que nós:
o negócio perfeito

O lance é não dar moleza
A atitude da vítima
desencadeia a ação criminosa

Quem anda sozinho
em lugar ermo
olhando o infinito
está pedindo

Quem segue sempre
o mesmo caminho
para no sinal
à esquerda
na primeira fila
está pedindo

Na bolsa
uma segunda carteira
é de bom alvitre

Ao atender a campainha
fale alto, bem alto
como se estivesse
conversando com mais alguém

Com exceção da primeira estrofe, todas as cinco estrofes posteriores são conselhos dados por um sujeito para que os seus leitores/ouvintes não sejam roubados. Em todas as seis estrofes que compõem o poema é predominante na voz do eu-poemático²⁵ a voz da autoridade que apenas o possuidor de certa experiência pode ter e intercambiar. A voz do conselheiro

²⁵Entende-se como eu – lírico o sujeito comum a todos os poemas, o sujeito do livro como um todo, e o eu-poemático como o a voz individual do sujeito de cada poema.

que, com a utilização de gírias (“não dar moleza”), palavras eruditas (“alvitre”) ou jurídicas (“ação criminosa”), tenta atingir várias camadas sociais.

Porém, quem é o sujeito dotado de autoridade capaz de dar conselhos? Quando se lê os “conselhos” mais atentamente, percebe-se que há por trás deles uma atitude conformista, pois aconselhar que se leve duas carteiras na bolsa infere que não há como fugir do roubo, num processo de naturalização da violência. Há, nesse sentido, numa atitude irônica do poeta marcada pela incorporação desses conselhos, uma inversão de valores, em que o próprio conselho, enraizado no estado de exceção, se torna ele próprio o prenunciador da inevitável violência, materializada pela linguagem poética. Pode-se depreender a partir disso que o sujeito lírico de “A ocasião faz o ladrão”, ao invés de testemunhar os possíveis crimes que possam vir a acontecer caso o sujeito não siga os conselhos do poema, numa atitude de inversão irônica, faz da vítima sua própria algoz, transformando a voz da autoridade que deveria testemunhar o estado de exceção em que se está inserido em uma voz que acaba por ratificar este próprio estado de exceção. A testemunha se torna a anti-testemunha e o estado de exceção pode vir a se tornar um *locus amoenus* se o leitor seguir as orientações do poema.

Já no poema “Noite” (WEINTRAUB, 2004, p. 29) o eu – lírico exerce a função de testemunha.

NOITE

adormecido ao léu
na lomba da floresta
cedendo sob o céu
à tentação funesta

a cama na calçada

limite da sarjeta
e a testa hipotecada
nas franhas do capeta

embora haja vassoura
não é doido varrido
mas teme quanto agoura
seu sono dividido

no seco olho da rua
é cisco e não se move:
quem passa dá-lhe a pua
ou torce a ver se chove

Embora não haja nenhum pronome ao longo do poema que explicita de quem se esteja falando, pode-se recuperar pela desinência dos verbos (“adormecido”) e pela adjetivação (“não é doido varrido”) que o poema trata de um ser que tem “a cama na calçada/ limite da sarjeta”. Trata-se de um sujeito arruinado, excrescência dos problemas sociais da metrópole, que tem como cama justamente a calçada, espaço público, de trânsito, caracterizando, assim, uma situação na qual impera a falta dos direitos constitucionais (de moradia e saneamento básico), ou seja, estado de exceção (AGAMBEN, 2003). Sujeito insignificante, cisco “no olho seco da rua”, cisco que entra nos olhos do poeta, machuca, mas insiste em não provocar lágrimas nem no poeta nem em ninguém mais, pois “quem passa dá-lhe a pua/ ou torce a ver se chove”.

Em “Noite” é na calçada sem qualquer tipo de relação afetiva que dorme o desafortunado. Desta maneira, manifesta-se também em “Noite” a estreita relação entre o elemento urbano “calçada” e a imagem humana da derrota e da decadência do sujeito, afinal, arruinado. Imagem gravada nas retinas do poeta contemporâneo, que transforma seu poema em documento de testemunho

contra a cidade *locus terribilis*, termo utilizado por Leite (2004) sobre a Londres fantasmagórica dos poemas de T.S. Eliot.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se pretendeu com esta pesquisa foi mostrar como a poesia de Fabio Weintraub, poeta da geração do começo do século XXI, insere-se na vertente poética denominada *poética do olhar*, construindo um ambiente urbano notadamente marcado pela experiência do choque, trazendo à tona como se manifesta o eu – lírico contemporâneo que se vê inserido em um espaço urbano marcado pela decadência e pela ruína. Consequência do *locus adversus*, ou melhor, do *locus terribilis*, no qual o poeta se encontra e caminha em busca das singularidades que eternizam o transitório de cada época, é a indiferença frente aos seres humanos, caracterizados como ruínas humanas, cacos de gente, cujos direitos humanos lhes são sonegados. Desta maneira, o poeta, que vive em um período histórico marcado pelo princípio-realidade, busca, mesmo que sem utopias, dar voz e vez, por intermédio do seu testemunho, aos marginalizados por meio da incorporação de elementos-chave encontrados em qualquer metrópole contemporânea do planeta, como a calçada, o mendigo e a porta. É por meio destes elementos que o poeta refrata o seu tempo e a sua posição face ao mundo real que ele vê.

Para tanto, buscou-se explicitar como Weintraub (1996; 2004; 2007) lança mão de procedimentos poéticos como a criação de paisagens disfóricas, a descrição de cenas ou de sujeitos que têm como traço comum o arruinamento pessoal, inseridos nos poemas ora por meio de citação discursiva direta, ora por meio de citação indireta ora por meio de descrição narrativa, ao rés do chão lírico, cenas que explicitassem a situação ou característica que fizesse de tais personagens considerados os párias da sociedade pelo discurso

publicitário da prosperidade, da vitória, da eterna felicidade e da perfeição física os personagens principais nos livros de Weintraub.

Procurou-se como estratégia de leitura a criação de duas categorias que definissem os poemas escolhidos como exemplos de procedimentos poéticos weintraubiano. Mas deve-se ressaltar que tal divisão categórica não deve ser tomada pelo leitor de forma radical, posto que na grande maioria dos poemas de Weintraub tanto a descrição de cenas ou de sujeitos marcados pela ruína quanto a atitude testemunhal do eu – lírico estão presentes de forma concomitante. Desta maneira, o aprofundamento de análise de um dado procedimento formal observado em um poema pode ser observado em outros poemas, salvo suas devidas diferenças semântico.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. Dicionário de filosofia. Trad. da 1ª tradução brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. – 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, G. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008.

_____. *Infância e história – destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARRIGUCCI JR., D. *Coração partido*; uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AZEVEDO, C. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. *Sublunar*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*: de poetas e de poesia. Rio de Janeiro: São José, 1957.

BARBOSA, F., DANIEL, C. (Org.) *Na virada do século*: poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. de I. Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Saraiva de Bolso.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*: magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. de J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad., intr. de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/EDUSP, 1993.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Trad. de C. F. Moisés e A. M. L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BONNICI, T. ZOLIN, L. O. (Org.) *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALIXTO, F. *Sanguínea*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

DECCA, E de. *O nascimento das fábricas*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Dicionário de Latim-Português. Porto Editora: Porto, Portugal, 1995.

DUMAS, G. A estirpe baqueada de Fabio Weintraub. Disponível em
< <http://portalliterat.terra.com.br/artigos/a-estirpe-baqueada-de-fabio-weintraub>
>. Acesso em: 15 jul 2009.

FRANCHETTI, P. A Demissão da crítica. Disponível em
< http://www.geminaliteratura.com.br/enc_pfranchetti_abr5.htm >. Acesso em:
06 ago 2009.

_____. Crise de verso. Disponível em
< <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3622> >. Acesso em: 06 ago
2009.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de M. M. Curioni e D. F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, J.-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/Ed. UNICAMP/Fapesp, 1994.

_____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. Seis teses sobre as "teses". In: *Cult*, ano 9, n. 106, set/2006, p. 50-53
[Dossiê *Cult*: Escola de Frankfurt. Ano 12, 2009, p. 27-28.]

GALVÃO, D. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

HOLLANDA, H. B. de. *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. (Org.) *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

LEITE, S. U. A poesia e a cidade. In:_____. *Crítica de Ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 13-60

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*; uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. de W. N. C. Brant, J.-M. Gagnebin e M. L. Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MEINERZ, A. *Concepção de experiência em Walter Benjamin*. Porto Alegre, 2008. (Dissertação de mestrado em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PÁDUA FERNANDES. *Cinco lugares da fúria*. São Paulo: Hedras, 2008.

PÉCORA, A. *O inconfessável: escrever não é preciso*. Disponível em: < <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=657> >. Acesso em 15 ago 2009.

PEDROSA, C. Poéticas dos olhar na contemporaneidade. In: *Revista Literatura e sociedade*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, n. 8, 2005. p. 82-103.

PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. de B. (Org.) *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.

PINTO, M. da C. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006.

ROQUETTE-PINTO, C. *Corola*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

ROUANET, S. P. Os choques da civilização. *Mais!* supl. *Folha de S. Paulo*, 3/out/2004, p. 11-13.

SAID ALI, M. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.

_____. (Ed.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1999.

SIMON, I. M. *A cidadania de pé quebrado*. Revista Teoria e Debate. nº 26 - setembro/outubro/novembro de 1994

_____. *Considerações sobre a poesia brasileira em fins de século*. Disponível em < http://www.cebrap.org.br/imagens/Arquivos/consideracoes_sobre_a_poesia.pdf >. Acesso em: 28 jul 2009.

_____. Esteticismo e participação. In: *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, v. 26, 1990. p. 120-140.

_____. Revelação e desencanto. In: *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, v. 70, 2004. p. 209-233.

_____. Situação de sítio. In: *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, v. 82, 2008. p. 151-165.

SIMON, I.; DANTAS, V. Consistência de Corola. In: *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, v. 85, 2009. p. 215-235.

SIMON, I.; DANTAS, V. Poesia ruim, sociedade pior. In: *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, v. 12, 1985. p. 48-61.

SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira. Disponível em
< http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm >.
Acesso em: 25 jul 2009.

_____. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SOUZA ANDRADE, Fábio de. Crítica literária: que bicho é este? *Ilustrada*, supl. *Folha de São Paulo*, 23/abr/2005.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: *Revista Literatura e sociedade*, São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, n. 8, 2005. p. 60-81.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

WEINTRAUB, F. *Baque*. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *Novo endereço*. São Paulo: Nankin editorial, 2004.

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

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

Autorizo a reprodução para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, ____/____/____

Assinatura