

CAROLINA MOLINAR BELLOCCHIO

**A “POÉTICA DE MENOS” EM FABRÍCIO
CORSALETTI**

uma leitura do sujeito lírico contemporâneo

CAROLINA MOLINAR BELLOCCHIO

**A “POÉTICA DE MENOS” EM FABRÍCIO
CORSALETTI**

uma leitura do sujeito lírico contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elaine Cristina Cintra

UBERLANDIA – MG
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B446p
2012

Bellocchio, Carolina Molinar, 1987-
A “poética de menos” em Fabrício Corsaletti : uma leitura do sujeito lírico contemporâneo. / Carolina Molinar Bellocchio. - Uberlândia, 2012. 126 f.

Orientadora: Elaine Cristina Cintra.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 3. Corsaletti, Fabrício, 1978- - Crítica e interpretação - Teses. I. Cintra, Elaine Cristina. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

CAROLINA MOLINAR BELLOCCHIO

A "POÉTICA DE MENOS" EM FABRÍCIO CORSALETTI. UMA LEITURA DO SUJEITO
LÍRICO CONTEMPORÂNEO

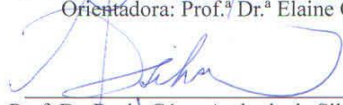
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 27 de agosto de 2012.

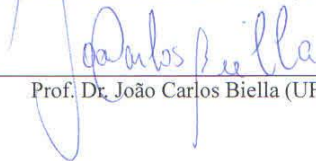
Banca Examinadora:



Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra



Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva (UNESP – Assis)



Prof. Dr. João Carlos Biella (UFU)

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Sempre grata à minha querida orientadora, Dra.Elaine Cintra, que desde a graduação foi uma leitora atenta dos meus textos, compartilhando comigo seu conhecimento e se disponibilizando a ouvir as inquietações de uma orientanda-amiga.

Imensamente agradecida pelas leituras e pelas sugestões dos professores Dr. Paulo César Andrade da Silva e Dr. João Carlos Biella.

Agradeço ao professor Eduardo Tollendal pelas considerações e orientações realizadas quando da qualificação.

Ao professor Maurício Vianna, que ainda no primeiro período do Curso de Letras me fez uma verdadeira leitora.

Ao Betinho.

Às minhas queridas amigas: Mará, por ser “maravilhosa”, à Bianca e à Ana pelo companheirismo e disponibilidade.

Aos meus pais, pela cumplicidade e pelo amor.

Ao Henrique, pelo sorriso e pela amizade.

Ao Mateus, por tudo.

RESUMO

O presente texto visa analisar a condição da lírica no presente procedendo especialmente à análise da obra do poeta paulista Fabrício Corsaletti. Valendo-se das proposições de Marcos Siscar, a respeito da crise da poesia moderna e contemporânea e de sua compreensão do presente enquanto crise, e de Gilles Lipovetsky, a respeito da condição histórica e cultural da contemporaneidade, a análise aqui empreendida objetiva apresentar a poesia daquele poeta como uma escrita da “falta”. Considera-se que *Estudos para seu corpo* (2007) e *Esquimó* (2010) apresentam poemas cuja sensação de esvaziamento do eu lírico frente ao mundo acaba por explicitar a poética da “falta” que baliza esteticamente e filosoficamente a poesia de Fabrício Corsaletti. A hipótese de que essa é uma das tônicas de sua produção poética se funda a partir da análise e interpretação dos poemas através de duas linhas, a saber, sua constituição simbólica, metafórica, de universo autônomo conformado pela manipulação da linguagem que exprime tal “falta” bem como uma escrita situada em um tempo histórico específico, cuja condição da crise e do esfacelamento das subjetividades perpassa a constituição lírica, implicando sua escrita em uma “Poética de menos”, que se caracteriza por uma escrita elíptica e negativa. A leitura que este trabalho propõe, então, é que, por esta “Poética de menos”, é possível compreender como a obra de Corsaletti estabelece uma leitura de seu tempo, uma vez que, calcada paradoxalmente na falta e nos excessos do presente, essa poesia se vale de recursos e procedimentos que avalizam o menos, a negação, a elipse e o esvaziamento, sempre tensionados com uma violência e com um ímpeto em direção ao descomedimento e ao excesso. Ainda portador da insígnia moderna – não menos tensa – da necessidade de escrever frente a toda condição de hostilidade no auge do capitalismo e de sua impossibilidade e de seu fechamento rumo ao silêncio, o texto de Corsaletti opera dialeticamente a violência através de uma linguagem simples e “pouca” de modo radical. Em outras palavras, Corsaletti violenta através dos recursos de “menos” o discurso lírico, esvaziando-o na radicalidade das tensões.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea. Poesia brasileira. Fabrício Corsaletti.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present an analysis on the situation of the contemporary Brazilian poetry, especially through the work of Fabrício Corsaletti in *Estudos para seu corpo* (2007) and *Esquimó* (2010). By using the points brought by Marcos Siscar about the condition of crisis in modern and contemporary poetry and the analysis made by Gilles Lipovetsky on the historical and cultural aspects of the present times, this text approaches the consideration that Corsaletti's poetry performs the crisis in his 'lacking' writing, i.e. Corsaletti's lyric embodies the present condition in its shape assuming that the absence is the pattern grounded in this time by the usage of a 'lacking writing'. The hypothesis that this is one of the keynotes of his poetry is based on the analysis and interpretation of his poems by two lines, namely its symbolic constitution of metaphorical self-formed universe with the manipulation of language which expresses such "lacking" as well as a writing set in a specific historical time, whose condition of crisis and disintegration of subjectivity pervades the lyrical constitution, implying his poetry in a "lacking writing", which is characterized by an elliptical and negative features. Then, this paper proposes that by this 'lacking writing' it can be understood how the work of Corsaletti establishes a comprehension of his time, since, paradoxically grounded in its 'lack' and its 'excess', this poetry draws on resources and procedures that guarantee the idea of 'least' and of 'denial', always stressed with a violence towards excess. Still bearing the modern insignia of the imperative to write facing the condition of hostility at the era of high capitalism and its impossibility and its closure towards silence, Corsaletti's text dialectically operates violence through simple and radical language. In other words, Corsaletti violentates through the resources of "less" the lyrical speech, emptying it into the radicalism of the tensions.

KEYWORDS: Contemporary poetry. Brazilian poetry. Fabrício Corsaletti.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. UMA “POÉTICA DE MENOS”	23
1.1 Entre o excesso e o esvaziamento, a tensão.....	27
1.2 A Constatação Da Falta	33
2. “EU FUI ANDANDO” – OSCILAÇÕES DO EU, OSCILAÇÕES DO ESPAÇO.....	41
2.1 Movimento.....	42
2.2 Exílio.....	57
2.3 Imobilidade e interdições.....	75
3. “SOU DE MUITO TEMPO ATRÁS”- OSCILAÇÕES DO EU, OSCILAÇÕES DO TEMPO.....	83
3.1 Os sentidos do passado.....	85
3.2 Ruínas da história ou história das ruínas: os rastros da memória negada.....	99
CONCLUSÃO.....	115
REFERÊNCIAS.....	121

INTRODUÇÃO

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

Este trabalho objetiva investigar a subjetividade lírica na contemporaneidade, de modo mais específico a constituição do sujeito poético nos escritos do paulista Fabrício Corsaletti. Partindo-se da compreensão de que a poesia lírica há mais de um século se vale discursivamente dos espectros da fragmentação, das ruínas, da transitoriedade e de um certo mal-estar associado ao seu declínio e à crise que o embate com tempo presente impõe, busca-se averiguar se o poeta contemporâneo e sua poesia compartilham ou colocam-se em posição de reavaliação/ruptura frente a tais instâncias. A leitura e a análise da coletânea *Estudos para o seu corpo* (2007) e de *Esquimó* (2010) servem de ponto de partida para toda a interpretação, que se configura a partir do constante confronto entre os poemas. Isto é, o frescor das obras, lançadas há menos de cinco anos, obriga o crítico – que se depara com a ausência de referências, versões e pronunciamentos de afetos/desafetos teóricos do poeta – a valer-se basicamente dos próprios poemas, isto é, da própria voz do sujeito lírico.

Esse proceder, aliás, menos que uma dificuldade de se lidar com a contemporaneidade através de um discurso “por-fazer” ao invés de um discurso “já feito”, permite um olhar menos guiado pelas leituras críticas que se efetuam ao longo da história, tornando a enunciação da subjetividade poética em questão passível de análise sem filiações a propostas teóricas *a priori*. O embate da crítica literária com o presente, portanto, possibilita partir dos dados – literários, culturais, econômicos, históricos, sociais – que se dispõe, com o objetivo de construir interpretações sobre o nosso tempo. Em consonância com Marcos Siscar (2010), pode-se dizer, afinal, “que vivemos uma época de privilégio da própria reflexão sobre o tempo presente.” (SISCAR, 2010, p. 185), e que este deve ser retomado verdadeiramente como uma *questão* – ao contrário dos exercícios correntemente feitos pela crítica, como demonstra o autor:

Não seria incorreto dizer (...) que o discurso teórico raramente considerou o presente, ele próprio, como um tema ou como uma estrutura, ou pelo

menos uma questão relevante em si mesma, com a exceção notória (...) do discurso filosófico. De maneira geral, a partir de um viés histórico (...) o analista *constata*, isto é, reconhece dominâncias, recorrências, pontos de ruptura que caracterizam para ele sua contemporaneidade; descreve o presente para poder compreendê-lo e eventualmente julgá-lo. Situa-o como um objeto ou um estado de coisas que se observa do exterior, como um conjunto de dados mais ou menos ordenável, que se pode portanto delimitar em sua particularidade.” (SISCAR, 2010, p. 186)

O que se coloca em foco nessa argumentação é o fato de parcela da crítica literária reconhecer o presente como algo colado à própria realidade, donde se inferem leis de funcionamento, axiomas pré-determinados e fundamentações concebidas de antemão, levando-se em consideração apenas o caráter de *atualidade*¹, isto é, de informações que se propõem neutras a respeito da constituição desse tempo. Ora, a noção de *atualidade* se distancia tremendamente da noção de presente, uma vez que esta se constitui como instância essencialmente projetada e construída:

O presente se constitui, antes de mais nada, como *efeito* de atualidade, como algo que *tornamos atual* para a consciência através de um ato de atenção; existe nele uma *intencionalidade* que é preciso considerar. (...) Em outras palavras, não há presente sem interpretação. (SISCAR, 2010, p. 188)

Sendo interpretação, portanto, a ideia de presente “se constrói como um desvio em relação à simultaneidade do presente verdadeiro, da presença plena” (p.188) e, conforme Siscar argumenta, seu caráter é derivado e por isso ela se poderia entender sob a forma da *figura*². Para compreender esta ideia, não se pode perder de vista que sua constituição é “heterogênea à observação totalizadora,” uma vez que a “montagem da atualidade é um processo que recorta, seleciona, privilegia, exclui o excedente; como tal, ela é também supressiva, excludente, expulsando pela sua tendência de anular a diferença.” (p.189). Dessa constituição derivada, entende-se que

¹ O sentido de *atualidade*, em Siscar via Derrida (2010, p.188), se aproxima da noção de que ler os jornais, estar a par dos acontecimentos midiáticos, compreender a dinâmica das relações e da estrutura social, por exemplo, seriam aspectos da ordem do conhecimento da atualidade. Esse pressuposto neutralizado de coincidência do presente com a atualidade é rechaçada pelos autores, pois “há no presente algo que destoa da justeza do testemunho neutro ou da reflexão interventiva diante dos fatos de nosso tempo.”

² A respeito da constituição do discurso enquanto figura, apresentada no texto “Figuras do Presente” (SISCAR, 2010, 185-196), Siscar relata dois modos retóricos pelos quais o presente é tomado na teoria literária brasileira, a saber, a partir da figura da *novidade* e da figura da *urgência*. Nesta dissertação, especificamente, na tentativa de tomar o presente enquanto questão, atentou-se para a não utilização, ainda que implícita, de um *modus operandi* que se valesse de tais figuras. Afinal, a análise que aqui se pretende efetuar não é da ordem nem da precipitação nem do atraso da crítica de literatura e, sim, da condição do enfrentamento do presente posto como questão.

o presente nunca é igual a ele mesmo, uma vez que supõe incessantemente uma problematização de sua origem, o que o constitui, portanto, como desvio e figura. (2010, p.189)

E é o presente como desvio e figura o vetor que orienta este trabalho, pois nele se empreende uma construção discursiva, figural, interpretativa da obra de Fabrício Corsaletti, partindo essencialmente dos elementos simbólicos, linguísticos e metafóricos identificados e inventariados a partir da leitura crítica dos poemas e que são, finalmente, articulados a partir de uma determinada *intencionalidade* e concebidos como interpretação do analista.

Partindo-se dessa compreensão de que não há o presente em si, sendo ele um vazio o qual as interpretações preenchem, pode-se associar a sua imagem àquilo que “falta”, como ainda o faz Siscar:

O presente seria assim um núcleo carente, esvaziado de sentido; faltaria sempre um pouco mais de presente, o necessário encontro consigo mesmo. O presente é o momento da falta, da ausência que o discurso vem a complementar ou ocupar voluntariamente como manifestação de um desejo. (2010, p.196)

E, coincidentemente, dentre os vários discursos que constatarem esse “drama de origem” cujas interpretações e figurações vêm a oferecer respostas, a “literatura talvez seja aquele de que maneira mais *efetiva* consiga vislumbrar ou dar a ver o presente como diferença de si, como algo que mantém sempre retesado a força afirmativa do discurso.”³(p.188). Assim, se a literatura como discurso enxerga esta sua tarefa de desvio frente à falta que o presente constitui, a poesia de Corsaletti se junta a este coro. E como a poesia, enquanto literatura, reconhece essa falta, a poesia de Corsaletti se posiciona justamente no sentido de agravá-la, explicitando-a na sua escritura, isto porque “a falta” é algo que se apresenta ali, pois o presente para ele é tempo difícil de ser pensado, compreendido e, principalmente, de ser construído. Assim também o é com o poema: curto, ausente e apático, ele sugere a materialização dessa falta.

³ É a partir desse viés que Siscar defende a ideia de que a literatura possa auxiliar o discurso crítico a repensar suas proposições, conforme se vê adiante: “Essa carência característica poderia ser vista como momento do vazio dentro da interpretação da contemporaneidade, momento que coloca o discurso sobre o presente em uma situação de dificuldade fundamental. Não é, aliás, de natureza muito diversa o acontecimento que a literatura anuncia em sua tensa presença. Da afinidade com a literatura, o discurso teórico talvez conseguisse aprender o trato mais atento com a diferença, com a diferença inclusive de seu próprio tempo, arriscando articular-se em sua força diferencial, discordante, não conclusiva, assumindo seu presente como sentido a ser edificado em necessária abertura à alteridade.” (p.196).

A indisposição do poeta com o presente, entretanto, não é recente; esse traço discursivo que canta a sua “ilegitimidade” conta pelo menos 150 anos (p.21), sendo ela, na verdade, sintoma constitutivo da modernidade poética. Desde Baudelaire, passando por Tristan Corbière, Villiers de l’Isle-Adam, Rimbaud, Verlaine a Mallarmé, a crise prospera (2010), sendo o

tema do mal-estar, do presente como época de desolação, da falta de condições de poesia, da *falta* de poesia ou da poesia que falta, em suma, mais (ou menos) do que uma informação ou uma constatação sociocultural: ela parece constituir o modo pelo qual a poesia apresenta modernamente seu ‘programa’, seu sentido dentro do conjunto de vozes sociais. (...) o ‘ódio’ por uma época sentida como hostil aos poetas e à poesia.” (SISCAR, 2010, p. 42-43)

Associadas ficam, portanto, a ideia de falta que o presente constitui e também a noção de que a crise, ou o mal-estar, é exatamente a manifestação dessa falta do presente, isto é, a identidade entre crise, o presente e “a falta” são as condições que a poesia lírica ao mesmo tempo ergue e enfrenta.

Se naquele momento de constituição o discurso da crise se realizava “graças (...) a um dispositivo central, nomeado (...) como *sacrificial*, (que) consiste em [o poeta] entregar a própria cabeça, em reconhecer-se como vítima, transformar-se em vítima e, assim, em termos de constituição textual e discursiva, em fazer-se vítima.”, o mal-estar (SISCAR, 2010, p.152) diagnosticado na poesia contemporânea dispensa esse tom sacrificial, uma vez que o momento de heroísmo “contraditório ou oximórico” (2010, p.43), enfim, eufórico, perdeu-se em meio a um background mais de apatia do que de sentimentos ferozes como o ódio frente à hostilidade, por exemplo ⁴. O marasmo, dessa maneira, é a sensação e a ação que resta frente à hostilidade do presente.

Apesar de reações diversas, seja o ódio e a vitimização do poeta, seja a apatia e o marasmo, todos são frutos de uma constatação (SISCAR, 2010, p.10), a saber: “o desastre do presente”, afinal, é o que alimenta a lírica. O que importa aqui é notar que apesar de certa heterogeneidade, algumas marcas são percebidas mais como continuidade do que como ruptura⁵. Assim, apesar de inúmeros indícios que apontem uma intensa variedade

⁴ A respeito do mal-estar na contemporaneidade brasileira, Siscar transcreve os versos de um poema de Carlito Azevedo que pontua a sensação incômoda que o presente poético oferece: “Ninguém é o / mesmo / depois de um / cataclisma / Menos que / espasmo, / Mais do que / marasmo, / Fica aquela / cisma. (*Collapsus linguae*, 1992).”. Duas lições do presente ficam para os leitores: o título da obra de Carlito aponta a impossibilidade e a fratura da poesia ao diagnosticar o colapso da linguagem bem como é marcado o aspecto de apatia que não só ronda, mas principalmente emana dos poetas de agora.

⁵ Tome-se de exemplo os contemporâneos de Hugo Friedrich. Eles compreendiam a heterogeneidade da produção poética do início do século XX como um momento absolutamente dissociado e sem ligações entre

constitutiva sinalizarem uma aparente impossibilidade de compreender toda a produção contemporânea a partir do caráter de continuidade em relação à lírica moderna, o crítico do momento presente deve tentar não deixar que se perca de vista a permanência de algumas instâncias comuns à produção poética do século XIX ao século XXI. Assim, faz-se necessário avaliar em quais pontos identifica-se uma continuidade e em quais outros ocorre uma ruptura, sendo esta discussão uma das questões que orientam este trabalho.

Seguindo essa perspectiva, portanto, neste trabalho observa-se que a subjetividade poética em Corsaletti fia-se na concepção da poesia como o lugar materializado da falta empenhada pelo presente. Por esse motivo, serão utilizados aqui operadores que agenciam o pouco, um certo “estilo baixo” e uma certa negatividade, com o intuito de demarcar o discurso poético de Corsaletti como manifestação da ausência e da falta constitutivas do presente. A interpretação se constrói através do seguinte ponto: o poeta parte da assunção de que a realidade, de modo geral, é regida por condições de inexpressividade, vacuidade, indiferença. Os versos “muito delicadamente / não estou escrevendo / estou desrecontando” (CORSALETTI, 2007, p.25) ou o poema “Anulação” (CORSALETTI, 2007, p.41), que diz “Não vai sair nada / além de três / ou quatro palavras / que não quero mais usar / eu poderia esperar / mas no fundo / qualquer / imagem me serve / em todas / me anulo (...)” escancaram a opção de se manter poeticamente “calado”, certamente na medida em que isso é possível: por meio de recursos que denunciam a excessiva fala do indivíduo contemporâneo, conforme aponta Lipovetsky: “quanto mais a gente se expressa, menos há o que dizer; quanto mais a subjetividade é solicitada, mais o efeito é anônimo e vazio.” (LIPOVETSKY, 2005, p.24), Corsaletti, enquanto sujeito contemporâneo, mas essencialmente sujeito lírico, coloca em questão a validade do expressar-se no momento presente.

Assim, ele faz os leitores atentarem para a culminação do “processo de personalização” (2005, p. VXi) e a necessidade de se expressar a todo custo, mesmo que seja para nada dizer. Em tempos em que a escrita avança em diários pessoais curiosamente disponibilizados na internet, que a criação de identidades virtuais supera qualquer possibilidade tanto de vivência quanto de experiência, e a necessidade de se definir em um

si. Segundo ele, “a crítica da lírica contemporânea comete quase sempre o erro de considerar somente o país que está sendo focalizado e nos seus últimos vinte ou trinta anos. Assim, a poesia parece assumir características de uma extraordinária ‘ruptura’ e, entre a lírica de 1945 e a de 1955, nota-se, com espanto, uma distância que, na verdade, não corresponde nem mesmo ao intervalo existente entre dois segundos.” (FRIEDRICH, 1978, p.9)

perfil “descolado”, nas redes sociais, leva ao extremo a tarefa lírica de se exprimir, o questionamento da escrita “faltosa” de Corsaletti parece se estender ao poeta: precisaria ele também expressar-se utilizando o código literário, isto é, a literatura enquanto instituição para satisfazer a necessidade prosaica do indivíduo contemporâneo em traduzir-se através da escrita? O que distinguiria o texto de Corsaletti dos inúmeros registros literários que se constituem a partir de um possível biografismo e de uma “ausência” de procedimentos metalinguísticos e metafóricos⁶?

O fato de o autor ser graduado em Letras o torna, de certo modo, um iniciado nas artes da palavra e também da crítica da palavra. No entanto, tal dado não lhe acrescenta “vocação” para poesia, pois por si só não situa sua escrita em uma instância literária. A publicação da sua obra através de uma Editora, por sua vez, daria força ao projeto de constituir-se discursivamente como poeta. Assim, por meio da Companhia das Letras lançou *Estudos para seu corpo*, obra que reúne quatro de seus livros: *Movediço*, *O sobrevivente*, *História das demolições* e, finalmente, o quarto e que intitula a coleção, *Estudos para seu corpo*⁷.

Este foi reconhecido pela crítica como “uma aposta acertada na área de poesia da ‘Companhia das Letras’” que, segundo Fabrício Carpinejar, se caracteriza pela constante ambivalência: de dicção (“parte do sussurro e alcança o grito”; “vai da poesia mais realista, (...) que trafega da concisão irônica aos versos longos dialogados”), de tom (se alterna entre “a crueldade da infância e a suavidade do amor pelas mulheres”), de releitura (que parte da perspectiva da “exaltação das ruínas, do apodrecimento e das sobras (...) a um otimismo tímido e um lirismo bem-humorado, flertando com a canção e os epigramas à maneira de Francisco Alvim”) (CARPINEJAR, 2007).

Carlos Machado (2007) também compreende *Estudos para o seu corpo* a partir desse direcionamento duplo e enfatiza que esse movimento é caracterizado pelo caráter “coloquial e completamente desmetaforizado” dessa poesia. Essas marcas do cotidiano,

⁶ A “suposta falta de talento” de Corsaletti bem como sua escrita é apontada por alguns, a exemplo de Dolhnikoff (2012), que utiliza o nome “poetinha” para se referir a sua inadequação para a poesia. Segundo ele, Corsaletti seria um poeta ausente, pequeno, menor.

⁷ Sua última publicação de poesia, *Esquimó* (2010), cuja crítica oscilou em classificar ora como digna de um “Poetinha” (Fábio Vitor, Folha de S. Paulo, 17/02/2010.) – em referência a Vinícius de Moraes – ora como irônicas alfinetadas ao estilo de um Chacrinha – marcada pela brincadeira de mau-gosto e, portanto, poeticamente medíocre, por Dolhnikoff (2012) –, foi premiada com a categoria de Melhor Livro na Sexta Edição do Prêmio Bravo! Bradesco Prime de Cultura em 2010 e concorreu, juntamente com outros 49 títulos, ao prêmio Portugal Telecom de Literatura Portuguesa em 2011.

portanto, são bem significativas e configuram, segundo aquele, “o rumo (ou melhor: um dos rumos) da palavra poética nestes primeiros anos do século XXI”.

Atualmente colunista da *Revista São Paulo*, Corsaletti ali escreve crônicas⁸ e publica alguns poemas ocasionais. Talvez se localize aí uma certa familiaridade com os indícios de uma escrita leve e informal, que dá primazia a um diálogo muito aberto e próximo com o/do leitor.

A coletânea apresenta a obra de Corsaletti cronologicamente, isto é, conforme havia sido produzida e publicada anteriormente. Assim, a leitura dos quatro livros revela não só um amadurecimento literário, com a instauração de novos temas, novas imagens, mas também revela uma trajetória que faz confundir o biográfico e o poético. Durante o caminhar da leitura, pode-se relacionar fatos da vida do escritor, a exemplo da sua infância e adolescência passadas no interior; sua seguinte mudança para a capital paulista; a dolorosa adaptação ao ambiente urbano conturbado, aos temas tratados pelo sujeito lírico daqueles poemas⁹.

Vale aqui uma ressalva quanto à hipótese de que se possa confundir essas duas instâncias, chegando apenas a considerar a obra de Corsaletti como eminentemente biográfica, e que, além disso, esta seja sua característica mais relevante e notória. Essa confusão se torna especialmente fácil de se estabelecer uma vez que a lírica é um gênero em que o sujeito tem primazia. Torna-se, assim, muitas vezes difícil a separação entre o “eu” lírico e o “eu” biográfico. O poema “fabrício¹⁰”, por exemplo, indica como o escritor reforça tal confusão entre os “eus”, ao ter como título do poema seu próprio nome como

⁸ Nada melhor que uma crônica, gênero fundamentalmente originário dos tempos modernos e bem situado no seio da vida urbana, cuja história se confunde com a própria história do jornalismo (LOPES, 2009, p.3), para remeter a esse vasto rol de tipos que habitam as noites misteriosas e alucinantes da metrópole. O hibridismo característico deste gênero a situa na “na fronteira e é como que o salto para a outra margem” (VIEIRA apud LOPES, 2009, p. 6) entre o literário e jornalístico, o narrativo e o investigativo, entre o lírico e o referencial. Pois, partindo de fatos ou de temas aleatórios, o cronista dá vazão à sua subjetividade e mistura o real e o imaginário “como forma de fazer realçar o primeiro”. É desse modo que se comporta o narrador, que apenas se pressente, na crônica “Mais que uma mãe, boteco acolhe todos os tipos no fim de noite” (2011). O “Bar Estadão” é somente pretexto para que a problemática do sujeito contemporâneo seja mais uma vez sondada na obra de Corsaletti. Assim, retomando o inventário urbano que se delinea a partir dos poemas de *Estudos para o seu corpo*, o poeta recolhe os tipos (“bêbados”, “loucos”, “policiais”, “baladeiros”, “fantasmas”, “famintos”, etc.), quase à maneira de Baudelaire nos *Tableux Parisiens*, e através deles projeta mais uma vez seu olhar desesperançado e solitário a respeito do sujeito contemporâneo. (2011).

⁹ Fabrício Corsaletti é natural de Santo Anastácio, cidade do interior paulista cuja população em 2006 era estimada em torno de 21.300 habitantes. Nascido em 1978, mudou-se para São Paulo com a finalidade de continuar seus estudos em nível superior, granduando-se em Letras pela USP.

¹⁰ O poema segue transcrito: “fabrício: / livre de mim, como querias / e apavorado, / como não supunhas / nem poderias evitar / que será de ti? / contigo, comigo / mas independente de nós / o menino que fomos / mantém-se ” / fiel a si mesmo / e nada podes fazer / para destruí-lo / a ele não importa / se és feliz / ou culpado / quanto a mim, estarei / sempre / ao teu lado.” (CORSALETTI, 2007, p. 106)

vocativo e também ao tratar essa segunda pessoa (ti) com alguém que ele, ao mesmo tempo, dialoga e identifica como sendo ele mesmo.

Candido (2006, p.35) afirma que o valor de uma obra literária pode ser mesurado pela eficiência em mesclar elementos não literários, tais como “impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima (...)” do escritor com a sua habilidade formal, sendo o efeito deste processo o próprio texto literário.

Em suma, importa no estudo da literatura o que o texto exprime. A pesquisa da vida e do momento vale menos para estabelecer uma verdade documentária, frequentemente inútil, do que para ver se nas condições do meio e na biografia há elementos que esclareçam a realidade superior do texto (...) (CANDIDO, 2006, p.37)

Dessa maneira, o que se observa em Corsaletti é a sua capacidade de resgatar elementos extra-literários, como dados psíquicos, emotivos e biográficos, retrabalhá-los formalmente, lançando-os em uma nova categoria: o biográfico se dilui no poético. “Acontecia às vezes”, “meu avô morto”, “Tomates”, “Parceria”, “Pela avenida”, “Meninos soltando pipa”, “Sem acordo”, “Memória dos dias comuns”, são todos poemas que apontam o resvalo de uma categoria em outra, ficando patente a utilização de uma estratégia específica responsável por possibilitar tal poesia: a memória. O eu-lírico transita habilmente entre o quintal (em “Acontecia às vezes”) e a rua da cidade grande (em o “Cãozinho”) a partir da memória. Fatos e reminiscências são contados, colocando em evidência algo que a memória revela: a importância do passado para tal eu-lírico. No entanto, esse passado se apresenta como constituinte de um *eu* no tempo presente, pois ele não canta e vangloria aqueles dias. O apego ao passado revela, ao contrário, uma necessidade de mover-se, de ir adiante. Através da memória, ele alcança seu passado, reexamina-o, para, finalmente, reforçar a ideia de busca de um outro espaço, que não aquele.

Embora todas essas informações até aqui elencadas – e cujos desdobramentos analíticos possam representar motivo por si só para justificar a análise da obra de Corsaletti no cenário da poesia contemporânea – há uma especificidade em sua escrita que a situaria nas discussões a respeito do presente e da crise que a literatura se propõe a responder. Sua poesia apresenta-se como essencialmente problemática porque mais do que ser voz de uma subjetividade que se pretende como lírica, ela plasma a estrutura do tempo presente em seus poemas. A ausência, a anulação e a indiferença são as marcas de um tempo que

aponta incessantemente para o excesso, mas que na verdade constitui-se de vazios: o excesso de cuidado com a saúde, com a alimentação, com o bem-estar, com o presente, com a satisfação pessoal e com a realização dos desejos caminham exatamente em direção ao zelo extremado do indivíduo consigo mesmo e a sua agoridade, sendo o nada a noção que mais desse aspecto aproxima. O caminho do excesso é assim descrito por Lipovetsky:

Levando-se em conta apenas o século XIX e XX, devemos evocar e citar, mesmo que fora de ordem, o desenraizamento sistemático das populações rurais, depois urbanas, os langores românticos, o *spleen dandy*, Oradour, os genocídios e etnocídios, Hiroshima devastada em dez quilômetros quadrados (...), os milhões de bombas jogadas sobre o Vietnã e a guerra ecológica com produtos herbicidas, a escalda do estoque mundial de armas nucleares, Phnom Penh espoliada pelos Khmers vermelhos, as figuras do niilismo europeu, os personagens mortos-vivos de Beckett, a angústia e a desolação interior de Antonioni, Messidor de A. Tanner, o acidente de Harrisburg... com certeza a lista se alongaria desmesuradamente se quiséssemos inventariar todos os nomes do deserto. Alguma vez teremos organizado, edificado, acumulado tanto e, ao mesmo tempo, teremos sido alguma vez tão fascinados pelo *nada*, pelo impulso de suprimir tudo que existe, de chegar à exterminação total? (LIPOVETSKY, 2005, p. 17)

A apatia *new look* (2005, p.19) seria uma dessas manifestações do “nada” em nossos tempos. Ela se configura como apatia – e não como niilismo – e é observada em relação a vários aspectos da vida: o jovem em relação à vida escolar, os homens em relação à política, por exemplo. A escola e a política, ou seja, espaços e instâncias que são instituídos coletivamente deixaram de representar a sociedade contemporânea constituindo hoje espaços desativados. Dessa maneira, o “narcisismo coletivo” (2005, p.33) seria um sintoma do avanço e da consolidação do individualismo que se situa nas origens da modernidade¹¹. Ele aparece como uma condição de deserção (2005, p.31) do sujeito frente a questões que o colocariam verdadeiramente situado no mundo. Essa tendência à desativação de diversas instâncias na contemporaneidade é o que parece ser incorporado tensamente à poesia de Corsaletti, uma vez que ela insinua a “desativação” da própria linguagem. Constando no cenário do presente, a poesia de Corsaletti integraria, portanto, esse panorama da carência:

¹¹ Seguindo essa perspectiva do autor, a indiferença moderna é diagnosticada no presente como potencializada, sendo a noção de ruptura entre a modernidade e uma “pós-modernidade” rechaçada. A sensação, portanto, é de continuidade e principalmente de agravamento das circunstâncias.

E se, para a crítica, a poesia tem parecido escassa, sempre em falta, sistematicamente acuada diante dos acontecimentos, é possível dizer que ‘a poesia’ é um nome adequado para designar a própria sensação crítica de falta e de acumamento. ‘A poesia’ torna-se o nome daquele lugar discursivo em que a linguagem crítica obsessivamente manifesta um questionamento sobre a situação contemporânea, por meio do qual, de certo modo, numa espécie de monólogo dramático, lamenta a falta de grandes questões, de comprometimento, de negatividade compatível com a crise que fundamenta esse vazio. ‘A poesia’, no discurso crítico, é o topônimo da carência que perturba. (SISCAR, 2010, p. 176).

Ainda que fundada na condição da falta, essa poesia revela uma complexidade na constituição da subjetividade lírica, pois ela é repleta de oscilações. Isto é, a ausência do artesanato da linguagem em Corsaletti, resultante daquela desativação, explicita uma “Poética de menos”, fundada nas tensões entre o excesso e o vazio, a apatia e o *páthos*, a violência e a delicadeza que constituem a tragicidade¹² desse sujeito lírico contemporâneo. A leitura que este trabalho propõe, então, é que, por esta “Poética de menos”, é possível compreender como a obra de Corsaletti estabelece uma leitura de seu tempo, uma vez que, calcada paradoxalmente na falta e nos excessos do presente, essa poesia se vale de recursos e procedimentos que avalizam o menos, a negação, a elipse e o esvaziamento, sempre tensionados com uma violência e com um ímpeto em direção ao descomedimento e ao excesso. Ainda portador da insígnia moderna – não menos tensa – da necessidade de escrever frente a toda condição de hostilidade no auge do capitalismo e de sua impossibilidade e de seu fechamento rumo ao silêncio, o texto de Corsaletti opera dialeticamente a violência através de uma linguagem simples e “pouca” de modo radical.

A instância da “falta”, desse modo, orchestra a “Poética de menos” dramatizada pela escrita de Fabrício Corsaletti e que, por sua vez, é regulada pela tensão entre o esvaziamento e as condições do excesso e da violência. Em outras palavras, Corsaletti violenta através dos recursos de “menos” o discurso lírico, esvaziando-o na radicalidade das tensões.

Os capítulos deste trabalho apresentam articulações específicas das tensões que embalam a subjetividade lírica e fundamentam tal “Poética de menos”. Paradoxalmente fundada na condição da falta, ela se constitui repleta de oscilações, afinal, a carência impele a alguma projeção, algum projeto, alguma busca, enfim, à intencionalidade de um

¹² Considera-se o caráter trágico como aquela condição da qual o ser não consegue fugir, uma vez que se encontra amarrado a seu destino e às fatalidades que suas escolhas lhe impõem. Desse modo, o sujeito lírico em Corsaletti percebe-se situado em um tempo e atrelado a condições das quais não pode desertar, quais sejam, a falta e o excesso que perpassam a contemporaneidade.

sujeito. A oscilação, metáfora do caminhante e do movimento, surge como a resposta tímida do eu lírico nessa poesia. Assim, a recorrência da figura do caminhante embala o movimento efetuado pelo sujeito lírico, o que nos interessa especificamente. Os capítulos deste trabalho, portanto, designam momentos específicos desse movimentar do “eu”, donde se abstraem ou em que se imputam diversas hipóteses teóricas e críticas. A caminhada inicia-se com a constatação da falta do presente, apresentada no primeiro capítulo, e se desdobra em um percurso composto pelos dois capítulos seguintes, cada qual se configurando por diferentes maneiras do “eu” ler e dar forma, pela escritura, ao seu presente.

Sendo o capítulo 1, intitulado “Uma ‘Poética de menos’”, o ponto de partida para a estrutura argumentativa do texto, devido às considerações que nele são tecidas a respeito das condições de carência e de excesso do presente e que se desdobram nas “oscilações” em relação ao tempo e ao espaço desenvolvidas nos capítulos 2 e 3, aqui são apresentadas as concepções sobre a poesia de Corsaletti ser fundada em uma forma que aponta para a falta e para uma condição de “menos”. Nessa análise, considera-se que as tensões que regulam o tempo presente, a saber, a contenção e o excesso, a delicadeza e a violência etc., seriam redimensionadas na forma poética e explicitariam formalmente a dificuldade de se condensar o pouco na linguagem.

No capítulo 2, “‘Eu fui andando’- Oscilações do eu, oscilações do espaço”, encontram-se discussões acerca do movimento espacial empreendido pelo eu lírico a fim de oferecer respostas à falta que o presente constitui. A oscilação se torna *figura* construída pelo eu lírico para lidar com o presente, sendo observado, nesse momento, a oscilação da subjetividade aliada aos embates associados ao espaço.

“‘Sou de muito tempo atrás’- Oscilações do eu, oscilações do tempo” é o título do terceiro capítulo, que consiste no embate do sujeito lírico com as condições que o tempo passado e presente lhe apresentam. A memória e os acessos de uma violência contida são as linhas mestras que compõem a discussão. Para além dela, quanto ao paralelismo entre aspectos ficcionais e biográficos recorre-se a Dominique Combe (2009-2010) com o objetivo de esclarecer alguns nós da poesia de Corsaletti que figuram no terreno movediço em que se encontram sujeito empírico e sujeito lírico.

As oscilações representam, portanto, a maneira pela qual a subjetividade lírica em Fabrício Corsaletti se manifesta. Vinculadas a elas se apresentam também questões que emergem na contemporaneidade qualificando este tempo e sua poesia de modo tenso e

não-conclusivo. Frente a essas oscilações e condições de existência perpassadas pelo paradoxo, o presente texto objetiva se regular pela utilização de teorias que percebam a condição atravessada, intervalar e dialética que o tempo presente, em todas as épocas encerra. Longe de condená-lo, este trabalho busca compreendê-lo, bem como o discurso literário desse tempo, a partir da possibilidade de empenhar um gesto figural. Ora, a constatação da falta do presente e da falta que constitui o discurso literário como possibilidade de construção interpretativa do poeta em sua poesia é também responsabilidade do analista em relação a sua leitura do objeto literário, que se opera como “desvio da forma”.

Assim, observada a oscilação como *figura* da poesia de Fabrício Corsaletti se conceber, os caminhos são trilhados a partir dos apontamentos do sujeito lírico e este, se constituindo pelo caminho da falta, aponta uma possibilidade de temas e fundamentações teóricas cuja forma é a da oscilação.

CAPÍTULO 1: UMA “POÉTICA DE MENOS”

Os quatro livros que compõem *Estudos para seu corpo* apresentam poemas cuja sensação de desconforto do eu lírico frente ao mundo acaba por explicitar a poética da “falta” que baliza estética e filosoficamente a poesia de Fabrício Corsaletti. A hipótese de que essa é uma das tônicas de sua produção poética se funda a partir da análise e interpretação dos poemas através de duas linhas, a saber, sua constituição simbólica, metafórica, de universo autônomo *com-formado* pela manipulação da linguagem que exprime a “falta”, ao mesmo tempo tensionada por um *páthos* e uma “apatia”, bem como uma escrita situada em um tempo histórico específico, cuja condição da crise e do esfacelamento das subjetividades perpassa a constituição lírica. Nesse sentido, a “falta” articula a tensão entre a violência e o abrandamento desses índices no poema, materializando uma “Poética de menos” e que ensaia a paralisia do discurso poético através do esvaziamento dos recursos poéticos.

Considerando a proclamação da crítica a respeito de Corsaletti ser um aprendiz bem-sucedido das lições de Carlos Drummond de Andrade e de Manoel Bandeira¹³, questiona-se aqui se terá Corsaletti herdado destes¹⁴, conforme a noção de partilha da tradição literária conforme propõe T.S. Eliot, o *pathos* melancólico¹⁵, no sentido de que seria o esvaziamento aparente de sua escrita condição decorrente desse estado melancólico? Isto é, seria ele ainda atravessado pela cosmovisão moderna do lírico que se depara com a destituição das tradições, em que “o *topos* melancólico é tomado como aparato metafórico de investigação das relações estabelecidas entre a poesia e o mundo (...), no curso desse tempo que tomou a noção de ruptura e a busca do novo como seus valores fundamentais” (VASCONCELLOS, 2009, p.22)?

¹³ O artigo de Ronaldo Bressane (2007), *Impostor*, publicado no O Globo, faz as seguintes apreciações críticas: “Com as lições de Oswald, Drummond e Bandeira na ponta do lápis, o poeta paulista Fabrício Corsaletti estreia (sic) pela Cia. das Letras em antologia que atualiza o modernismo – sem ser chato” e, também, “(...) a primeira antologia poética do paulistano Fabrício Corsaletti, *Estudos Para o Seu Corpo* (...) começa já meio com soluço – o autor tinha 23 anos quando o publicou pela primeira vez (tem agora 29) –, mas decididamente com timbre seguro, ecoando duas marcadas referências: Drummond e Bandeira.”, partindo da argumentação de que Corsaletti possui, assim como os dois poetas a “capacidade de catar no coloquial o instante poético”, bem como “ater-se ao essencial beirando o simples, elegendo como alvos temas tão velhos quanto a infância, a província ou o erotismo, são riscos friamente calculados pelo poeta, que os dribla com humor.”. Nesse mesmo sentido, Fábio Victor (2010) afirma: “A melancolia lírica fez a crítica de pronto a associá-lo [Corsaletti] a Bandeira e Drummond.

¹⁴ Em entrevista a Ronaldo Bressane, respondendo à pergunta “Quais são seus poetas favoritos?”, Corsaletti afirma declaradamente: “Drummond, Bandeira, Rimbaud, Baudelaire, Neruda”. Essas escolhas afetivas podem representar, certamente, um certo diálogo com a poesia dos dois primeiros.

¹⁵ Em sua tese “Melancolia e crítica em Carlos Drummond de Andrade”, Viviane Vasconcellos apresenta o *pathos* melancólico como um operador textual para a confecção da poesia em Drummond e Yudith Rosenbaum em *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência* (2002, p.29) apresenta também a melancolia como qualificadora da poética do poeta pernambucano.

A partir das considerações de Vasconcellos (2009) identifica-se uma ampla gama de condições que remetem à melancolia, como

a angústia, em Kierkegaard, e também em Heidegger; o absurdo existencial, de Schopenhauer, a náusea, de Sartre, o ressentimento, em Nietzsche; o sofrimento do protagonista de *Werther*, de Goethe; a *melencolia*, de Durer; mesmo o tédio, de Baudelaire, a nostalgia, de Proust, além do horror, em Kafka, o luto pelo não-vivido, em Tchecov, ou, entre nós, em Manuel Bandeira, e Emílio Moura; a depressão, para a psiquiatria moderna; também, o luto e a melancolia, em Freud. (p.23-24).

Não seria, portanto, a “falta” no sujeito lírico em Corsaletti uma outra constituição/nomenclatura da melancolia moderna, rearranjada conforme a condição da contemporaneidade histórica?

Sendo a melancolia amplamente compreendida como uma “afecção (do grego: *melas*: negro, *chole*: bile) (...) caracterizada por um desequilíbrio humoral, que acarreta uma oscilação entre dois estados psíquicos opostos: o humor depressivo e o humor exaltado (...)”, (2009, p. 23) certamente a poesia de Corsaletti assume uma dicção humorada que oscila entre o tom depressivo e o chiste, a exemplo dos poemas “Parceria”¹⁶, “Cãozinho”, “orelhas”, “nariz”. Bressane (2007) também sinaliza a escolha do poeta em tratar de temas “tão velhos quanto a infância, a província ou o erotismo”, (temas estes perpassados pela melancolia, tal como ocorre em Bandeira e Drummond), mas que “são riscos friamente calculados pelo poeta, que os dribla com humor”. Essa oscilação dos estados psíquicos – materializada em grafia do sujeito lírico – seria, portanto, um indicativo de que o *pathos* melancólico figura em sua poesia.

Além disso, há alguns traços que devem ser levados em consideração a fim de se pensar o estado melancólico para avaliá-lo como operador textual da poesia de Corsaletti e que diz respeito às implicações patológicas mesmas apresentadas por Freud:

A melancolia se caracteriza psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações e autoinsultos, chegando até à expectativa delirante de punição. (FREUD, 1992, p.131)

¹⁶ Analisado no Capítulo 3.

Sendo a melancolia decorrente da perda de um objeto de amor¹⁷ (FREUD, 1992) e que “tal quadro acarreta um sentimento doloroso, associado à indiferença em relação ao mundo e ao retraimento do eu” (VASCONCELLOS, 2009, p. 26), as sensações enumeradas acima concorrem para a compreensão da afecção melancólica através da noção de *páthos*, isto é, da condição em que a paixão, ainda que negativa, pois que relacionada ao retraimento e à indiferença, governa o sujeito. Atentando para a etimologia, tanto na raiz grega quanto na latina, o significado remete ao sofrimento e ao fato de ser “coagido e movido por uma força interior que escapa à vontade.” (GOBRY, 2007, p. 109), sendo as formas tardias *passio*, *affectio* e *perturbatio* indicadoras de que o termo se refere, por um lado, a um “sentimento intenso e penoso e, por outro, um longo sofrimento físico: paixão pelo jogo, Paixão de Cristo ou dos mártires.” (p.109). Ainda conforme aponta Gobry, “derivam do grego o termo moderno *patético* e os termos científicos *patologia*, *patógeno*, *neuropata* etc.; do latim, *padecer*, *paciente*, *passivo*, *passional*”. Seguindo este raciocínio, a melancolia tem uma inclinação notadamente sintomática e marcada, condições, por sua vez, que são observadas na poesia de Corsaletti. O poema “Tenso”, por exemplo, explicita essa constituição violenta, sofrida e carnal (“rolo de arame farpado / tora de peroba / de aroeira / todas as formigas / do couro da minha cabeça / meu queixo / minha mão / meu pau meu punho / meus tensos dentes”) (2007, p.62), assim como diversos poemas que compõem os capítulos seguintes.

O presente trabalho, orientando-se pelas análises desses poemas, identifica o paradoxo que funda essa escrita, a saber, o paradoxo entre um *páthos* extremado, constitutivo da subjetividade lírica, que redundava, inclusive, em uma violência, e um redimensionamento do poema no sentido de abrandar esse tom patético. Isto é, a poesia de Corsaletti apresenta-se eminentemente tensa no sentido de que nela se opera a articulação da violência e ao mesmo tempo o esvaziamento da linguagem poética em direção a uma escrita que ensaia uma “falta”. Assim, a sensação da “falta” em sua poesia é percebida simultaneamente à sensação de excesso, de descomedimento e de violência que a dicção do *páthos* institui e que funciona pelo corte da linguagem, através das contenções e disjunções (do vocabulário, dos recursos linguísticos e metalinguísticos, etc.). Desse modo, ao mesmo tempo que algo da constituição melancólica se aproxima da perspectiva pela qual o eu lírico em Corsaletti vê o mundo, condição esta orientada por um *páthos*, uma força, um

¹⁷ Conforme se pode observar nas referências, utiliza-se a acepção do termo melancolia através do viés freudiano.

sintoma, os poemas tentam explicitar um aniquilamento guiado por uma grafia que objetiva plasmar uma forma “em falta”. Nessa tensão nunca solucionada, delinea-se uma escrita a qual este trabalho intitula “Poética de menos”, que se caracteriza pelo embate entre o excesso e o despojamento.

Tal perspectiva, portanto, parece adequada à compreensão da poesia de Corsaletti porque ela pressupõe uma paradoxal relação que *impetuosamente* se direciona ao *menos*. Nessa perspectiva, a análise dos poemas possibilitará a verificação de como esse confronto decorrente da “falta” se estabelece como operador textual na escrita de Corsaletti, representando a tensão dialética entre a forma artística e o processo histórico.

Em um primeiro momento, no item 1.1, apresentam-se considerações acerca das características dessa “Poética de menos”, articulada na tensão entre índices do excesso e do esvaziamento do discurso literário, a partir de um olhar que enfatiza as particularidades deste momento cultural-histórico.

Em seguida, no item 1.2, procede-se a uma análise mais atenta dos mecanismos de esvaziamento do poema, quais sejam, a utilização de um vocabulário de “menos”, elíptico, marcado pelo *enjambement* e dos cortes sintáticos no interior do verso mesmo, o “desleixo formal”, a contenção dos versos em poucos vocábulos e a reincidência de um léxico que sinaliza a ausência e a negatividade.

1.1 Entre o excesso e o esvaziamento, a tensão.

Tomei banho, me vesti, etc. fui jantar, voltei pro quarto arear os dentes, ver no espelho se podia sair pra um passeinho até a praia de Tambaú, mas fiz tudo isso aranha. Quero dizer: a aranha estava qualificando a minha vida (...). (ANDRADE, 1983, p.307)

Neste item, realiza-se a análise de dois poemas de Fabrício Corsaletti a fim de se investigar como a forma poética materializa a instância da falta e da apatia do tempo presente. Ainda se valendo de categorias da modernidade, o primeiro poema a ser analisado, “A aranha”, expõe a fratura que passa a constituir a subjetividade lírica a partir da enunciação de Rimbaud, “*Je est un autre*”, e que ainda configura o eu na produção contemporânea:

Não importa a idade, a aranha
 em algum momento
 se cansa e não quer mais
 atear suas lentas cordas no espaço
 infinito. O mundo lhe parece
 veloz e estranho, e raramente ela deseja
 ser veloz. Está liquidada, e segue em linha
 reta, sem olhar para os lados,
 porque os movimentos circulares a entontecem;
 além de duvidar da suposta liberdade
 que a loucura de caminhar em labirintos elásticos
 pudesse lhe dar: crê que o louco sabe que é louco.
 Enfim, ela quer um ritmo justo.
 Eufórica, esse ritmo (que ela apenas intui)
 se transforma, e de olhos fechados, escura e fosca,
 ela sonha ser – mas isso seria a alegria! –
 uma enguia num mar branco,
 um límpido escaravelho.

(CORSALETTI, 2007, p. 102)

Apesar de o sujeito lírico se valer da terceira pessoa – tendo como índice o verbo *est*, forma verbal da terceira pessoa do singular no francês, *Il/ Elle* – para se referir à “aranha”, a intimidade com as ânsias desse ser passa automaticamente a ser compreendida como a usurpação da imagem do inseto e de seus qualificativos como a inferida teia (“não quer mais / atear suas lentas cordas no espaço / infinito”) que, personificados através da caracterização subjetiva (“ não quer”, “lhe parece”, “deseja”, “duvidar”), conformam a imagem do eu lírico (*Je*). Assim, a identidade entre sujeito e a aranha se constrói na esteira da constatação de que o eu é cindido e perpassado por inúmeras vozes e possibilidades: assim como ele pode ser “aranha”, a projeção e o sonho também podem configurá-lo como “enguia” e “escaravelho”.

No entanto, o mais significativo no fato de o eu lírico estar travestido em animais os mais variados é a constante permanência do cansaço e da negatividade como traço de todos os três. Em oposição à objetividade de um mundo que “lhe parece / veloz e estranho” o eu transmutado em aranha “se cansa”, “não quer mais / atear suas lentas cordas no espaço / infinito” pois está “liquidada”; o caminho que deseja é oposto às redes que configuram sua teia – espaço entrelaçado de caminhos aparentemente livres mas já pré-determinados e “da suposta liberdade / que a loucura de caminhar em labirintos elásticos / pudesse lhe dar” –, uma vez que o “ritmo (que ela apenas intui)” é o do deslizar da “enguia num mar branco”. Isto é, inserido na dinâmica de seu presente, o eu lírico explicita seu mal-estar diante de

seu tempo através de uma perspectiva negativista, uma vez que a recusa desse estado é a tônica do poema, apresentando como sintoma desse mal-estar o “cansaço”.

A imagética do poema reforça a oscilação entre o que está posto para esse sujeito e o que se deseja, sendo particularmente plástica essa oscilação. O “espaço infinito”, a “linha reta”, os “movimentos circulares”, os “labirintos elásticos”, exprimem a tirania do movimento supostamente livre (“suposta liberdade”) que ao eu é permitido seguir em oposição ao “ritmo justo” e intuído possibilitado pelo movimento deslizante e fluido. Assim, o eu-aranha se caracteriza pelo movimento limitado e labiríntico, enquanto a enguia e o escaravelho simbolizam a possibilidade do movimento deslizante. A oscilação entre a constituição da subjetividade, portanto, é a primeira das questões que esse poema propõe. Em consonância com a constituição fraturada referida acima, o eu desse poema também é um outro, mutante.

Além disso, a oscilação é também de outra ordem, pois se erige entre os caminhos do eu: o presente lhe permite os “labirintos elásticos” sendo que a alegria (“ – mas isso seria a alegria! –”) seria o puro deslizar “de olhos fechados, escura e fosca (...) num mar branco”. Formalmente a opção do sujeito lírico poderia ser compreendida pela oscilação da “aranha” inicial do texto (a do título) em direção à sua transmutação nas imagens da enguia ou no límpido escaravelho. A opção, portanto, seria a oscilação no sentido de um ritmo da intuição e possível de alergia.

Materializando a oscilação dos movimentos possíveis, os versos espalhados revelam o cuidado com a escritura. Ora, desde o primeiro até o décimo segundo, os versos são majoritariamente fraturados, sendo o *enjambement* significativo do movimento empreendido pela aranha em sua teia “em labirintos elásticos”, afinal, ela também está inserida em um ambiente em que a fragmentação e o corte são as condições resultantes de um mundo “veloz e estranho”. Por esse motivo, o eu tenta impor um ritmo possível, a saber, o da “linha reta”, freando as quebras dos versos: do sexto para o sétimo verso o *enjambement* entre o verbo e seu complemento (“deseja / ser veloz”) explicita a tentativa de diminuir a velocidade desse mundo ao diminuir a velocidade de leitura do verso. A partir do décimo terceiro verso, quando se enuncia o desejo por um “ritmo justo”, as frases poéticas assumem uma forma deslizante, sendo a quebra sintática rechaçada em favor da fluidez da manutenção da oração.

Diante da oscilação dos movimentos, o que resta ao sujeito lírico – dividido entre a aceitação do presente “veloz e estranho” e a impossibilidade do deslizar porque sabe que é

sonho – é a negatividade, aqui manifestada não como negação via destruição, mas justamente como negação via apatia. Os versos sete e oito conformam essa condição do cansaço e da ausência: “Está liquidada, e segue em linha / reta, sem olhar para os lados”. “Liquidada” e “em linha reta”, as expressões utilizadas são da ordem do esgotamento e da fadiga, coadunando assim com o vocabulário em geral, como “se cansa”, “não quer mais”, “raramente ela deseja”, “movimentos circulares a entontecem”, “duvidar da suposta liberdade”.

Juntamente a esse vocabulário, percebem-se alguns índices de indeterminação, como “*não* importa”, “em *algum* momento”, “*não* quer mais”, “*sem* olhar para os lados”, que marcam uma deliberada indiferença do sujeito lírico frente ao tempo em que vive. Respondendo ao questionamento “Por que raios fazer poesia hoje?” (O Globo, 2007), Corsaletti expõe o fato de situar-se filosófica, política e esteticamente a seu tempo, afirmando: “Não dá pra escolher em que época nascer. Nasci nessa época. Então é nela que vou escrever. Não sei exatamente pra que serve a poesia, mas sei que a minha vida mudou e ganhou sentido quando decidi ser poeta.”. Desse posicionamento, portanto, infere-se que o sujeito lírico responde também deliberadamente a uma época de excesso fazendo explodir *no* texto as marcas da “falta” em si.

Assim, a tensão entre as imagens desse poema representa o embate entre a instância do *páthos* e uma orientação literária que se realiza pela contenção, na direção do menos. Considerando o discurso poético basicamente um exercício da palavra, o texto de Corsaletti, ao se erigir pelo cansaço, pela liquidez e pela opção da reta – instâncias negativas – em detrimento do elaborado e da construção, dá mostras de isentar sua poesia daquele papel. Nesse sentido, o exercício poético revela-se desmerecido, embora – e é aí que reside o paradoxo – ele aconteça, mesmo que por sinais de “menos”.

Em consonância a esse impasse da escrita poética, a metáfora da aranha, que se identifica ao sujeito lírico, reforça a condição de esvaziamento do texto. Ora, sendo a aranha responsável pela tessitura de suas teias, a ideia de tecer funda metalinguisticamente a confecção do texto. Entretanto, como se observa no poema, ela “se cansa/ e não quer mais / atear suas lentas cordas no espaço / infinito”. Ao recusar a manipulação desse tecido/texto, o poema se realiza pelos solavancos de uma escrita que se faz na tensão entre o imperativo do escrever e a paralisia do discurso.

Avaliando também “o que é ser aranha” no tempo presente, isto é, em que sentido a “aranha estava qualificando” a vida do eu – a partir de descrições do comportamento dos

aracnídeos que, de modo geral, “corre muito rapidamente, com movimentos bruscos”¹⁸ – infere-se a condição de existência do poeta contemporâneo, forçado a se envolver nas redes e teias geométricas que os costumes, as imposições, as escolhas e os desdobramentos do cotidiano vão definindo e redimensionando. A recusa do eu lírico em aderir a essa dinâmica, bem como a impossibilidade de seguir o utópico caminho deslizante da “enguia num mar branco”, delineiam mais uma vez a tensão entre o excesso e o esvaziamento que sua poesia acena, materializada pela escolha da reta.

A constatação de que o caminho da reta no momento presente – que implica essencialmente a condição do menos – é a única possibilidade que acena para o eu lírico se origina da sensação contemporânea decorrente da obsessão pela expressão (LIPOVETSKY, 2005, p.XXIII). Ora, de acordo com o pensador francês, ocorre neste tempo de aceleração dos costumes e a intensificação do “processo de personalização” um deslumbre em relação à possibilidade de se realizar como “indivíduo total”, isto é, indivíduo que não somente percebe o valor de suas escolhas individuais, mas que as cultua e as reconhece como direitos inalienáveis, afinal é a partir deles que constitui e direciona sua existência. Dentre o rol dessas escolhas que afirmam a legitimação da personalidade, a necessidade de expressar-se e definir-se como existência exclusiva é notável e gera uma

democratização sem precedentes da palavra: todo mundo é incitado a ligar para a central telefônica, quer contar algo a partir de sua experiência íntima, ou pode tornar-se locutor e ser ouvido. Isso vale tanto nesse caso como no dos grafites nas paredes de escolas ou no dos inúmeros grupos artísticos: quanto mais a gente se expressa, menos há o que dizer; quanto mais a subjetividade é solicitada, mais o efeito é anônimo e vazio. Esse paradoxo é reforçado também pelo fato de que ninguém, no fundo, está interessado nessa profusão de expressões, com uma exceção que deve ser levada em conta: o próprio emitente ou criador. (...) Daí essa plethora de espetáculos, de exposições, de entrevistas, de proposições totalmente insignificantes para qualquer pessoa e que não levam em conta nem mesmo a ambiência; outra coisa está em jogo: a possibilidade e o desejo de se expressar qualquer que seja a natureza da ‘mensagem’, o direito e o prazer narcisista de se manifestar a respeito de nada, por si mesmo, mas retransmitido e amplificado por um meio de comunicação. Comunicar por comunicar, expressar-se sem qualquer finalidade a não ser expressar-se e ser ouvido por um micropúblico, o narcisismo revela, tanto aqui quanto em outros aspectos, a sua convivência com a ausência de substância pós-moderna, com a lógica do vazio.” (2005, p XXIV)

¹⁸Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Solifugae>- Acesso em 07/06/2012

É denunciando este tempo de obsessão pela expressão de si a todo custo – e que constitui as redes nas quais ela caminha – e também percebendo a ilusão de tornar-se uma legítima expressão – símbolo da enguia ou do escaravelho –, que o eu simbolizado pela aranha opta pela tensa expressão que a reta insinua, isto é, a materialização da tentativa de calar o excesso em direção a uma escrita de menos.

Assim, participando também dessa tensão, considerando-se o fato de que ninguém, no fundo, está interessado no bombardeamento das expressões alheias, este poema opera em dois sentidos: primeiramente, na denúncia de que o presente é tempo de ausência (mesmo que aparentemente figure o excesso) a partir da constatação de que envolver-se nas suas teias e aceitar a velocidade demonstram a convivência com o mesmo (e, portanto, convivência com aquelas condições); em segundo lugar, contraditoriamente aponta que o eu, mesmo seguindo pelo caminho da reta, também se insere na ordem do comunicar por comunicar. Desse modo o poema se constrói pelo embate entre a constatação da falta e a enunciação da falta.

Essa marca paradoxal da poesia de Corsaletti não deixa de retomar o caráter atravessado da lírica, que, tencionando sujeito e mundo, explicita a *fratura* de que fala Adorno. Tentando resgatar a unidade entre a natureza e o eu, o sujeito desde a modernidade tenta esboçar uma representação de si que ecoa a harmonia. Sabe-se, entretanto, que essa tarefa já é de antemão tensa e não solucionada, e isso ocorre especialmente na poesia que aqui se analisa. Já não tão próxima do contexto em que as proposições de Adorno se colam, a obra de Corsaletti se constrói sob a égide de algumas condições que se agravaram com a consolidação do individualismo e com toda a trama paradoxal que lhe é característica. Na esteira de considerar as tensões como fundadoras do tempo presente, o paradoxo emerge como insígnia maior nas argumentações de Gilles Lipovetsky (1983). Considerando que o modelo de sociedade disciplinar foi substituído por um modelo “pós-disciplinar” (LIPOVETSKY, 1983), o processo de personalização traçou caminhos que apontaram para o ápice do autonomia, gerando ao mesmo tempo instâncias de responsabilidade e do total desregramento em relação ao costumes. O paradoxo se tornou, afinal, a condição máxima desses tempos. Assim, a “Poética de menos”, que se observa na lírica de Corsaletti, orienta-se por levar em consideração o caráter essencialmente tenso das relações e das condições de existência da contemporaneidade.

1.2 A constatação da falta

Não vai sair nada /
além de três /
ou quatro palavras
(CORSALETTI, 2010, p.41)

Em outros poemas do autor, tal negatividade se explicita através da constituição da subjetividade por uma “falta”, como é possível verificar no poema “Acontecia às vezes”:

Acontecia às vezes
da cidade
se abrir como manhã de maio
na minha frente hoje
entanto há nem
 vento solução
de nuvem manga
mordida no úmido quintal
onde minhocas caramujos caquis podres

(CORSALETTI, 2007, p.19)

Dois tempos se colocam em paralelo: o primeiro é indicado pelo verbo no pretérito imperfeito (“acontecia”), e o segundo tempo é revelado pelo vocábulo “hoje”. Entre estas duas percepções temporais de passado e presente, encontra-se um outro vocábulo que aponta toda a oposição que os configura. A conjunção “entanto” indica a quebra entre os tempos, pois sinaliza a ruptura entre um passado em que a cidade se abria como manhã de maio e uma cidade, no presente, que já não se abre como manhã de maio. Assim, resta identificar a tensão que se esconde nos versos enunciados anteriormente. Mês tipicamente mais fresco, outonal, em que a brisa e uma breve névoa matutina prenunciam o frio dos meses seguintes de inverno, a manhã se apresenta clara e com algumas nuvens esparsas, que, contraditoriamente, não se converterá em chuva. Isto porque o tempo sensivelmente mais seco é uma de suas características. As nuvens, entretanto, no céu se colocam e, se não precipitam, ao menos sugerem a ideia confortável de umidade.

Assim, se cidade e manhã de maio estabelecem uma identificação total, noção esta marcada pelo “como” que liga os vocábulos comparativamente, deduz-se que aquela apresentava, aos olhos do eu lírico, características de um conforto implícito produzido pelo sentimento aconchegante que o frescor produz. Desse modo, a cidade refletia um espaço de

acolhida, que poderia agasalhar quem nela se encontrasse e, ainda, produzia neste mesmo indivíduo uma leve sensação de vigor, de jovialidade e exuberância que se ligam ao frescor que compõe aquela imagem.

No entanto, a ruptura já anunciada acima, que se instaura pela conjunção “entanto”, marca o presente justamente por essa ausência de frescor identificada na cidade. Nessa, não resta nem mesmo o “vento” que, aos olhos do eu lírico traria consigo a “solução”. O procedimento formal utilizado por ele para indicar a identificação traçada entre vento e solução, no sexto verso, é quase uma justaposição, uma vez que os dois vocábulos são utilizados sem qualquer partícula que os ligue. Assim, a expressão “vento solução” mais parece um só substantivo, pelo fato de serem tão relacionadas as impressões que ambos sugerem, torna-se uma palavra somente. Nesta cidade em que o vento se ausenta, a circulação e o movimento amplo e ilimitado que o caracterizam, parecem sem lugar. Cidade estanque que acaba por exercer no eu uma profunda identificação, já que o cessar do vento é compreendido por ele como uma sinalização da impossibilidade de solução. Essa distância entre o “hoje” e o “vento solução” ainda é reforçada pelo afastamento, materializado na própria página, dos versos em que tais palavras aparecem. Isto é, o verso em que “vento solução” se encontra é recuado e está disposto quase que ao meio da página, claramente distante do vocábulo “hoje” no quarto verso. Desse modo, o presente se caracteriza por ser tempo de impossibilidade, de falta de resoluções, de estagnação e de *secura*.

Esta derradeira qualidade ainda é reforçada pelos três últimos versos em que a tônica é a constatação do esgotamento da umidade. Isto porque todos os substantivos escolhidos sugerem marcadamente um aspecto aquoso, em que abundam substâncias viscosas e fluidas. “Nuvem”, “manga” “mordida”, “úmido quintal”, “minhocas”, “caramujos”, “caquis podres” traçam um horizonte de símbolos que apontam essa umidade eminente, mas intermediária. Ou seja, todos esses índices remontam à ideia de algo aquoso, mas que não chega a ser propriamente líquido, se encaixando em um patamar intermediário de constituição.

Além disso, o requisito para a fertilidade do solo é a sobreposição ou aglutinação de diversas camadas de estratos orgânicos, que ao combinarem seus elementos químicos propiciam uma terra mais produtiva. Essa aglutinação por camadas dos elementos é realizada também formalmente, quando o “eu” dispõe dos vocábulos orgânicos empilhados, seguidos e sobrepostos uns aos outros. O empilhamento dos vocábulos se

revela pela falta quase absoluta de conectivos entre eles, condição essa que explicita seu caráter amontoado e de comunicação entre tais elementos.

Esse desenho dos elementos orgânicos/vocábulo ainda revela outros traços, pois o eu lírico os separa em versos determinados, que correspondem, por sua vez, a uma distinta camada do solo. A partir do sétimo verso, dá-se a ver o que está acima do solo (nuvem e manga); no oitavo já se visualiza o que está mais rente ao solo, que é o quintal úmido em si e quiçá a manga mordida (e talvez já em processo de germinação – ideia esta sugerida pelo *enjambement* dos vocábulos manga e mordida, sinalizando aí a semente em contato com a terra); e, finalmente, em uma camada bem misturada à terra encontram-se caramujos, caquis podres, superpostos às minhocas que se encontram em uma camada inferior ainda. Os versos desenhavam assim o ambiente cantado pelo eu, incorporando a sua disposição real à disposição dos vocábulos.

De maneira mais ampla, ainda, a percepção do desenho que o poema como um todo imprime na página sugere não só a disposição das camadas do solo e de seus respectivos elementos. Distribuído em seus nove versos, o desenho se compõe quase que esboçando um cenário da cidade: isto é, graficamente o que se observa é uma cena concretizada e que se descortina verticalmente, em um movimento descendente e que parte do mais amplo e perceptível para o bem específico e despercebido: primeiramente se enuncia a cidade (segundo verso) que se associa a uma manhã de maio – imagem bem ampla e que só é limitada pelos traços do horizonte; a esse olhar geral, se segue o olhar limitado e perspectivo do sujeito lírico, que restringe seu campo de visão a um lugar específico, a saber, um sugestivo quintal, que se encontra seco. Por último ainda, o olhar se concentra em algo ainda mais restrito e talvez imperceptível, que é o que se acha na epiderme do solo. Essa contenção do espaço se orienta, portanto, por um movimento que parte da cidade, panorama¹⁹ indiscriminadamente disponível para todos, e é perpassada e filtrada somente pelo olhar daquele sujeito que se atém onde o olhar de muitos não atinge.

Se o panorama da cidade é disponível a todos, no entanto, neste poema ele é profundamente marcado pelo olhar desse específico sujeito, que enuncia que a cidade se abria como manhã de maio “na sua frente”. Como o advérbio de lugar “na minha frente hoje” (quarto verso) é imediatamente antecedido por uma oração que se realiza no passado

¹⁹ O conceito de *panorama* em Benjamin apresenta a seguinte definição: “Grande tela circular e contínua, pintada de maneira enganosa sobre as paredes de uma rotunda iluminada por cima e que representa uma paisagem.” (1989, p. 62). Considerando o caráter artificial e inorgânico do mesmo, a cidade de Corsaletti também parece se valer dessa condição.

e é seguido pelo advérbio de tempo que indica o presente, ele participa de um jogo de variadas seleções sintagmáticas, que são efetivadas por leituras distintas. Aquele advérbio de lugar, assim, assume função central, presidindo a hierarquia dessas orações: seja no passado, seja no presente, o que interessa é que toda a construção é orientada pela perspectiva desse sujeito, da perspectiva que ele tem à sua frente. Desse modo, fica nítido que o “eu” lírico opera somente com a percepção do que se encontra à sua frente de maneira imediata.

É também diante do “eu” que acontecia da “cidade/ se abrir como manhã de maio”, cujo curioso arranjo sintático se constrói. Isto é, não é comum dizer que uma cidade se abre; ora, uma cidade se vê, se percebe, se analisa, mas abrir-se? Assim, parece que o verbo abrir-se, neste caso, pode ser identificado com o verbo desabrochar, em que se diz que “uma flor abriu”, “o botão da flor abriu”, etc. Pode-se considerar, ainda, a existência de uma flor denominada “flor de maio” – nome científico, *Schlumbergera truncata* –, pertencente à família dos cactos, que floresce principalmente no outono e que poderia, sintaticamente, substituir o substantivo manhã, ficando a frase da seguinte maneira: cidade/ se abrir como flor de maio.

Desabrochar como flor de maio corresponderia a um florescer inesperado e arrebatador, pois de um cacto, planta tipicamente robusta e até mesmo grosseira, devido a sua resistência à aridez, não se espera que nasçam flores delicadas. Assim, considerar que a cidade se pautou por essa ordem de relação é identificá-la a um cacto: resistente, robusta, visualmente grosseira, espinhosa, mas que também se mostra delicada no seu desabrochar. Esse seu aspecto do florescimento e do belo, vale pontuar mais uma vez, é captado pelo olhar do sujeito lírico, que enuncia e constrói essa imagem tão bem amarrada entre o urbano, sua própria percepção, a natureza e os símbolos que se ligam a cada um destes elementos: a constatação do que é belo a partir do que é bruto e também que a beleza pode conviver com o grosseiro, sendo um componente latente deste.

É esse olhar do sujeito que corrobora com a criação da cidade como “um lugar”, isto é, como resultado das projeções individuais, coletivas, sociais, filosóficas, econômicas, etc. que dela e nela são feitas. Imputa-se a ela características e predicados, que são, por sua vez, selecionados e construídos em um processo altamente complexo de projeção de significados e de contínua reprojeção. Assim, constata-se que a cidade mesma não expõe nada, mas seus usuários, ora como proficientes leitores ora como malsucedidos

interpretantes, é que constroem leituras e relações possíveis de sentido, conforme aponta Ferrara:

Entendida como unidade de *percepção*, a cidade não é um dado, mas um processo contextual onde tudo é signo, linguagem. Ruas, avenidas, praças, monumentos, edificações configuram-se como uma realidade sógnica que informa sobre seu objeto: isto é, o contexto. Entretanto, o elemento que aciona essa percepção global e contínua, que estabelece seleções e relações em um repertório contextual é o usuário e o uso é sua fala, linguagem. O uso é uma leitura da cidade na relação humana das suas correlações contextuais. (FERRARA, 1981, p.120)

Infindáveis e cambiantes cidades se delineiam e se delinearão, portanto, a partir das projeções dos mais variados sujeitos líricos. Do embate com os signos, pura linguagem, e a relação que se instaura entre o usuário e contexto, sujeito lírico e o mundo, inúmeras cidades se ergueram e resistem construídas a partir de outros signos, dessa vez verbais, em um espaço talvez muito mais perene que a cidade real, que é a página em branco. Assim é que o canto eufórico e alucinante entoado à musa cidadina a partir do meio do século XIX, fundado no encanto pelo *novo* e pelo progresso, cuja imagem se cunha na cidade brilhante, metálica, feita a ferro e concreto, é suplantado pelo canto de *fin de siècle* – agora século XX – e início de século XXI, cuja tônica se insinua, ao menos nesta poesia de Corsaletti, inicialmente, por se constituir de aspectos bastante rústicos, quase primitivos e elementares. Figuras como caquis podres, manga mordida, caramujos, etc., fogem ao estereótipo do imaginário racional, do engenhoso, do sofisticado, fruto das luzes humanas e compõem um esboço de uma cidade que se encontra *à margem* da ideologia do progresso e do transitório. Afinal, a cidade do interior, onde aquela poesia parece se concentrar, apresenta uma lógica diversa da lógica metropolitana. Se nesta vigora o transitório, acelerado pela produção abrupta e humana, naquela há espaço para o trânsito do natural, princípio do movimento inerente ao ciclo de renovação da vida.

Em “aconteciam às vezes”, todos aqueles índices – manga mordida, nuvem, etc. – apontam para esta noção de umidade. No entanto, estes são somente evocados pelo “eu lírico” com a finalidade de constatar a ausência daquela no tempo presente. Na poesia de Corsaletti todos aqueles vocábulos surgem para indicar nostalgicamente a abundância de vida no passado e, principalmente, denunciar a sua falta presente. Pois, como enuncia o eu lírico, na cidade em que ele se encontra “na minha frente hoje”, não há nenhum desses elementos úmidos, repletos de frescor e viscosidade.

A ausência de umidade representa, portanto, um panorama que remonta ao estio, à infertilidade e conseqüentemente à morte. Especificamente no poema, essas características estão relacionadas à condição de vida *na cidade* cantada pelo eu. Uma cidade que parece indicar que já não o comporta mais, pois que sinaliza a aridez de soluções e a mortandade de perspectivas. A *secura* dessa cidade notadamente interiorana, conforme já apontado acima, instiga no “eu lírico” a necessidade intensa de migração para outro espaço. São diversas poesias, que seguem esta primeira, que apontam tanto a percepção aguda de inadequação do sujeito lírico a esse ambiente estéril quanto a ânsia de *mover-se*²⁰. Essa cidade que se arquiteta a partir de índices quase bucólicos e, à primeira vista, em direção oposta a um percurso citadino²¹, desenha uma ‘cidade intermediária’, pois que se constitui de elementos de aspecto quase rural, mas que se enuncia cidade, como se atesta no segundo verso do poema.

Em “Acontecia às vezes”, portanto, a recorrência da sensação de *secura*, de infertilidade e de impossibilidade reforça a condição de carência que se enuncia no poema, concorrendo para a compreensão de que o sujeito lírico em Corsaletti percebe a poesia como visionária da ausência. Assim, os dois poemas analisados neste capítulo explicitam como o presente é compreendido como lugar materializado da falta. Se em “A aranha” o vocabulário manifesta o cansaço e a liquidez do eu, reforçado pelos índices de indeterminação e de negatividade, os versos quatro e cinco de “Acontecia às vezes” explicitam o plasmar da ausência dos tempos na materialidade dos versos. Isto é, em “na minha frente hoje/ entanto há nem” exprimem a vivência da crise e da falta que se associa à carência que o presente constitui. Afinal, retomando a argumentação apresentada na Introdução, é como “monólogo dramático” que a poesia de Corsaletti se ergue, não apenas lamentando “a falta de grandes questões, de comprometimento”, mas trazendo para dentro de sua estrutura mesma, a “negatividade compatível com a crise que fundamenta esse vazio” (SISCAR, 2010, p.176).

²⁰ “Sou antigo e movediço como o mangue.” é um verso de Corsaletti que parece ecoar em diversas outras poesias em função da ideia do movimento.

²¹ No entanto, ao longo da coletânea de Corsaletti, identifica-se não somente uma mudança de posicionamento do sujeito lírico em relação à urbe, mas percebe-se também o migrar daquele sujeito de uma cidade interiorana para a metrópole. Pode-se supor que aí ocorra uma identificação ficcional e autobiográfica, pois também o adolescente Fabrício, com a intenção de continuar seus estudos, se muda da cidade de interior paulista para a capital paulistana. À medida que o sujeito empírico traça seu caminho, as próprias poesias também vão delineando um mapa que espelha e ao mesmo tempo reflete sujeito lírico na cidade, e a cidade no sujeito lírico.

Isto é, neste poema verifica-se a utilização de mecanismos de esvaziamento do texto poético a fim de se explicitar como opera a “falta” de modo imanente ao discurso literário. Ora, insiste-se aqui na estilização de uma forma que singulariza a poesia do presente e que ocorre por meio da constatação da “falta”. Esta seria, afinal, plasmada ao poema por meio da utilização de um vocabulário de “menos”, pela elipse (“onde minhocas caramujos caquis podres”), por uma construção marcada pelo *enjambement* e pelos cortes sintáticos no interior do verso mesmo (“nuvem manga”), pela contenção dos versos em poucos vocábulos e pela reincidência de um léxico que sinaliza a ausência e a negatividade (“entanto há nem”). O aparente “desleixo formal” seria a sintomática marca dessa poesia, que, no entanto, esforça por dramatizar formalmente a tensão entre o excesso e a falta do presente.

De maneira geral, os poemas de *Estudos para seu corpo* e *Esquimó* também exprimem a crise, sempre relacionada à falta do presente, na opção pelos versos livres²² e manifestadamente curtos, com geralmente duas ou três palavras em cada. A força que o excesso de branco na página imputa concorre para a acentuação do modo de versificação que privilegia o silêncio, isto é, e a escolha pelo menos.

Dessa maneira, a falta impõe na escrita de Corsaletti um aspecto duplo, que se caracteriza primeiramente pela constatação da ausência e, em seguida, como vazio a ser preenchido pelo aspecto figural que o próprio poeta configura a forma poética. Afinal, a constatação da falta é seguida de intencionalidade do eu, ou seja, do projetar-se de si no mundo a fim de se construir sentidos e interpretações:

Não há atualidade sem intencionalidade, sem exercício de atenção por parte de um olhar. Em outras palavras, não há presente sem interpretação. Não há presente sem que levemos em consideração o ‘efeito’, a ‘performance’, a ‘consciência’, a interpretação do ‘fenômeno’ ou dos fatos históricos, o que relança a economia figurativa do discurso . De fato, se a ideia de presente se constrói como um desvio em relação à simultaneidade do presente *verdadeiro*, da presença plena, podemos dizer que ela tem um caráter derivado, que se poderia entender sob a forma da *figura*. A diferença do presente em relação à sua origem impõe a consideração do caráter figurativo da interpretação do presente (...). Não há o presente em si sem um desvio da origem, sem um drama da origem. (SISCAR, 2010, p.188).

²² A esse respeito, Marcos Siscar (2010, p.108) relê o ensaio de Stéphane Mallarmé, “Crise do verso”, a fim de explicitar como a noção de crise relacionada ao presente, a partir da modernidade, plasma no verso livre, em oposição ao alexandrino “confiscado” por Victor Hugo, o estado de sombra, arrefecimento e silêncio (p.110), reforçando que o verso livre “é um modo de nomear um estado *de poesia*, um determinado tratamento dispensado ao poema” (p.113).

A poesia de Corsaletti, dessa maneira, acaba por operar pelo desvio do presente a partir da construção de um caráter derivado e figurativo. Sendo assim, os capítulos seguintes vêm como resposta do sujeito lírico no embate com esta falta: o eu potencializa o espaço e o tempo como *figuras* que possam vir a dar sentido a uma experiência notadamente orientada pelo sinal de menos. Isto é, se Siscar toma a noção de *figura* para efetuar um discurso sobre o presente, Corsaletti transforma a oscilação em *figura* da falta. Dessa maneira, os poemas analisados nos capítulos seguintes, ao mesmo tempo em que com-formam a constatação e a denúncia da falta, também se oferecem como *desvio* do presente: “des-colado” do uso normal e mais óbvio, implicando na ideia de um discurso que se valha da diferença e de um sentido a ser construído a partir da alteridade, a oscilação do eu frente às instâncias do espaço e do tempo se impõe como *figura*.

Assim, a hipótese da oscilação como *figura* da “falta” implica na existência de embates que acabam por ligar a poesia de Corsaletti a seu tempo histórico. Ora, a economia de procedimentos se articula no embate com a vivência de um sujeito lírico marcado pela densidade do presente esvaziado de experiências, sendo que as contradições entre despojamento e extravagância, ausência e destemperamento, excesso de comunicação/expressão e vazio de mensagens, conformam uma escrita que plasma essa condição. Nos próximos capítulos estas oscilações serão verificadas com mais acuidade.

**CAPÍTULO 2. “EU FUI ANDANDO” - OSCILAÇÕES DO EU,
OSCILAÇÕES DO ESPAÇO**

Um dos aspectos em que se observa a “Poética de menos”, em Corsaletti, é nas oscilações do sujeito que são metaforizadas pelas oscilações do espaço. Considerando a constatação do eu a respeito da crise e da falta que constitui o tempo presente, este se erige como uma *questão* (SISCAR, 2010, p.185) para o sujeito que, por sua vez, imputa-lhe um discurso derivado e figural. Desse modo, portanto, a oscilação espacial é tomada como *figura*, ou seja, como linguagem projetada na polivalência dos significados e como forma de desvio em que o eu articula o sentido de seu presente.

Paralelamente a essa “falta”, a “Poética de menos” em Corsaletti evidencia um movimento de desapego ou de despojamento do sujeito lírico. Ainda que a tônica da “falta” se expresse, algumas marcas da violência e da animalidade são identificadas, matizando esta poesia com indícios de uma tensão nunca resolvida. Assim, a fluência objetivada pelo projetar-se do eu lírico no espaço sempre se faz sentir a partir de contradições e embates, quais sejam entre o deslizar e a ruptura bruta, a leveza e o peso, o denso e o etéreo, a concretude e o informe, resultando na sensação de uma progressão que não avança.

Desse modo, as noções de movimento, desapego e abandono, manipuladas a partir da tensão com o que há de excesso no presente, que perpassam este fazer poético, também orientam este capítulo. As oscilações do espaço alternam-se entre o movimento, o exílio e a imobilidade, itens 2.1, 2.2 e 2.3, respectivamente.

2.1 O movimento

A vida é feita de nadas:/
De grandes serras paradas/
À espera de movimento;(...)
(TORGA, 2007, p.186)

Neste item, parte-se da análise do movimento e de algumas instâncias que se desdobram a partir dele, tais como a necessidade de fluir e deslizar entre espaços. Uma das diretrizes que o autor segue para este procedimento é a referência ao mundo natural que, de certa forma, marca um determinado momento na poesia de Fabrício Corsaletti. Em “Acontecia às vezes”²³, por exemplo, a sugestão da natureza remete aos tempos em que o

²³ Este poema é analisado no capítulo 1, página 33.

eu se encontrava em um ambiente interiorano, ou seja, em que o contato com o natural podia se efetuar de maneira direta, imediata. Isso se revela pela presença dos substantivos que se relacionam à terra e toda a significação que irradia desse léxico. Por ele se constroem referências à intimidade entre o sujeito lírico e esse ambiente original, até mesmo um pouco edênico. O eu enuncia sua proximidade com os elementos naturais e revela quão dependente se faz essa relação entre si e o orgânico, que beira o úmido e algo de enraizado.

Tomando como contraponto o poema “Pra frente!”, explicita-se o embate entre contenção e violência, e torna-se realizar uma leitura em que o eu lírico, identificado a aquele estado orgânico propõe-se a uma nova experiência. Isto é, identifica-se já aqui uma das inúmeras tensões que compõem sua poesia quando o sujeito lírico desamarra-se (ou apenas tenta empreender este ato) da imobilidade que o constitui em seu estado natural, impulsionado por uma força que emana de sua própria subjetividade e de seus próprios meios, conforme se lê abaixo:

Pra frente!

Sozinho
como um
bicho:

pra frente!

arrancando
uma a uma
as novas
terríveis
raízes

arrancando-as
como
quem arranca
uma a uma
as unhas da mão

(CORSALETTI, 2007, p. 39)

As raízes que ligam o sujeito a um estado imóvel são cortadas de modo imperativo: o verso “Pra frente!” instaura uma atmosfera de direcionamento e de necessidade de mover-se que funciona quase como uma ordem, mas não esconde seu verdadeiro propósito, neste caso, que é incitar à ação. O teor positivo que repercute desse título parece ecoar os

fundamentos de uma perspectiva que reconhece no movimento progressivo e crescente algo de necessário para atingir um estágio satisfatório²⁴. O sujeito lírico se impele a romper seu estado original e colocar-se em movimento e, uma vez que este verso se repete, podemos admitir que ele, como um refrão, tem a função de reforçar – no sentido de dar forças – e lembrar o sujeito dessa necessidade avassaladora de se mover. Este refrão acaba por instaurar um eco no poema, pronunciado por uma voz íntima e silenciosa, justamente para que esse movimento continue. A repetição, assim, é como um incentivo que ecoa em torno do sujeito lírico, dando-lhe forças para efetuar o movimento de se desgarrar.

O doloroso do movimento já se faz prever nos dígrafos desse verso, pois a recorrência do /r/ seguido de sons consonantais /p/ (pra) e /f/ (frente) sugere a violência e o aspecto tosco dessa ação. Estes dois elementos são confirmados pelo tom animalesco da estrofe seguinte, afinal, o sujeito lírico compara sua solidão à solidão das feras. No entanto, apesar de toda a sugestão de agressividade enunciada até o momento, a dicção não atinge nada de extremamente selvagem: isto é, há rudeza mas ela é morna; há animalidade mas de um bicho recuado e nada bestial.

Esse bicho, na verdade, parece ser evocado para instaurar o perfil do eu que quer romper com o caráter fixo, orgânico, enraizado, típico do universo agrícola e reconhecer-se como um ente que se move, ou seja, um ser que se projeta tridimensionalmente no espaço, põe-se a caminhar, desbravar, perscrutar o desconhecido – isto tudo, claro, sem abandonar sua agressividade de origem.

Neste sentido, a violência continua sendo marcada em todo o poema inegavelmente a partir de uma imagem que conduz a uma série de conjecturas. As raízes figuram como a imagem-motriz desse poema, não só porque representam a forte ligação entre o eu e um espaço fixo que está na iminência de ser rompida, mas porque a sugestão que emana de todo poema se faz de modo semelhante à ideia daquele elemento. Isto é, o poema arquiteta uma relação entre suas estruturas lexicais e semânticas à semelhança de uma raiz que se emaranha a outros elementos, ou seja, uma trama forte e complexa se tece entre os

²⁴ O princípio de movimento ascendente e ordenado em direção a um arranjo orgânico e todo estruturado reflete características positivistas. Tal fundamento sustenta uma série de conjunções históricas nacionais, desde a proclamação da República, com o lema “Ordem e Progresso”, até o período ditatorial (com a associação entre o elemento popular futebol, a torcida brasileira, a ideia de nação unificada e de desenvolvimento, na marchinha “Pra frente, Brasil”) – com a denotação militar e impositiva que ali se percebe, em que o valor conferido a uma organização harmônica assume a força de uma ordem, no sentido de imposição.

elementos que constituem o poema: entre o eu lírico, o bicho, a solidão, as raízes e o corpo. Assim, uma densa série de relações pode ser apreendida do tecido tramado pelas raízes do texto.

Como se fosse construído a partir de camadas metafóricas que se superpõem umas às outras, o poema em questão enuncia uma tentativa de desligar-se do passado através das imagens que o compõem, seja pela imagem agressiva de arrancar as “terríveis” raízes fincadas, seja, mais ainda, por comparar este gesto brutal a outro mais doloroso, que é a auto-mutilação. A associação efetuada entre a ligação do sujeito com a experiência edênica, interiorana e fixa se revela bastante rica na imagem que a raiz representa, pois a dor provocada por esse rompimento relaciona-se a uma sensação física extremamente dolorosa, que é o arrancar das unhas da própria mão. Ação essa, aliás, conhecida como uma eficiente técnica de tortura e que revela quão terrível é a necessidade do eu de mover-se. Metaforicamente, portanto, desligar-se do passado e mover-se “pra frente”, ou seja, para o presente, é uma atitude que implica em perdas e traumas para um eu que se encontrava em um estado de “conforto”.

O gerúndio do verbo “arrancar” repete-se no início das duas últimas estrofes. Mais uma vez a repetição é utilizada como recurso de re-tomar/re-fazer/re-lembrar essa situação de desenraizar-se, isto é, a necessidade de arrancar as raízes, metáfora-chave desse poema, é contínua. A noção de que este processo é móvel também é sugerida pelo adjetivo que qualifica as raízes, “novas”, na segunda estrofe. Ao contrário do que se poderia pensar, as raízes não são antigas, isto é, a metáfora, neste caso, foge do sentido tradicionalmente que lhe é atribuído, que é o de apego às tradições ou origens. Aqui, a palavra “novas”, que de certa maneira contrapõe-se aos sentidos usualmente dados à metáfora “raízes”, problematiza esta imagem, pois sugere um movimento de enraizamento constante: basta que o sujeito lírico se acomode minimamente que logo um processo de se vincular a outra situação se desdobra.

Deste modo, à facilidade de se apegar, o eu lírico responde com um ímpeto de ruptura, pois estacar é compreendido por ele de modo terrível. Contra a fixidez, a violência apresenta-se como um meio de alavancar tal sujeito “pra frente”, impulsionando-o a um constante deslocar-se. A eventual segurança que a imagem da raiz aponta – afinal é ela que propicia sustentação ao corpo que a sucede – não se identifica com um sujeito lírico movente. Pelo contrário, o verbo “arrancar” modaliza o poema no sentido de romper com o que se sabe seguro, pois o sujeito não quer nada que esteja atrelado a si mesmo

atravancando sua marcha, religando-o a lembranças, instituindo moradas e conectando-o a uma série de situações de conforto que poderiam simular um aspecto de segurança. Ele opta pelo risco.

O movimento, enquanto metáfora da oscilação no espaço, se explicita como manifestação do caráter figural construído pelo eu, pois o conforto que a compreensão do presente como algo colado à realidade oferece é rechaçado quando o sujeito lírico se propõe a romper com o que é imóvel e projetar-se tanto no espaço (“Sozinho / como um / bicho: / pra frente!”), quanto na concepção de poesia (discurso que baliza a falta a partir de seu caráter derivado).

A experiência de abandono do estável em direção a um espaço desconhecido, além disso, está relacionada intimamente a uma experiência corporal – seja pela dor causada, seja pela sensação de insegurança. As unhas da mão, objeto com o qual nos defendemos e semelhante às garras para os animais, ao serem removidas do corpo do eu lírico, o deixam mais vulnerável e desprotegido. A solidão do bicho, enunciada na primeira estrofe, é potencializada pela sensação de desnudamento que o acompanhará em seu movimento progressivo, e que, conforme nossa compreensão da poesia de Corsaletti, sinaliza para uma condição do pouco e do despojamento. Esse estado de abandono atravessa sua produção poética, fundando uma escritura que opera por sinais de menos – mas nem sempre negativos, deve-se ressaltar. Isto significa que tanto temática quanto estruturalmente seu fazer poético se efetua por uma movência que dispensa o eufórico do viver mas que não decai na total negatividade. Pode-se pensar a respeito do eu lírico na poesia de Corsaletti a partir da visualização de uma partícula que atravessa o espaço-tempo, sabendo que diversos elementos vão a ela se agregar, torná-la pesada, repleta de acessórios-lembranças, pendendo-a para o chão para finalmente imobilizá-la, seja no passado ou seja no presente que se pretende colado a si; a partícula, entretanto, tem como única ambição o desprendimento desse espaço-tempo –porque nele reconhece o presente sempre como *questão* e nunca como discurso colado a si mesmo– e, por isso, recusa agregar a si memórias, objetos, enfim, qualquer elemento que insinue uma possibilidade de enraizar-se, fixar-se, apegar-se. Desse modo, a insígnia desse eu é exatamente a ausência, ou melhor, a deliberada opção pela ausência e pela “falta”, que coincide com a condição do presente. E tomar a oscilação como *figura*, aliás, é justamente a opção de explicitar que a imobilidade e a identidade com o presente de fato não ocorrem, sendo ela sempre efeito e performance.

Nesse poema, especificamente, à ideia do eu lírico se sobrepõem, simultaneamente, imagens de bicho, de árvore – através das raízes –, e de homem – pela metonímia das unhas da mão: todas as três carregam a marca do despojamento do acessório e da ruptura, seja pela solidão do bicho, pelo arrancar das raízes e pela tortura da retirada das unhas. No entanto, apesar de toda antropomorfização, o eu não atinge nenhuma solução. É o movimento, apenas, que acena como possibilidade de desapegar-se, instaurando, assim, o projetar-se positivamente no espaço que perpassa o fazer poético de Corsaletti. Dessa maneira, a movência não se realiza de maneira fluida e natural, mas se dá sempre através de contradições e embates, tensionando o objeto poético na descrição de um eu lírico desconfigurado por seus conflitos.

A tensão entre violência e suavidade pode ser percebida com mais evidência na análise de outro poema, “Pela avenida”, em que o tom agressivo dá lugar a uma suave tonalidade. O movimento permanece tanto como mote como estrutura do poema em questão, embora a dicção seja atravessada por uma inflexão mais terna, tal como se lê adiante:

Pela avenida

seguimos de propósito
além da rua em que devíamos entrar
o carro deslizava na avenida
 um tango alterava o trivial
confirmávamos
 velhas certezas
 você sorria

agora
é como se eu tivesse
 um amuleto de vento

(CORSALETTI, 2007, p. 46).

Ao contrário do poema analisado anteriormente, aqui não há referência alguma a elementos naturais a não ser o vento, mas que é produzido pelo movimento do automóvel, isto é, produzido por uma condição da movência. Definitivamente a citação de “avenida”,

carro” e “rua” aponta para um cenário urbano e a condição de um passante compõe o primeiro plano desse palco²⁵.

A agressividade e a dor, que resultam do movimento no poema anterior, são substituídas pelo deslizar suave do carro na avenida. E o movimento, desse modo, adquire uma nova conotação e um novo produto: o mover-se como um processo de uma passagem serena rumo à amplitude e à sensação de arejamento proporcionada pelo vento. A maioria dos elementos reforçam essa sensação, a começar pela preposição já mencionada. “Pela” é uma preposição que indica movimento, seja no espaço, no tempo ou na noção (CUNHA & CINTRA, 2007, p.588). A ideia de “percurso de uma extensão entre limites, através de, duração” em alguma das três instâncias citadas sugere a importância do aspecto de duração do momento enunciado no poema. Isto é, o poema se tece todo a partir de uma experiência breve do eu quando de sua passagem por aquele espaço²⁶. A passagem, neste momento da poesia de Corsaletti, é amena e reconfortante, como é verificável nos verbos “seguimos” e “deslizava” que corrobora semanticamente com essa fluidez, e com o substantivo “amuleto”, que implica subliminarmente proteção.

Algo de intempestivo, entretanto, se apresenta, afinal, uma leve insinuação de violência parece sempre pairar na poesia de Corsaletti. O tango serve como contraponto à suavidade do deslizar pela avenida. Embora esta dança também tenha um elemento que a vincule a uma fluidez dos passos e das posições, estes operam por um tom violento e passional. Desse modo, o ritmo entrecortado caminha entre o deslizar dos passos e a violência das síncopes dos instrumentos. Para alternar o suave fluir da avenida metropolitana, ampla, cheia de vias e marginais que impulsionam o eu a se mover em uma velocidade embalada, o tango surge como algo que destoa desse impulso de retidão e inaugura uma perspectiva paralelamente de desvios.

Mais uma vez aflora o estilo de Corsaletti em conciliar uma contradição de maneira sutil. Isto é, ele enuncia proposições que apontam para o leve, mas, de certa maneira, há sempre um peso implícito nesta leveza: no trivial do deslizar, apresenta-se um movimento que desliza mas é mais tenso, cheio de contradições e impasses.

Da conciliação de dois movimentos diversos – o fluir ameno do carro pela avenida e o mover sincopado possibilitado pela música – resulta uma imagem não menos ambígua

²⁵ Deve-se ressaltar, no entanto, que a constituição desse passante não é da ordem do passante baudelaireano, uma vez que aquele encontra-se dentro de um carro, em uma via em que a velocidade impede que sejam tecidas as relações de fugacidade do eterno que ocorrem no poema do poeta francês.

²⁶ A imbricação entre espaço e tempo aqui já se anuncia.

e que sintetiza, porém sem resolver as tensões citadas, tal sensação: o amuleto de vento representa a associação do denso e do leve. A imagem carrega uma sugestão poética forte, pois o amuleto é algo material, artefato histórica e simbolicamente marcado, produto cultural, objeto que se guarda, acessório que estabelece uma relação de proteção entre si e o ente que o utiliza; sendo de vento, entretanto, ele não precisa ser guardado como um bibelô burguês²⁷.

Utilizado desde a mais alta antiguidade, tal acessório remete ao arcaico e ao mágico. O fato de ele ser composto de vento atesta esse caráter primitivo e natural, donde retira sua força e validade. De qualquer maneira, seu aspecto informe deve-se a uma condição que torna tal amuleto um objeto singular e coerente com a necessidade de movência do eu lírico. Reconhecida a necessidade de movimento como um imperativo na poesia de Corsaletti, mais uma vez percebe-se que a presença deste é que descerra o poético no poema, ou seja, o vento só é possível a partir do movimento, seja do ar, do próprio carro, da projeção do eu frente ao espaço, etc. Assim, toda a proteção advinda desse amuleto efêmero e situacional está atrelada à propulsão em direção a algo. Mover-se é a tônica da poesia em Corsaletti, e a tal condição associam-se as noções de arejamento e leveza, mesmo trazendo novos embates. Afinal, se o vento o protege – e este só se torna possível pelo movimento –, é porque o movimento em si é que se revela como o protetor do sujeito lírico frente a seus conflitos e irresoluções.

Além disso, o tom passional que perpassa este poema através da sugestão do tango se torna mais evidente a partir de sua construção no plural. “Seguimos”, “devíamos” e “confirmávamos” trazem a marca da desinência de número referente ao pronome “nós”. O eu lírico não está só, como estava no poema analisado anteriormente. A solidão do bicho deu lugar a uma tensão entre dois que seguem, dois que deslizam, enfim, dois que parecem dançar conforme a síncope daquele ritmo. Assim, a sugestão da dança e do vento implicam

²⁷ Escreve Benjamin: “Desde Luís Felipe, a burguesia se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande. Busca-a entre suas quatro paredes. É como se fosse questão de honra não deixar se perder nos séculos, se não o rastro dos seus dias na Terra, ao menos o dos seus artigos de consumo e acessórios. Sem descanso, tira o molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guarda-chuvas. Dá preferência a coberturas de veludo e de pelúcia, que guardam a impressão de todo contato. (...) a moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estojo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta.” (1989, p. 43). Guardar e deixar vestígios reproduziriam essa necessidade de registrar a passagem, individualizar-se. No poema em análise, não se pressente esta ânsia, uma vez que o eu explicita o caráter passageiro do objeto que o protege, que é o vento. Dele não se deixa vestígios, pois ele é só a passagem. Nesse sentido, pode-se assinalar uma certa revisão/abandono do tom moderno na poesia de Corsaletti.

na ideia de um movimento que possibilita o caminhar em direção ao amor. Ora, a imagem do tango recupera a questão amorosa uma vez que sugere a mobilização de duas pessoas com um mesmo propósito, ou seja, dançar/se envolver. O “ir além” do carro na avenida sugere o excesso de sentimento e o tom passional que remete tanto à dança quanto ao envolvimento amoroso do eu lírico com sua companheira de percurso. Implica, ainda, no movimento de “ir pra frente” do poema analisado anteriormente, e sua ideia de quebrar os limites. Considerando o aspecto icônico do poema, a disposição dos versos materializa o sincopado e desviante dos passos que constituem o tango, de modo que os espaços em branco alternam-se com os versos, desenhando a metafórica dança que representa o envolvimento dos dois dentro do carro. De modo geral, conforme aponta Viviana Bosi, o movimento do carro na lírica brasileira recorrentemente aponta a

tentativa de capturar um tempo que desliza sem propósito [e que] remete seja ao sentimento de mundo que anima a vida contemporânea seja ao próprio poema. Em todos, o ritmo tende à expressividade do verso livre, cujo desenho mimetiza a irregularidade das acelerações, trocas de marcha e freadas de uma respiração assimétrica. (BOSI, 2005, p. 72)

Observando outros poemas, percebe-se que a música, como nesse é o caso do tango, penetra na poesia de Corsaletti, de certa forma, ciceroneando o encontro do eu lírico com o amor, como é o caso de “Slow boat to China”, poema que traz como título o nome de uma conhecida canção de jazz dos anos 1940.

O jazz, presença significativa em vários poemas de *Estudos para o seu Corpo*, instrumentaliza o eu lírico em assuntos amorosos, a exemplo “Jazz”²⁸ e “Movimento”²⁹. Não apenas como referência, mas como mote e maneira de dar plasticidade a estes três textos mencionados, Fabrício Corsaletti parece se valer da noção de Arrigucci Jr. a respeito da poética de Cortázar:

(...) o jazz e a literatura aparecem como duas modalidades de uma mesma linguagem; a linguagem da busca, a cada passo, a cada *take*, a cada texto, ao mesmo tempo definitiva e provisória, um progredir que não avança, já

²⁸ O poema em questão dialoga com a perspectiva do “progredir que não avança” conforme afirma Arrigucci Jr. (1995, p.40), com a ideia de “desrecontar” que orienta o poema: “Já magoei muitas pessoas/ ainda não posso ver o mar/ meu olhar fora de foco/ não me deixa ver/ não estou pedindo ajuda/ juro que não é vaidade/ pela primeira vez/ estou passando, pedindo licença/ muito delicadamente/ não estou escrevendo/ estou desrecontando/ (mas são tantas metáforas)/ a história do meu remorso/ só a morte ou jazz/ libertam” (CORSALETTI, 2007, p. 25).

²⁹ Embora seu título possa sugerir que a análise devesse ser realizada neste item, este poema é analisado no item 2.3 do capítulo presente, devido às imbricações a respeito de movimento e imobilidade.

que em cada experiência se arrisca a alcançar algo que sempre escapa, exigindo a volta ao princípio, a uma nova experiência e assim indefinidamente. (ARRIGUCCI JR. 1995, p.40).

Este estilo a que Cortázar se refere, o chamado *bebop*, surge como reação ao jazz diluído em formas comerciais, que fascina Cortázar e que encena uma perseguição do artista em busca de seu objeto, “algo que sempre escapa”. O improviso, a possibilidade-quase-necessidade de desdobrar o tema em variações indefinidamente denotam o aspecto vertiginoso que funda esta linguagem. Quanto a *Slow boat to China*, canção lançada em 1947 e com a qual Corsaletti instaura uma relação de intertextualidade em seu poema que tem exatamente o mesmo título, o jazz permanece em sua versão *standard*, imortalizada por tradicionais big bands, além de Kay Kyser, Ella Fitzgerald, Benny Goodman e Stan Getz³⁰. Ao contrário do *bebop*, nas inúmeras versões impera um tom de *harmonia*. Não há nada de vertiginoso, pelo contrário, há uma contagiante fluidez do compasso que convida o corpo a se embalar nesse ritmo quase regular, de tal maneira que a dança a dois seja quase consequência natural da música. De fato, esta canção é um exemplo do jazz standard com tendência para o foxtrot, isto é, ritmo que se dança em pares, cujos movimentos contínuos e amplos na pista de dança reverberam certa elegância e intensificam o aspecto do deslizar que atrai o eu lírico.

A noção do movimento contínuo acompanha esta canção desde seu lançamento, quando a partir dela a expressão “slow boat to china” passou a denotar algo que seja demorado e longínquo. Muitos identificam esta expressão a uma outra expressão em inglês, “far far away”, a fim de mostrar tal espaço como distante e a viagem para se chegar até repleta de elementos que de tão distantes, parecem fantasiosos. Também a expressão remonta a identificação daquele lugar ao imaginário de contos de fadas e de histórias que acontecem em espaços que apenas se dão a conhecer através da imaginação e da fantasia. Assim se compõe o poema homônimo de Corsaletti, como se vê abaixo:

³⁰ *On A Slow Boat To China*, de autoria de Frank Loesser, tem a seguinte letra: “I'd love to get you on a slow boat to China,/ all to myself, alone./ Get you and keep you in my arms evermore,/ leave all your lovers weeping on the far away shore./ Out on the briny with a moon big and shiny/ melting your heart of stone. /I'd love to get you on a slow boat to China,/ all to myself, alone./ There is no verse to this song/ 'cause I don't want to wait a moment too long/ to say that / I'd love to get you on a slow boat to China, / all to myself, alone (...)” .(<http://www.youtube.com/watch?v=qgFL9wWDndc>).

Slow boat to China

Sim, amor
 nós iremos
 de barco
 ou sobre folhas secas
 simplesmente
 é esse o ritmo
 (nem é mais um som)
 de uma leve correnteza
 nós deslizamos
 enquanto em volta
 há uma estranha combinação
 de chineses
 e margaridas

(CORSALETTI, 2007, p. 53).

A intertextualidade que perpassa este poema é reforçada pelo tom de concordância expresso nos primeiros versos, “Sim, amor/ nós iremos/ de barco/ ou sobre folhas secas”, em que o eu lírico parece responder ao convite/sugestão da letra da música, que diz que “Gostaria de levá-lo/la (por um passeio/uma viagem) em um suave barco para a China”. O eu também estabelece uma interlocução com sua amada, figura que mostra que a solidão do bicho continua sendo suplantada pela dança a dois/viagem a dois. Isto significa que o eu já não efetua o movimento sozinho, mas que este se realiza justamente pela companhia existente.

“Ir” é a tônica também deste poema, não importando se a viagem possa ser feita de barco ou apenas sobre idílicas folhas secas. Essa última possibilidade, no entanto, já insinua uma diferenciação entre a canção e o poema, pois nesta apenas o barco serviria como meio de partir para essa viagem. No poema, por sua vez, folhas secas também poderiam servir de instrumento de locomoção; além disso, o rompimento com o formato “canção” também ocorre através da diferenciação entre ritmo/som, quando o poeta sugere romper com o ritmo da canção, buscando seu próprio ritmo. É o ritmo – metaforizado pela “leve correnteza” –, pois, que guarda a batida necessária para o movimento que impulsiona o sujeito no deslizar das águas. O poema é, então, uma metáfora do suave/violento deslizar do sujeito através da experiência amorosa, e o ritmo é a mola que propulsiona e confere o fazer poético, metaforizado pela correnteza. Para Corsaletti, portanto, poema é sempre movimento de embates e conflitos.

Mais ao final o tom utópico confere ao poema uma forte plasticidade ao contrapor imagens diversas no mesmo cenário que além disso é flutuante; convivem ou alternam-se o barco deslizando pelas águas, fisionomias de chineses (que, na verdade, deveriam estar no

destino almejado, a China, e não no caminho) e margaridas. As cores possibilitadas pelo movimento confundem-se aos olhos do eu, reforçando o paradisíaco e longínquo desse ambiente, e tonando-o mais atrativo e cada vez mais entorpecente.

Utópico, entretanto, o eu utiliza verbos que reportam ao mesmo tempo afirmação e planejamento, além do enfático “sim”, para expor a certeza que cerca tal viagem: “iremos” e “deslizamos”, se não demonstram o caráter de confirmação, ao menos demarcam o desejo do sujeito em participar de tal evento. Talvez pelo reconhecimento do demasiado fantasioso dessa empreitada, outro poema compõe uma segunda versão dessa viagem, o título: *Slow boat to China 2*.

Se fôssemos juntos numa terna viagem
 que já conhecemos pelos poemas e canções e sobretudo por
 certas canções.
 e se fôssemos juntos procurando aos poucos a harmonia
 que talvez esteja no brilho quente da pele do seu rosto
 do seu colo e dos dedos dos seus pés,
 e se além disso tivéssemos um minuto ou um pouco
 mais de tempo de sossego sem a preocupação do mercado da
 padaria do aluguel deste apartamento comum e bom e no en-
 tanto pouco,
 e se pudéssemos tomar aquele porre amanhecer olhos can-
 sados aí sim padaria lirismo bobo e trágico pão às sete da manhã
 (nas últimas semanas foi tanta realidade que não tenho
 como dizer ó mar estranho corpo corpo meu ó mar solitário),
 e se com o pouco que pudéssemos suportar da consciên-
 cia da morte que nos uniria certamente ó mortos meu avô e
 os que virão seríamos os próximos,
 e quem sabe na utopia de um só dia o sol crestando nos-
 sos corpos noutras praias você eu sei que linda ficaria meu
 desejo imediato sóbrio e velho cores e campos olhos deslum-
 brados,
 e se não mais desesperados mas sem esperança ainda,
 e se nascesse um verso doce e acre como o mar e pele fe-
 minina.

.....

Ai coração ainda adolescente que ressurges buscando o
 decassílabo solene
 não dá mais tempo a vida te chama com seu exagero
 de formas volumes cores e desilusões
 veste os tênis mais comuns a calça mais sem graça e sai
 por aí sereno e decidido tentando fazer o bem com os teus
 pés cujo capim é úmido desejo macho de explodir contra os
 espaços luminosos corpo e espírito

(CORSALETTI, 2007, p. 54, 55)

Duas partes se apresentam, separadas por pontos em sequência, como se fosse formar uma linha. Tal linha, entretanto, é vazada, permitindo a passagem de elementos de uma parte para outra. Como o tom das duas é bastante distinto, na primeira seguindo uma inflexão de possibilidades e de desejos e na segunda uma inflexão prosaica e cheia de referências ao cotidiano, os elementos da segunda parte parecem ultrapassar o poroso da linha divisória, isto é, o tom condicional, que marca o poema do começo ao fim na primeira parte, acaba por se transformar em constatação da inexistência de tal “*slow boat to china*” e da necessidade de encarar o presente, portanto, como núcleo carente, possível apenas de existir a partir de uma construção derivada, ou seja, a partir do “se” que instaura condição.

O condicional da primeira parte (“se fôssemos” – 1º. verso, “se fôssemos” – 3º. verso, “que talvez”, “se (...) tivéssemos”, “se pudéssemos”, “quem sabe”, “se não mais” e “se nascesse”) além disso, contrasta com o tom planejado do primeiro *Slow boat to China* porque assinala a percepção de que utilizar este método de fuga não seja possível. A anáfora dos termos “e se” também reforça o tom de cogitação e de desejo, pois acusa que o eu lírico se deu conta de que atingir este lugar utópico é realmente distante.

A intertextualidade é constatada mais uma vez devido à manutenção da ideia de viagem longa, rumo a lugar utópico, que se deseja realizar. Além disso, o segundo verso confirma o conhecimento da música e de texto³¹, que serviram de referência para a terna viagem do sujeito lírico em Corsaletti, como se vê transcrito adiante: “que já conhecemos pelos poemas e canções e sobretudo por certas canções.”. No entanto, a ênfase ao conhecimento e à apropriação de elementos mais da canção do que do texto aponta o desejo de harmonia expresso no terceiro verso (“e se fôssemos juntos procurando aos poucos a harmonia”), termo este compreendido tanto a partir de seu significado corrente - “disposição bem ordenada das partes de um todo; paz; suavidade” (FERREIRA, 1988, p. 336), quanto de sua denotação musical, em que “duas ou mais notas de diferentes sons são ouvidas ao mesmo tempo, produzindo um acorde.”³² (BENNET, 1986, p. 11). De qualquer

³¹ Sebastião Uchôa Leite tem um poema intitulado “Take a slow boat to China”, publicado em *Isso não é aquilo*, coletânea que reúne textos escritos entre 1979 e 1982, tal como se lê adiante: “Esqueça/ todas as cargas simbólicas/ colecione objetos sólidos/ pense/ em cobras e crocodilos/ preste atenção aos avisos/ não peçam/ que batam em latas/ não é preciso.”. Desse modo percebe-se que a intertextualidade se revela como fazer recorrente mesmo a partir da produção poética contemporânea à de Corsaletti, e integra o tom de negatividade que se instituiu a partir das utopias vanguardistas até atingir a des-esperança da contemporaneidade.

³² Para Bennet (1986, p.11), a composição de uma peça musical reflete a combinação de diversos elementos, que podem ser concebidos como componentes básicos da música, tais como melodia, harmonia, ritmo,

maneira, ambas as significações apontam para a sensação de suavidade, sonoridade e ritmo que embalam essa passagem.

A essa viagem amena, associam-se ternos elementos também, como o calor do corpo da companheira, metáfora tanto do bronzear possibilitado pela exposição ao sol quanto da ternura mesma que aquela demonstra ao eu. Essa viagem simboliza uma ânsia do recesso do cotidiano e de sua aspereza, que seriam substituídos pela suavidade e harmonia que o utópico representa. A menção a elementos prosaicos como o “mercado”, a “padaria”, o “aluguel deste apartamento comum”, associados à falta de sossego e àquela aspereza, demonstram o excesso de tarefas impostas pelo cotidiano metropolitano e que invadem a vida do eu com seu excesso de realidade, revelando-se como empecilho ao lirismo. Não se pode, portanto, conciliar o ofício, “bobo e trágico” de poeta com o presente e sua realidade estafante.

Apesar de enunciar esta série de proposições que apontam irredutivelmente para a impossibilidade da lírica no presente, o eu lírico rompe alguns instantes dessa aspereza com impulsos de lirismo, como nos versos “(nas últimas semanas foi tanta realidade que não tenho/ como dizer ó mar estranho corpo corpo meu ó mar solitário)”. O procedimento utilizado aqui, a preterição, consiste na elocução de que algo não é possível de ser dito, mas tal enunciado é pronunciado logo em seguida. Retorna, assim, o embate que já havia sido identificado em poemas anteriores e percebe-se que a escrita de Corsaletti sempre recupera e se constitui de contradições. Essas expõem, simultaneamente, a agressividade e a ternura, tensões que se revelam na construção figural pelo eu em seu momento presente.

Esse movimento duplo e tenso se revela em outras passagens deste poema, tal como em “e se não mais desesperados mas sem esperança ainda³³”, “verso doce e acre como mar e pele feminina”, versos que acabam por apontar a proposta poética de Corsaletti, isto é, que partem do desejo de movimento constante, utilizando-se do desnudamento e da contradição como estratégias, para criar um verso tão despojado e tenso quanto “o mar e pele feminina”.

timbre, forma e tessitura. A harmonia, além do que já foi exposto, constituindo-se como um acorde, pode ser de dois tipos: “consoantes, nos quais as notas concordam umas com as outras, e dissonantes, nos quais as notas dissoam em maior ou menor grau, trazendo o elemento de tensão à frase musical.” . A canção “Slow boat to China” apresenta acordes consoantes, fato que reflete o caráter mais “harmonioso”, do ponto de vista do significado corrente, da intertextualidade entre aquela e o poema.

³³ Além disso, o verso “não mais desesperados mas sem esperança ainda” vai de encontro com a condição apática afirmada no primeiro capítulo.

Tão tenso quanto este desejo é a constituição do poema em si, pois ele se constrói verso a verso contrapondo a ânsia utópica à constatação dos limites da realidade. Outros elementos explicitam essa tensão, como a separação por pontos entre as duas partes – revelando o caráter poroso e difuso que constitui a carne do poema; e também a dissolução do poético no alongamento dos versos rumo a um perfil prosaico. A grosso modo, a poesia se associaria ao utópico do “slow boat”, enquanto a prosa à vida cotidiana, suas despesas e obrigações. E mais, a perspectiva adolescente também se vincula ao utópico do poético, pois, conforme enuncia o eu em “Ai coração ainda adolescente que ressurges buscando o decassílabo solene”, não sem uma veia irônica – pelo uso da interjeição e do adjetivo “solene” –, o reconhecimento do descabido do poético na condição atual direciona o eu ao despojamento dos “tênis mais comuns e (d)a calça mais sem graça”, ou seja, ao impulso do prosaísmo.

Assim, o tom condicional que perpassa o texto a respeito da (im)possibilidade de tomar este barco rumo ao utópico, já mencionado acima, se confirma negativamente, isto é, ao eu não é acessível tal *topos*, pois não há a possibilidade de fuga através do decassílabo, símbolo de uma forma tradicional de poema, uma vez que a disformidade e o arrebatado violentamente o eu lírico. A consciência de sua situação histórica revela-se acentuada e ele percebe que o elaborado do decassílabo não comporta o excesso da vida (nesse caso, o excesso como o propõe Lipovetsky, excesso de informação, de estímulos, de expressão que, ao final, comunicam apenas o vazio {2005, p.XXIV}): é tempo de outro poema, mais comum, mais despojado, tal como a vestimenta do poeta, tal como a postura do poeta frente à realidade e principalmente frente a seu tempo. O lírico – que se vale do tom sacrificial, como apresentado na Introdução, bem como o utópico, portanto, estão vetados ao eu, restando-lhe apenas a serenidade e a resolução de um lírico ainda perpassado pela crise do presente, mas que opta pelo caminho paradoxal do excesso e da violência que é redimensionado em direção ao “menos”, simultaneamente (“veste os tênis mais comuns a calça mais sem graça e sai /por aí sereno e decidido”).

Desse modo, o poema acaba por dramatizar a tensão que se instaura entre as mais diversas condições que concorrem para a constituição da subjetividade lírica em Fabrício Corsaletti, ao mesmo tempo que sinaliza para uma importante questão: embora possa não haver mais espaço para o lírico conforme o discutido acima, resta um elemento que sinaliza a voz do eu e corporifica uma subjetividade. Esta voz se reitera pela presença dos

pés, símbolo do movimento, e arremata o poema assinalando através da possibilidade de “explodir contra espaços luminosos corpo e espírito”.

2.2 Exílio

Entretanto você caminha/ melancólico
e vertical. (ANDRADE, 2006, p.58)

A hipótese do exílio, enunciada neste tópico, pode ser constatada a partir da análise de um poema que aponta para essa temática. Nele se lê:

meu avô morto

eu fui andando

a cidade era maior
mas eu tinha menos medo

nenhuma droga
nem um cajado
os olhos arrepiados

/eu fui andando

(CORSALETTI, 2007, p.20)

A ausência deliberada de um título para o poema leva-nos a identificar o primeiro verso como o título possível para o texto. Geralmente os títulos de um texto tendem a orientar o leitor no sentido de demarcar/ampliar possibilidades de interpretação, além de instituir relações de causa/consequência com o que se enuncia posteriormente, isto é, com o próprio texto. Desse modo, “meu avô morto” se apresenta tanto como o primeiro verso do poema quanto como título-guia, que por sua vez orienta a construção do poema paralelamente ao movimento do sujeito lírico. Isto é, a morte serve de mote para a composição da caminhada do eu ao mesmo tempo que para o caminhar do poema: ações paralelas, tais como os dois versos (“meu avô morto / eu fui andando”) que se delineiam na cadeia temporal e linear da escrita. Isto é, assim como o sujeito lírico “foi andando”, os próprios versos dão a impressão de caminhar, de se mover positivamente.

A morte representa assim o impulso inicial para o adentrar do eu nessa cidade “maior”, tão diferente da cidade inicial e interiorana do poema “Acontecia às vezes”, analisado no capítulo 1. Andando, pois, é a maneira explícita pela qual o sujeito chega a ela. A sensação proporcionada pelos três últimos versos, enfatizados pela conjunção “nenhum/ nem” – notadamente de ausência –, é a de que tal sujeito se encontra despojado, nu; Nudez essa que não necessariamente é física, mas marca um estado de espírito de desapego ao mesmo tempo que de receptividade.

Para além disso, os artifícios mencionados, droga e cajado, reforçam a noção de que o sujeito adentra nesse novo espaço (“cidade maior”), com “menos medo” que antes e, sobretudo, sem a necessidade de recorrer a artifícios de reconstituição ou de alteração da sua subjetividade. Ora, o referido cajado carrega marcas de apoio, suporte, esteio quando o próprio sujeito já não é capaz de se sustentar, tanto física quanto emocionalmente; assim como as acepções de droga, que variam desde remédios estritamente naturais, passando por medicamentos de indicação somática necessária, a substâncias que simulam ou mantêm efeitos de bem-estar psíquicos, sejam estas prescritas por profissionais da saúde, destinadas a suprir um vício ou ainda obtidas de maneira ilícita, enfim, qualquer substância que possa minimamente alterar seu estado de consciência é rejeitada por esse sujeito: os olhos arregalados são o que lhe resta e é justamente disso que ele se serve.

Logo após apresentar tais olhos, o sujeito lírico enuncia novamente que foi “andando”, isto é, que o movimento não cessou. São tantas referências que faltam a essa cidade, a sua caracterização, que ela parece ser uma cidade avessa à cidade moderna: é uma cidade-fantasma, cujo passante, nu, despojado, subjetividade pura sem alterações externas, traça um andar legitimamente contemporâneo: simples, sem afetações, sem menção ao futuro, sem projetos e esperanças. O que havia de dandismo se desvaneceu e todo o charme da errância se tornou o “passar” atento, ritmado e linear de quem cruza um espaço.

Sem drogas nem esteios, o que sustenta esse eu é a caminhada, indicada no último verso e delicadamente introduzida por uma barra (/). O recurso verbal é auxiliado por um recurso gráfico que amplia a sensação proporcionada tanto pela droga quanto pelo cajado, a saber, a sustentação daquele sujeito. A forma do cajado – reto, estreito, alto, e diagonalmente disposto – é suplantada pelo desenho da barra. A sugestão muito subliminar

é de que a caminhada alavanca esse eu, impulsionando-o a manter seu passo regular³⁴, recurso este sugerido pela utilização das formas no gerúndio no verbo “andar”, tanto no segundo quanto no verso final do poema³⁵.

Impulsionado por fatos ligados a uma relação familiar (a morte de seu avô), o sujeito lírico se põe a caminhar e seu exílio ocorre no abandono daquela cidade intermediária já apresentada, em direção a um lugar desconhecido, cidade metropolitana (a “cidade era maior”). Isso leva a pensar que se a morte, em determinados casos, pode representar um momento de recolhimento do indivíduo, de fechar-se sobre si e talvez fechar-se em espaços mais delimitados, como em uma casa, ou em um quarto, o “eu” neste poema se lança em direção contrária: ele anda pela cidade. A necessidade de movimento sinaliza a necessidade de expansão e de extravasamento do sujeito que transborda à sua própria subjetividade: ele precisa compartilhar com a cidade esse momento de passagem.

O movimento não estanca, mas três imagens permanecem na memória do leitor, a saber, o cajado, os olhos arrepiados, além da própria referência ao sujeito que caminha. Imagens tipicamente trágicas, que remontam a um dos mais antigos caminhantes da tradição literária ocidental: Édipo, com seus olhos vazados e sua errância, alentado sempre por um presente apoio e que representa a figura do exilado. O sujeito lírico em Corsaletti, por sua vez, recusa estes artifícios sedativos e de Édipo carrega somente os olhos arrepiados. É importante destacar que ele também recusa a cegueira total e traça somente olhos repletos de tensão e terror, que também se delineiam no texto trágico. Mesmo assim, o questionamento permanece: por que a poesia de Corsaletti, no alto de sua contemporaneidade, ainda se funda sob o signo do autodegrado?

A resposta para essa questão talvez esbarre na problemática já apontada nessa tragédia de Sófocles, e que, de certo modo permeia a tradição ocidental desde as mais remotas reflexões filosóficas – e que certamente há sempre de reverberar: conhecer-se, perscrutar a identidade, ir em direção à origem de si. E talvez o exílio possa ser, paradoxalmente, uma das mais significantes experiências para o empreendimento desse objetivo, pois a privação do conhecido, a angústia do incerto, a necessidade do confronto com um presente sempre por se fazer, sem caminhos pré-determinados e a constatação da importância de uma projeção de si no mundo, podem conformar uma experiência de conhecimento de si.

³⁴ O passo regular e linear do sujeito lírico neste poema se aproxima do movimento possível ao eu do poema “A aranha”, analisado no capítulo 1.

³⁵ A barra é também a imagem do homem caminhando.

A percepção de Queiroz (1998), no entanto, vai mais adiante a ponto de compreender o exílio não somente como um deslocamento territorial, mas essencialmente como a condição natural do homem, isto é, este se encontra sempre na posição do sem-lugar, do deslocado, daquele que busca. Não seria diferente com este poeta. O sujeito lírico em Corsaletti se coloca como este “sem lugar próprio”, “caminhante”, “no percurso”. Mas o que haveria de diferenciá-lo da horda de todos os outros humanos “caminhantes” e, principalmente, de todos os outros poetas “caminhantes” e deslocados? O que torna este caminhar digno de reflexão? Por que este caminhar se torna imagem envolvente aos olhos do leitor? Em que sentido esse caminhar contemporâneo se realiza em relação ao caminhar clássico?

Pois bem, se na trilogia edípica o caminho do auto-conhecimento é traçado e bem-sucedido, não há indícios de que isso ocorra com o sujeito corsalettiano. A imagem do círculo como categoria há muito não perdura no nosso tempo histórico de modo coerente. O percurso deixa de ser circular e amplia sua configuração geométrica ao infinito: o homem da multidão de Poe, nos Oitocentos, torna-se emblema desta inúmera possibilidade de caminhos e se move de maneira arbitrária e imprevisível pelas milhares de vielas que formam os milhares de percursos. O resultado é a impossibilidade de se saber qual é o ponto de chegada e, até mesmo, se há lugar para se chegar.

Em Corsaletti, o caminhar não segue nenhum destes esquemas, ou seja, nem clássico nem moderno. Seu passo é outro. São passadas do presente que nos levam a investigar categorias tão contemporâneas quanto nós mesmos e quanto este poeta. Seu caminhar é “mais linear”, mas não obrigatória e fundamentalmente linear – isto é, como se devesse obedecer a uma orientação moderna, *a la* Corbusier³⁶. A utilização da reta aqui, entretanto, não segue a nenhum imperativo racional, que sugere domínio e controle, com vistas a atingir uma totalidade; pelo contrário, é partidária de uma perspectiva do pouco e do despojamento.

O caminho quase sem desvios e ziguezagues materializado pelos versos lineares e paralelos do poema apontam, se não a superação de uma postura moderna, pelo menos a opção por um outro posicionamento. O que resta neste sujeito não é nada semelhante ao ufanismo do vanguardista *outlaw* moderno, que se vangloria de suas peripécias pelos becos da Paris do início do século XX, mesmo que empunhando um orgulhoso charme

³⁶ O traço moderno, no tocante à arquitetura, “significava desprezar o ornamento e a personalização (...). Significava ainda uma enorme paixão pelos espaços e perspectivas maciços, pela uniformidade e pelo poder da linha reta (sempre superior à curva, pronunciou Le Corbusier)”. (HARVEY, 1992, p.43)

decadente. A posição do sujeito lírico em Corsaletti é de uma simplicidade triste e resoluto, que não esbarra em obstáculos, pois a cidade tem vias largas, é ampla, possibilitando passadas generosas, que ensaiam um ritmo quase regular, empurrando o sujeito para a frente, impulsionando-o a caminhar.

A própria dimensão gráfica do texto não explicita muitas manobras: os versos se projetam confortavelmente na horizontal, em média com três vocábulos cada, e que enunciam um acontecimento completo, isto é, cada qual com seu respectivo sujeito (em negrito) e predicativo do sujeito (sublinhado), como mostram os trechos seguintes: “**meu avô morto/ eu fui andando / a cidade era maior/ mas eu tinha menos medo**”. Estes aspectos corroboram com a ideia de que o caminho é realizado de maneira ritmada, alternando-se a força rítmica do verso ora no sujeito ora no predicativo. A sugestão dos passos, assim, se torna marcada pelo ritmo regular dos versos. A simplicidade de construção, que se faz com o mínimo de pronomes, substantivos, adjetivos e verbos possíveis, sugere também que o eu se coloca de maneira um tanto ausente, entre vidrado e sonâmbulo.

O sujeito lírico em “meu avô morto”, nessa análise, não é patético³⁷, não é grandiloquente, não esconde sua dor em elementos retóricos e repletos de imagens que ajudam a compor uma ambientação ainda mais terrível. Nesse poema, há somente a morte do avô, a cidade e o sujeito lírico. Não há ornamentos em sua dor, mas também não há o uso de esteios e “painkillers”. Resoluto e despojado, vidrado e ausente?

Seria essa a figura do indivíduo contemporâneo? O vocabulário que Gilles Lipovetsky (2005, p.19) utiliza para mapear a sensação do presente em relação ao indivíduo é a exaustão (“exaustão do impulso modernista dirigido para o futuro”), o desencanto e a monotonia (“do que é novo”), o esgotamento e a apatia (“esgotamento de uma sociedade que conseguiu neutralizar na apatia aquilo que a fundamenta: a mudança.”). Assim, a euforia de constituição do sujeito, inclusive suas paixões e suas cóleras, é substituída por uma ausência de ídolos e de tabus e pelo desencanto de construir uma “imagem gloriosa de si mesma ou projeto histórico mobilizador”. O momento é de vazio, “sem trágico nem apocalipse” (2005, p. 19), conforme caminha o sujeito lírico em Corsaletti: despojado de sentimentos apaixonados, despojado na forma do poema.

Mas também não será essa a condição que o exílio impõe? O degrado sempre remeterá a circunstâncias de abandono do desnecessário, a resolução de ter somente o

³⁷ Utiliza-se, aqui, o termo “patético” tal como apresentado na *Poética* de Aristóteles.

extremamente preciso, o despojo do que é acessório. Ora, a caminhada a que se lançará esse sujeito não aceita o que há de extravagante, de descomedido, de exagerado: ela se faz “sem trágico nem apocalipse”.

Aqui se explicita uma das noções que norteiam este estudo e que se refere à arquitetura do texto de Corsaletti, configurando-o como um expoente representativo do cenário literário contemporâneo. A arquitetura de seu texto, que se revela a partir de construção lexical, imagética e metafórica aparentemente simples e despojada, carrega a densidade de um texto que esconde/sugere a sensação do sujeito contemporâneo. Nesse movimento entre o despojado e o denso instaura-se a possibilidade de seu trabalho ser revisto a partir dessas contradições fundadoras, e que estão alicerçadas em um tempo histórico não menos contraditório que o nosso.

Na verdade, a análise da obra de Corsaletti, empreendida de modo geral, identifica uma espécie de despojamento que se vincula fortemente às considerações de Davi Arriguci Júnior a respeito do aspecto de “humildade” da poesia de Manoel Bandeira. Ambas as noções compartilham do princípio de que o “de menos”, o “pouco”, o “simples”, o “humilde”, no fundo avolumam-se absolutamente “concreto”, “fundado”, “significativo”, “representativo”, isto é, na representação da simplicidade e do despojamento emprega-se e atinge-se a uma enormidade de significações que inicialmente apenas aparentam o pouco. A economia de sentimentos, de termos, de imagens, de euforia, de versos, somente esconde a arquitetura de um potente texto.

Tal traço de estilo leva a identificar certos “indícios de sugestão” presentes tanto neste poema como no poema anterior: o sujeito lírico em Corsaletti enuncia algo para logo em seguida enunciar a falta daquilo que foi enunciado. O poder de sugestão deste mecanismo é notável e revela dois aspectos de sua escrita que caminham, paradoxalmente, por trajetos opostos: sugestão marcante de algo e imediato reconhecimento da falta, da ausência, como no poema “meu avô morto”, em que ele enuncia “droga” e “cajado” somente para dizer que não se utiliza de nenhum deles. Assim que a imagem surge à mente do leitor, o sujeito lírico já afirma a sua inexistência; no poema “Acontecia às vezes”³⁸ este procedimento também é marcante, pois o eu pinça diversos itens (“vento solução de nuvem manga mordida no úmido quintal onde minhocas caramujos caquis podres”), insinua-os para o leitor somente para cantar a sua falta. Além disso, a recorrência de advérbios de negação (não), pronomes indefinidos que apontam a falta de algo (nenhuma),

³⁸ Este poema foi analisado no capítulo 1, página 33.

e a sequência formada por advérbio e numeral (nem um), no poema “meu avô morto”, e de uma conjunção que quebra a estrutura das orações, provocando um corte e apontando a falta (entanto) e o advérbio marcando a ausência de vento (nem), em “aconteciam às vezes”, somente reforçam a experiência da “falta”³⁹.

Essas características formais revelam algo de mais profundo na poética em questão: o estilo de Corsaletti remonta a noção do pouco, da ausência, do simples, do pacato, em que o patético – sempre contido, embora presente –, explicita uma tensão através do esvaziamento: se ecoa Édipo, não é porque ele seja trágico: sua tragédia é bem latente, bem discreta, sob controle; se ecoa Baudelaire, e se dispõe a andar pela cidade, não é porque seja moderno. Na verdade, Corsaletti revela seu tempo: é coetâneo de um tempo marcado pela experiência da fratura e da insatisfação. É um texto que articula as marcas da ausência – manifestada na opção pelos versos curtos, poucas estrofes, vocabulário simples e coloquial, utilização de advérbios, pronomes e construção sintática negativos (“não”, “nunca”, “nenhum”, “há nem”) – e os impasses de um tempo fundado a partir do excesso de expressão e de informação, para escancarar o vazio das mensagens. A poesia de Corsaletti, portanto, opera de maneira tensa a denúncia de um tempo apático em uma escrita que caminha por sinais de “menos”.

Assim, a partir dos elementos analisados acima, considera-se que a arquitetura do texto de Corsaletti insinua uma economia de procedimentos que conferem ao texto uma coerência entre a vivência de um sujeito lírico situado historicamente – e marcado pela densidade de seu presente esvaziado de experiências –, e a escritura de um texto que traduz essa falta, reforçando sempre a manipulação de uma “Poética de menos”. Esta, por sua vez, se mostra articulada na operação de sinais de violência e contenção, delicadeza e agressividade, resultando em uma poesia que caminha em direção à paralisia do discurso poético.

Nesse sentido, o exílio – o adeus a condições estabelecidas – funciona como reação frente à estagnação e ao vazio desses tempos e também como metáfora da oscilação no

³⁹ Essa experiência da falta aparece em outros poemas, a exemplo do seguinte: “não procuro ninguém/ nesta cidade/ corpos entre ruídos/ vozes/ posso morrer/ dez da manhã/ meu pensamento/ sempre/ em outro lugar/ boi comendo capim/ avô cavalo” (CORSALETTI, 2007, p.21). O advérbio de negação explode no primeiro verso já modalizando todo o poema, sendo a recusa da experiência algo explícito. Além disso, a experiência é duplamente negativa, pois o eu “não” procura (primeiro aspecto negativo, marcado pelo sujeito) assim como o que/quem se procura é também negativo (“procurar” é verbo transitivo direto, que necessita de complemento, nesse caso, “ninguém”, pronome indefinido negativo, exercendo a função de objeto direto). O primeiro verso aponta, desse modo, o tom que o poema assume: diagnóstico da “falta” ao mesmo tempo que recusa de participação dessa situação de “falta”.

espaço, ou seja, apresenta-se como uma necessidade de resposta do eu frente a esse vazio do presente. Em outras palavras, se impõe como figura e como projeto do sujeito lírico diante da “falta”. No poema “Minha mãe está cada vez mais triste”, esta metáfora⁴⁰ se faz notar:

Minha mãe está cada vez mais triste

1

por que não queimei a casa?
por que não destruí a maldita cristaleira?

trouxe o último fósforo comigo

2

os pulmões humildes
e o olhar guloso

vim soluçando dentro de um ônibus gelado
em 1997

onde não cabia minha arrogância
onde não cabia minha alegria
onde não cabia o meu sofrimento

(CORSALETTI, 2010, p. 28)

O eu que se apresenta nestes versos questiona-se a respeito de ações não cometidas (“não queimei a casa”, “não destruí a maldita cristaleira”) no passado e que parecem ressurgir no presente. A referência a um passado marcado – 1997⁴¹ – bem como a

⁴⁰ O poema “adeus, armários mofados” (2007, p.59) também se constrói indicando o exílio e o abandono, como se vê nos versos “adeus, armários mofados / meus olhos porejando / no deserto imaginário / nunca tive ligações / com esse ninho de traças”. Neles constata-se a necessidade de romper com o que há de fixo e imóvel, metaforizado pelos armários, objeto que aparenta ser pesado e quando não muito moldado especificamente para um espaço específico (isto é, inadequado para o eu lírico porque não é flexível a outros espaços) e, ainda, porque o que o caracteriza é o mofo, condição daquilo que não é arejado, do que é sufocante e denso. Além disso, verifica-se a aversão do eu às traças, “importante praga em áreas urbanas”, Seja porque as traças realmente habitam este espaço o qual o eu quer abandonar, seja porque a expressão “esse ninho de traças” pode metaforizar as relações humanas que tomam forma na cidade, reforçando-se seu aspecto repugnante, o sujeito lírico se despede dessa vida gregária, massificada, avolumada (de homens-insetos em sua cidade-ninho) da metrópole porque é um marginal. Retomando a metaforização em séries animais, como ocorre com a aranha do poema “A aranha”, a opção do sujeito lírico é de desagregar-se da vida gregária, impondo seu ritmo. Abandonando seus objetos pessoais mais cotidianos – haja vista a ideia de que o armário é o lugar onde se guarda itens de uso íntimo – é a forma do despojamento apresentada pelo eu lírico. E pode-se dizer que a tentativa de abandono de certa situação insatisfatória em direção ao desconhecido ocorre acompanhada e marcada pela referência explícita a um objeto doméstico específico, isto é, abandonar o presente insatisfatório = despedir-se dos armários.

⁴¹ Esta data coincide com a ida de Fabrício Corsaletti para a cidade de São Paulo.

utilização de formas verbais no pretérito apontam que a ação de partida do sujeito, diferentemente do poema anterior, localiza-se no passado. O que ocorre no presente são questionamentos a respeito daquele fato assim como lembranças e reflexões acerca dele.

O exílio do sujeito – agora marcado por um tom mais informal e despojado, na verdade, pois ocorre por meio de um “ônibus gelado” mas que não deixa de sugerir sua movência e sua errância – se associa ao choro adolescente, convulsivo e contínuo, sugerido pelo sufixo progressivo do verbo “soluçando”. Duas instâncias fundamentalmente opostas, humildade e gula, acompanham o eu. Assim, sua constituição já nasce contraditoriamente marcada, pois se a humildade é uma das diretrizes cristãs primeiras, a gula é considerada como um dos vícios capitais. Isto é, elas sintetizam princípios opostos, a saber: a humildade é virtude que se relaciona às noções de modéstia, despojamento e singeleza, enquanto a gula pressupõe o excesso, seja pela extravagância alimentícia mesma ou por qualquer destempero, qualquer ação extremada. Interessante é que essas qualidades (ou defeitos), não se associam diretamente ao eu, mas senão a partes do seu corpo. “Pulmões humildes” e “olhos gulosos”: adjetivos bastante cotidianos e simplórios qualificam estes substantivos orgânicos. No entanto, não são qualificadores típicos desses substantivos. Essas sinédoques simples e ao mesmo tempo incomuns constituem uma característica da poesia de Corsaletti, pois não é do elaborado e solene que o poeta é adepto.

Metáforas bastante significativas do eu, pois revelam que as angústias que atormentam este sujeito já não o sufocam neste momento. Isto porque os pulmões encarnam aqui a figura do peito livre, tranquilo, sem pressão, despojado de aflições. Estando sem sentimentos que o atormentam, o eu se torna disponível ao que lhe chega como novo, tendo um olhar extremamente afoito e receptivo às informações advindas do ambiente inédito pelo qual passa. A imagem dos olhos assume importante papel para o eu neste poema, fazendo dele um voyeur, ou seja, um típico observador moderno que delega a seus olhos o anonimato. No entanto, a figura do voyeur, aqui, se furta das observações sensuais ou perversas de homens e mulheres: é o mundo à sua volta que é observado e sugado por essa câmara clara do olhar⁴² em Corsaletti. O eu lírico se constitui apenas desses órgãos aos quais faz referência e, devido às condições que o exílio impõe, carrega-os apenas, abandonando sua “arrogância”, sua “alegria” e seu “sofrimento”. Sujeito lírico

⁴² Para além disso, a recorrência da imagem dos olhos na obra estudada revela-se sintomática, se observada sua presença em inúmeros poemas.

que só tem a si, poderíamos acreditar. No entanto, há algo minúsculo porém incendiário que coube em sua bagagem: o “último fósforo”, objeto enunciado na parte 1 do poema.

A leveza do objeto escolhido pelo sujeito como item a ser carregado aponta, mais uma vez, para a condição do pouco que se percebe na obra de Corsaletti. Isto é, a condição do leve se apresenta ao mesmo tempo em que toda a potencialidade de fúria e de descomedimento que a imagem do fósforo representa, pois a um mínimo movimento a leveza da madeira e seu sutil amontoado de pequenas corpos, que compõem a cabeça daquele objeto, quando em atrito com superfície áspera, significam a virtualidade do fogo e da destruição. Analisado a partir do presente, o desejo do eu era de que ele pudesse ter rompido, tanto concreta quanto simbolicamente, com toda a força que a casa natal/original representa em sua constituição.

Se no poema analisado anteriormente o eu se ressentia de não ter destruído a “maldita cristaleira”, e no poema “Adeus, armários mofados” a despedida dos armários é a tônica, deve-se atentar para o fato de que ambos apresentam semelhanças de função que não podem ser negadas: armazenam, guardam, preservam, escondem, etc. objetos que remontam ao passado. Guardam o que o sujeito coletou ao longo de sua existência e que conformou a imagens as quais hoje o eu já não identifica mais com sua representação atual. Assim, pode-se pensar que o passado e o presente se colocam em diferentes níveis de manipulação para esse sujeito, tornando-se impossível a tentativa de harmonizar o que se foi com o que se é.

Além disso, outras significações quanto aos elementos analisados estão veladas e precisam ser resolvidas. A cristaleira, juntamente com a casa, situa-se em um nível de enunciação explicitamente localizado no passado, revelados pelos verbos no pretérito perfeito “queimei” e “destruí”. As ações não foram realizadas, portanto. Realizá-las no presente não deixa de ser uma opção, mas na verdade o eu se ressentia justamente de não ter tomado tais medidas no passado.

Isso leva a outro questionamento: por que somente o abandono não basta? Por que o passado precisa ser eliminado e não apenas abandonado? Pode-se pensar que a necessidade de consumação até às cinzas do que já foi revela a necessidade latente do eu de tentar se desvencilhar desse passado⁴³. E, se isso ocorre, a hipótese é de que o passado esconde algo terrível, traumático ou no mínimo incômodo. De qualquer forma, se do tempo o eu parece não conseguir se desvencilhar, conclui-se que é o movimento que o impulsiona

⁴³ A discussão a respeito do tempo será desenvolvida no capítulo 3.

a seguir seu caminho, ou seja, o abandono do passado revelando-se impossível aponta a possibilidade de abandono do espaço como solução. E o ônibus é a instância que possibilita esse movimento espacial.

No entanto, o tempo não deixa de impor sua fratura ao revelar-se na fragmentação do poema, composto de duas partes aparentemente independentes (1 e 2) amarradas por um título à primeira vista não menos desconectado com o que é enunciado. Em cada uma das partes a referência é tecida a diferentes momentos experienciados pelo eu. À medida em que a leitura é efetuada, entretanto, revelam-se complementares porque vão oferecendo elementos que resolvem as suas tensões internas: se em 2 o eu rememora o que passou, em 1 apresenta as suas reflexões efetuadas a respeito do que passou. O título, por sua vez, sintetiza, ainda que de modo truncado, toda essa experiência. Isto é, as três partes que constituem o poema escancaram sentimentos de tristeza (título), de arrependimento (parte 1), partida e desapego (parte 2). Em geral, são condições que demarcam uma gama de sensações negativas, fundadas na vivência de um sujeito que é perpassado pelo esvaziamento e pela concepção do despojamento.

Além disso, a relação natural de intimidade que simboliza o convívio entre mãe e filho, bem como a relação tênue de troca de sensações entre ambos, enfatiza que a tristeza da mãe, de certa forma, é também a tristeza do filho. O advérbio “mais” (“minha mãe está cada vez mais triste) torna a tristeza mais escancarada e ainda revela que ela é progressiva, ou seja, a condição de triste sempre foi predicada à mãe e, no presente, essa sensação se amplia.

A superposição de diferentes perspectivas, assim, reforça que a aparente desconexão entre os eventos enunciados é apenas um modo confuso e disperso de organização das percepções do eu. Isto é, nele se imiscuem todos esses fragmentados flashes, cada qual insinuando uma contenção de movimento, bruscamente interrompido pela própria interrupção dos versos finais da parte 1 e 2 assim como do título. Desse modo, esse movimento contido – caracterizado tanto pelas estrofes que mudam de referente abruptamente, quanto a menção a um ainda potente incendiário palito de fósforos que o eu carrega consigo – deixa em suspenso a possibilidade de explosão.

Entretanto, o sujeito lírico, apesar de nele se encerrar o fogo da destruição, contém-se. E, ainda parte despido, em um “ônibus gelado” – marcando a oposição frente ao calor do fogo – sem arrogância, sem alegria e sem sofrimento. Assim, mais uma vez a ideia de despojamento, bem como a tensão entre opostos, se apresenta, marcada pela anáfora da

expressão “onde não cabia a(o) minha(meu)”. O que não cabe, portanto, é deixado para trás e o sujeito lírico vai se constituindo a partir dessa nova disposição do eu: entre o frio do ônibus e o calor potencial, surge algo morno; entre a falta de alegria e a falta de sofrimento algo que atravessa e marca esse poeta. O eu, assim, se constitui por esse tom intervalar, típico da passagem e o que aponta mais uma vez para o movimento que empreende em sua poesia.

O exílio, seja pela caminhada do eu, ou pela partida do ônibus, se perpetra em outras formas do mover-se e vai se tornando cada vez mais significativo na poesia de Corsaletti. A partir das imagens que o eu vai mobilizando, novas metáforas vão retomando a ideia do sujeito que parte e que tem plena ciência da irredutibilidade desta partida. No poema abaixo, um barco assume a função do deslizar pelas agruras do cotidiano, potencializando semanticamente a força da partida efetuada.

Canção do barco de madeira e ouro

para Lúcia Telles

no barco de madeira e ouro
no rio leitoso verde-jade

enquanto o sonho é cifrado
entre as agruras diárias

no barco de madeira e ouro
no rio leitoso verde-jade

porque o amor foi vivido
e a culpa é inevitável

no barco de madeira e ouro
no rio leitoso verde-jade

embora o calor dos amigos
e os pais que não se calaram

no barco de madeira e ouro
no rio leitoso verde-jade

pois há angústias perdidas
e um presente derrubado

no barco de madeira e ouro
no rio leitoso verde-jade

eu embarquei não há dúvida
para a última viagem

(CORSALETTI, 2007, p.129)

Assim, tanto quanto a metáfora dos pés e do caminhante, a imagem da embarcação inegavelmente representa no cânone ocidental, senão de maneira a mais contundente, a partida rumo ao desconhecido, como também o poder do acaso e a impossibilidade do retorno. No poema, de maneira específica, um barco de madeira e ouro serve de abrigo para o eu efetuar sua viagem derradeira. Desse modo, a impossibilidade do retorno, assinalada nos dois últimos versos, é marcada e reforça o índice de navegantes que não retornarão ao porto de partida.

O poema é composto por dez dísticos, cuja repetição/alternância de uma estrofe em especial, justifica o termo “Canção” no título. Isto é, os versos “no barco de madeira e ouro/ no rio leitoso verde-jade” servem de refrão a essa canção melancólica, alternando-se por entre os outros dísticos que introduzem imagens bastante diversas da enunciada no estribilho.

A repetição destes versos, além de marcar uma nítida distinção entre o tom dos cinco dísticos/refrão e o tom dos outros cinco dísticos, confere ao poema de forma geral certa semelhança a uma ladainha cristã devido ao tom responsivo e renitente caracterizado pela repetição. Este aspecto se torna mais interessante quando relacionado ao fato, já apresentado no início deste parágrafo, de que o tom entre os dísticos é bastante diferente. Ora, o dístico-refrão traz uma imagem altamente alegórica e fantasiosa de um topos resplandecente e atrativo, repleto de cores contrastantes porém harmônicas – marrom, da madeira, ouro e verde-jade das águas – que só fazem enfatizar o utópico (sem lugar) dessa metáfora; enquanto os outros cinco dísticos introduzem imagens cotidianas, truncadas, fazendo referência apenas a sentimentos entre confortantes e angustiantes (amor/culpa, calor/ desabafo). A oposição entre as imagens, desse modo, reforça a impossibilidade de coexistência de espaços tão distintos em apenas um plano, sugerindo uma existência paralela entre essas duas instâncias, onde o fantasioso e o cotidiano se bifurcam.

O encontro dos planos, entretanto, insinua-se na possibilidade do sonho cifrar o utópico e o diário (“enquanto o sonho é cifrado/entre as agruras diárias”), coincidido-os, conciliando-os, conforme a segunda estrofe enuncia. Embora estes possam sugerir o encontro, a viagem realizada por ambos se revela final: é justamente através da repetição

do estribilho que um tom de transe se instaura logo para revelar-se insustentável, pois a viagem não mais ocorrerá, é a última. Isto é, a conciliação entre o utópico e o diário se mostra fraturada, impossível, tendo como resultado o fim, seja da viagem (“embarquei não há dúvida/ para a última viagem”) ou da canção (curiosamente o poema finda com o fim da viagem e com o fim da rima) .

A “Canção do barco de madeira e ouro”, portanto, constitui-se a partir da possibilidade do eu de pensar esse espaço utópico que já se sabe impossível e sem retorno (pois faz sua última viagem) à medida em que constrói rimas veladas e sutis para embalar o derradeiro navegar do barco na cadência do fluxo do rio.

Se o cuidado muito aparente com a sonoridade não constitui a tônica da poesia de Corsaletti, desse poema não se pode afirmar o mesmo, pois a própria adoção de dísticos com valor de refrão já confere ao poema ritmo considerável. Além disso, as assonâncias, principalmente as nasalizadas, presentes em inúmeras passagens do texto reforçam o aspecto melódico e fluido do poema, como se vê em: “**no barco de madeira e ouro/ no rio leitoso verde-jade**”, “**enquanto o sonho é cifrado/ entre as agruras diárias**”, “**porque o amor foi vivido/ e a culpa é inevitável**”, “**embora o calor dos amigos/ e os pais que não se calaram**”, “**pois há angústias perdidas / e um presente derrubado**”, “**eu embarquei não há dúvida / para a última viagem**”. De maneira sutil, também, outras rimas se revelam, como é o caso de “**verde-jade**” e “**a última viagem**”, fechando o poema tanto com o encontro fonético quanto com a constatação da viagem final.

É também a partir da sonoridade que outra relação se faz sentida, de modo não menos sutil. A semelhança entre os fonemas do vocábulo “leitoso” e o vocábulo “Lete”, poderia não passar do tom especulativo se não fosse a recorrência dos temas passado/lembrar/esquecer em Corsaletti. Sabendo, afinal, que um dos rios do Hades intitula-se “Léthe” e que o beber/atravessá-lo sua água implicava o esquecimento e o desvencilhamento do passado e o retorno à vida (BRANDÃO,1986, p.230), a sugestão é de que o eu lírico, na verdade, deseja esquecer-se. O rio pelo qual ele quer deslizar com seu barco é leitoso, isto é, oferece-se como antídoto contra o passado e suas lembranças, tal qual o rio mitológico. O verbete grego, aqui transliterado, “Létho”, aponta justamente essa carga semântica: “escapar de, ser esquecido ou ser ignorado” (MALHADAS & DEZOTTI, 2008, p.121). Alguns dos dísticos do poema em questão reforçam a necessidade de desligamento do passado, uma vez que diversos enunciados se referem a um tempo anterior, como os seguintes: “porque o amor foi vivido / e a culpa é inevitável”, “embora o

calor dos amigos/ e os pais que não se calaram”, “pois há angústias perdidas/ e um presente derrubado”.

Abandonando o passado, o eu ainda se depara com “um presente derrubado”, cuja principal marca é a ideia de ruína e desmoronamento⁴⁴. O exílio, mais uma vez, é imperativo e é no barco à deriva que o eu se encontra, em equilibrado e contido abandono⁴⁵, partindo, para a última viagem. Assim, a oscilação como figura na poesia de Corsaletti se mostra não apenas delimitada ora espacialmente, ora temporalmente; em muitos poemas o efeito figural da oscilação e da movência são imiscuídos reciprocamente, sendo a relação do espaço com o tempo percebidos intimamente, como é o caso desse poema.

Por fim, o exílio se apresenta de modo explícito ao intitular um poema de “Esquimó”. Se a sugestão sempre sentida da necessidade de partir e abandonar os espaços passados e o tempo passado se tecia nos versos de maneira sutil e metafórica, no poema em questão, o exílio, além de nomeá-lo, ainda apresenta-se no plural, o que faz pensar que são diversas as partidas cujas voltas são impossíveis para esse eu. Lê-se no poema:

Exílios

o nariz da minha mulher
lembraria o focinho
de uma capivara
de pelúcia
se vivêssemos
numa ilha
selvagem
onde as capivaras
fossem os únicos
animais
e corressem
risco de extinção.

⁴⁴ Essa ideia será desenvolvida no capítulo 3.

⁴⁵ Talvez seja interessante efetuar uma análise mais atenta dos três elementos que pontuam todo o poema, madeira, ouro e água. Considerando puramente aspectos químicos, a densidade entre eles varia de tal forma que quando abandonados em água, cuja densidade é aproximadamente $1,0 \text{ g/cm}^3$, o primeiro elemento flutua (por ter densidade de aproximadamente $0,5 \text{ g/cm}^3$, portanto, menor que da água) e o segundo elemento afunda (devido à sua densidade maior do que da água, ou seja, $19,3 \text{ g/cm}^3$). Essa relação extremada, pois que tem a madeira na superfície e o ouro fundo no rio, torna-se equilibrada quando da associação dos dois elementos na figura do barco. Desse modo, a embarcação do poema reflete a contenção dos extremos na possibilidade do equilíbrio. Remonta, também, à conciliação dos extremos em outro sentido: a simplicidade e a utilidade da madeira associadas ao esplendor e ao caráter acessório do ouro, conformando uma imagem do “belo simples”.

—
 desde que conheci
 minha mulher
 me sinto exilado
 dentro de mim mesmo

(CORSALETTI, 2010, p. 37)

Distribuídos em duas estrofes irregulares que se separam não só pelo significativo branco do papel mas também por um mínimo travessão, recuado à esquerda, a fratura da forma entre ambas parece ressaltar dois momentos distintos de enunciação desse eu. O primeiro é marcado pelo tom subjuntivo com que modula seus dizeres, através do uso do futuro do pretérito (lembraria) e do pretérito imperfeito do subjuntivo (vivêssemos, fossem, corresse) introduzidas pela oração condicional (se). Por estar relacionada à oração “se vivêssemos (...) e corresse risco de extinção”, o verso inicial do poema (“o nariz da minha mulher/ lembraria o focinho/ de uma capivara/de pelúcia”) exprime uma relação de possibilidade/condicionalidade que se revela dependente à ação de viver em uma “ilha (...)” primeiramente, em que as capivaras fossem os únicos animais, em segundo lugar, e que, finalmente, ainda corresse risco de extinção. Isto é, apenas a existência dessas três condições – e que justamente pelo fato de serem condições, se mostram como possibilidade – é que tornaria possível o fato de o nariz da mulher do eu lírico lembrar (e note que o uso do futuro do pretérito, nas afirmações condicionadas, se refere a fatos que não se realizaram e que, provavelmente, não se realizarão) o focinho de uma capivara. O caráter condicional, portanto, é o mote dessa primeira estrofe e seu uso vai inaugurando possibilidades inúmeras à maneira de um jogo de espelhos que, no entanto, podem ser pulverizados simplesmente com a inexistência do pronome condicional “se”, isto é, sua extinção. Não menos artesanal é o fato de o último verso dessa estrofe enunciar o “risco de extinção” não apenas das capivaras, mas de toda a situação hipotética que fora construída anteriormente. Dessa maneira, o que sucede o vocábulo “extinção” é justamente o fim do verso, isto é, o branco intervalar que coloca em suspenso toda aquela estrutura.

A construção de jogo de espelhos possibilitada pelo original “se vivêssemos”, juntamente à referência a uma “ilha selvagem”, garantem à estrofe uma conotação fantasiosa, onde se destaca um cenário meio silvestre, misterioso, desconhecido e condicional, imputando ao poema também esta marca derivada, figural, em que ele é também um “castelo de cartas”. Ora, ele é construído e só se configura formalmente a

partir dessa construção performática da projeção. A composição desse cenário selvagem, no entanto, vai se delineando a partir de elementos que em conjunto apontam para uma paradoxal e estranha situação. A imagem inicial do poema é a de um nariz humano cuja semelhança com um focinho de capivara é apontada pelo eu lírico. Vale dizer que a capivara é um dos animais silvestres mais incomuns a figurarem como imagem na lírica, seja em tons solenes ou tons sarcásticos e irônicos. Tão incomum na lírica também é o apreço pelo nariz; diferentemente de outros órgãos que denotam caráter sexual, aspecto erótico ou deturpações aberrantes, a imagem do nariz é tão neutra, desatrelada de aspectos grandiosos ou baixos, designando sempre um órgão nem bom nem ruim, nem atrativo nem repulsivo. Situada em uma ambientação que gera estranheza e cujas imagens não poderiam ser menos estranhas, porque incomuns, na poesia, os três versos primeiros são surpreendidos pelo *enjambement* com o quarto verso, em que a imagem de um bicho de pelúcia figura. Mais adiante, no entanto, enuncia-se que o ambiente é selvagem e a partir daí se instala o paradoxo: como uma capivara de pelúcia poderia habitar um ambiente arisco e, principalmente, se houvesse o risco de extinção? Paradoxalmente, também, como poderiam correr risco de extinção se fossem os únicos animais que lá habitam, ou seja, diante da ausência de predadores? Desse modo, termos antagônicos – pelúcia/selvagem, extinção/únicos animais – vão compondo um ambiente regido pela estranheza e pelo teor hipotético fundado pelo modo dos tempos verbais bem como pela relação que as orações coordenadas instauram.

O tom de estranheza se torna ainda mais forte quando são confrontados o título do poema e a primeira estrofe. Ora, o título aparece com a desinência de número indicando que são, no mínimo, dois exílios aos quais o eu se refere. O segundo deles pode ser revelado na segunda estrofe, lugar em que o sujeito se diz “(...) exilado/ dentro de mim mesmo”. Onde se esconderia, portanto, o primeiro destes exílios?

Nossa hipótese é que ele reside nessa existência provável, construída sobre semelhanças e alimentada de possibilidades, tal como se vê na primeira estrofe. Uma ilha improvável, habitada por selvagens de pelúcia condenados à extinção. Uma fuga, certamente, embora nada idealizada como a dos românticos (e nem irônica quanto a Pasárgada de Bandeira), mas uma fuga inicialmente já fadada a qualquer possibilidade de existência, pois a lucidez do eu lírico sabe de antemão da impossibilidade de escapar de seu presente.

Esse exílio primeiro se intensifica pela informação⁴⁶ de que, quando da confecção de *Esquimó*, Corsaletti, em seu escritório às margens do rio Pinheiros e umas das vias mais caóticas da capital paulista, avistou as capivaras que para lá migraram. Em seu texto, portanto, houve a conjunção de dois espaços contrastantes, a metrópole cujos contornos agressivos são surpreendentemente preenchidos com o perfil de animais estranhos e ao mesmo tempo inofensivos. O plasmar desses cenários distintos provoca a sensação inicial de absurdo e de inverossimilhança; porém, o cotidiano da cidade, de modo mais absurdo ainda – tal como atesta a presença dos referidos animais no local mencionado –, consegue atenuar os contrastes e fazer dos fatos algo banal e diário.

O poema, dessa maneira, opta pelo recurso contrário ao apontar tal espaço como impossível e improvável, porém desejável de se estar. Isto é, ele retira a tônica cotidiana daquele espaço projetando-o em uma dimensão em que o teor hipotético é amplificado ao ponto de se tornar o espaço do exilado. Afinal, as capivaras, assim como o sujeito poético e sua “mulher” se encontram à margem dos espaços socialmente habitáveis. Assim, e como já mencionado anteriormente, esse espaço do exílio se coloca mais uma vez em suspensão, com o fim da primeira estrofe; e, colocado em suspenso esse tom de possibilidade, arquitetada-se na segunda, apoiado pelo tom confessional, a re-projeção do espaço do exílio exatamente em direção à subjetividade do eu. Finalmente, não mais o exílio será buscado a partir de coordenadas espaciais: agora é no movimento de verticalização da busca que o sujeito parte atrás de si. Isso significa que outra instância passa a gerenciar a empreitada do caminho e do caminhante em estudo, pois a oscilação do espaço reflui para a oscilação em que a subjetividade percorre seus caminhos no tempo.

Fundada na necessidade de se mover, o eu lírico em Corsaletti inicialmente empreende o caminho do interior rumo à metrópole e posteriormente se lança a sondar possíveis espaços em que o pudesse se exilar. A variabilidade dos meios revela um sujeito que se matiza ora pelo tom despojado e informal – quando enuncia o ônibus, ora pelo tom lírico à *la* modernidade – quando caminha, e ora pelo caráter entre fantasioso e mítico – quando flui pelas águas. Sujeito cuja flexibilidade de meios faz apontar para onde reside

⁴⁶ O artigo jornalístico de Cozer relata: “Da janela do escritório Fabrício Corsaletti vê a Marginal e o Rio Pinheiros. Não chega a ser uma paisagem graciosa, mas serve como inspiração. O poeta se lembra de Bob Dylan e do verso “My woman got a face like a teddy bear” enquanto presta atenção nos enormes roedores marrons às margens do leito. E então anota: “o nariz da minha mulher/ lembraria o focinho/ de uma capivara/ de pelúcia.” São as primeiras linhas de *Exílios*, poema que integra seu mais recente livro, *Esquimó (...)*”. (Cozer, *O Estado de São Paulo*, 2010).

sua especificidade enquanto eu lírico: a oscilação. Projetar a subjetividade é o que interessa: a oscilação dos espaços espelha essa ânsia e conflui no tempo.

2.3 Imobilidade e interdições

É curioso que a uma necessidade intensa de movimento se suceda uma experiência que postula a interdição e a imobilidade. Esta é a hipótese que guia este item e que reforça a proposta de compreensão da poesia de Fabrício Corsaletti a partir da oscilação e da tensão imanente a ela. No poema “Movimento”, por exemplo, cujo título sinaliza explicitamente para a tentativa de deslizar/fluir, os três primeiros versos apresentam uma ideia oposta ao enunciar a impossibilidade de mover-se. Instaura-se, desse modo, uma tensão que constitui todo o poema, como se lê abaixo, e que, além disso, marca a poesia de Corsaletti de modo geral:

Movimento

Pela janela não posso.
 Não posso fazer
 – um movimento.

A palavra epopeia é
 rechonchuda, de papel celo-
 fane: não tem nada a ver
 com jazz. O chorinho é a trilha
 sonora da vida:
 “Esperar pelo ônibus assim...” (pausa)

Nenhum limite nos trópicos.
 Nem delicadeza de outono.
 Preciso trepidar palavras.
 Ou de uma noite no sertão.

(CORSALETTI, 2007, p.26)

A impossibilidade do movimento enunciada explicitamente é reiterada pelos advérbios de negação da anadiplose no primeiro e segundo versos. O terceiro, por sua vez, aparece recuado e singulariza o título com o artigo indefinido “um”. Isto reflete um limite para o movimento, notadamente espacial, através da janela: o suicídio seria o único movimento interdito ao eu.

A noção da diferença deleuziana como conceito fundador do ser se revela pela recusa da representação – metaforizada aqui pela palavra “epopeia”. De acordo com o verbete “épica” do Dicionário de Termos Literários (MOISÉS, 2004, p. 152), esta se define pela “imitação de homens superiores por meio do discurso (...), pela adoção de um metro uniforme e pela forma narrativa, (...) [além de que] não tem limite de tempo”. Além desta configuração, o sujeito lírico a enuncia, ironicamente, como algo rechonchudo, ou seja, inchado, inflado, exagerado. Isto significa que a “epopeia” tem um caráter que visa ao elaborado de uma totalidade, fruto da individualidade do poeta em harmonia com uma visão total do mundo⁴⁷, visão essa que não coincide com os anseios do poeta na contemporaneidade. Abaixo estão elencadas algumas outras diretrizes que orientam o fazer épico ao qual o sujeito lírico marca uma distinção com seu fazer.

A poesia épica deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a assuntos bélicos; deve-se prender a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo, para que o lendário se forme ou/e permita que o poeta lhes acrescente com liberdade o produto da sua fantasia; o protagonista da ação há de ser um herói de superior força física e mental, embora de constituição simples, instintivo, natural; (MOISÉS, 2004, p. 153)

“Assunto ilustre”, “sublime”, “solene”, “belicoso”, “heróico”, “lendário”, “força física e mental”: estes são todos termos se não opostos, ao menos diversos, pelos quais o eu lírico se funda no presente. E a todos eles pode-se associar a constituição de “papel celofane”, metonímia utilizada para se referir ao conteúdo pelo continente no verso “A palavra epopeia é/(...) de papel celo-/ fane”. Sendo feita deste material, a noção de epopéia assume um caráter afetado e exagerado, pois seu brilho e sua transparência – sem contar o barulho que faz quando amassada – reforçam o aspecto elaborado e finito, tal qual uma folha comercialmente conhecida por sua determinada largura e comprimento, daquele movimento. Assim, o sujeito lírico recusa a visão totalizante, linear, de ilusória identidade do destino do herói e dos acontecimentos que ali se desenvolvem, retomando o acidental e provisório do jazz na estrofe seguinte, afirmando que tal constituição “não tem nada a ver/

⁴⁷ Para Hegel, “a epopéia, quando narra alguma coisa, tem por objeto uma ação que, por todas as circunstâncias que a acompanham e as condições nas quais se realiza, apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contacta com o mundo total de uma nação ou de uma época. (...) o caráter regular e unificado de um poema épico não depende tão-somente do *conteúdo*, mas também da *visão total do mundo*, e a unidade épica não estará completa senão quando a ação particular atingir o seu termo, embora no seu desenvolvimento, mantenha sempre contato, para no-la tornar perceptível, com a totalidade do mundo em cuja esfera evolui, donde a mediação direta entre as duas esferas, quer dizer, entre a ação individual e a totalidade do mundo” (2004, p. 97). Aqui verifica-se, através do imperativo de totalidade, uma compreensão linear e ilusória de começo, meio e fim, instâncias as quais a enunciação do eu lírico parece condenar.

com jazz.”. Conclui-se, portanto, que a contemporaneidade não partilha do tom eloquente e grandioso e o sujeito lírico se identifica tanto mais com o termo “jazz” e sua simbologia do que com o termo “celo-fane”. Ora, a condição do jazz é o puro deslizar, a movência, e também o despojado.

O jazz, como se viu no item 2.1, direciona a experiência do sujeito lírico, assim como faz o chorinho, entendido como “trilha sonora da vida”. Para Ernesto Nazareth, o “tango brasileiro”, e para ouvintes amadores o “precursor do jazz”, este gênero da música popular e instrumental brasileira caracteriza-se pela maneira de se tocar solta e sincopada, repleta de ornamentos e improvisações, em que se alternam ternura e arrebatamento. Não é à toa a comparação que se faz com o tango e suas particularidades como se discutiu anteriormente, uma vez que a tensão que marca tal música também constitui o choro.

De certa forma, a opção pelo chorinho como “trilha sonora da vida”, em detrimento do jazz e do tango – embora sejam gêneros muito caros ao eu – demarca um ponto ainda oculto das idiossincrasias do sujeito em questão. O que se pretende afirmar é que somente neste poema verifica-se o reconhecimento de si como brasileiro, como sujeito lírico localizado e consciente do destemperamento e da ausência de limite dos trópicos (“Nenhum limite nos trópicos.”) e da cultura popular nacional como formadora de sua subjetividade e principalmente de sua poética.

No entanto, a inserção de elementos da música em sua poesia, como os três ritmos – tango, jazz e chorinho –, a referência direta a si mesmo como ouvinte e a utilização da música como trilha sonora para sua existência reconfiguram este ser, há pouco situado em uma instância de brasilidade, em um espaço repleto de contradições e que permeiam o indivíduo contemporâneo independentemente de fronteiras e nacionalidades⁴⁸. O que se pretende expor é que em seu estudo a respeito da constituição do individualismo contemporâneo, Gilles Lipovetsky pondera:

Vivemos uma formidável explosão musical: música interminável, paradas de sucesso, a sedução pós-moderna é *hi-fi*. Daqui por diante o aparelho de som é um bem de primeira necessidade, praticamos esportes, passeamos,

⁴⁸ Aqui, certamente, faz-se referência ao indivíduo contemporâneo ocidental, situado tanto em países cujo desenvolvimento econômico é acelerado quanto em países marcados por uma modernidade contraditória, como o Brasil, sempre sofrendo os embates entre o avanço econômico e as condições miseráveis de parte considerável de sua população. A esse desajuste entre local e universal, sentido com vidência na literatura nacional ainda em formação desde Machado de Assis, tal como mostra os estudos de Roberto Schwarz, o sujeito empreende tentativas de conciliar as duas condições. Este sujeito, portanto, sensível aos influxos ocidentais tanto quanto marcado pela brasilidade que o constitui, simultaneamente aclimata e atualiza os valores advindos de ambas as instâncias.

trabalhamos com música, dirigimos em estéreo, a música e o ritmo se tornaram em poucos decênios parte permanente do nosso ambiente, trata-se de um entusiasmo de massa. Para o homem disciplinar-autoritário a música se achava circunscrita a lugares e momentos específicos, tais como concertos, boates, teatros de revista, bailes, rádio; o indivíduo pós-moderno, ao contrário, vive ligado à música desde o amanhecer até a noite, como se tivesse a necessidade de estar sempre em outro lugar, de ser *transportado* e envolvido por uma ambiência sincopada; tudo acontece como se ele precisasse de uma *desrealização* estimulante, eufórica ou embriagadora do mundo. (LIPOVETSKY, 2005, p.6)

Não só sintomático do desejo de mover-se identificado na poesia de Fabrício Corsaletti, a necessidade de ser “transportado” através da síncope musical revela-se como constituinte do indivíduo contemporâneo ocidental⁴⁹. Nesse sentido, o sujeito lírico analisado neste trabalho coincide com o indivíduo contemporâneo em geral, sedento pelo imperativo de desrealizar-se e de diluir-se.

Essa necessidade de se subtrair à música e ao universo paralelo possibilitado por ela também justifica a tentativa do eu lírico de dar sonoridade ao que é totalmente prosaico, como a espera pelo ônibus em uma metrópole. Este evento pode arrastar-se por minutos ou horas e faz parte do cotidiano de significativa parcela popular brasileira. Operar o prosaico da espera em canção, em chorinho, é uma tentativa de dar contornos minimamente poéticos à aspereza da vida cotidiana. Desse modo, e mais uma vez, o eu concilia o cotidiano puro à breve possibilidade de fuga, a agressividade e a sutileza, o local e o universal, o prosaico e o poético.

Nesta conciliação, o elemento nacional retorna à cena do poema na última estrofe a fim de retomar a impossibilidade de movimento enunciada no início do mesmo. Dessa vez, entretanto, a imobilidade está vinculada à impossibilidade de abandonar sua identidade, sua história, sua geografia (“Nenhum limite nos trópicos”; “Ou de uma noite no sertão”),

⁴⁹ Para Lipovetsky: “Da mesma maneira que as instituições se tornam flexíveis e móveis, o indivíduo se torna cinético, aspira ao ritmo, a uma participação do corpo todo e de todos os sentidos, participação que hoje é possível por meio da estereofonia, do *walkman*, dos sons cósmicos ou paroxísticos das músicas da era eletrônica. À personalização sob medida da sociedade corresponde uma personalização do indivíduo que se define pelo desejo de sentir “mais”, de planar, de vibrar ao vivo, de ter sensações imediatas, de ser colocado em movimento integral numa espécie de *viagem* sensorial e pulsante. As performances técnicas da estereofonia, os sons elétricos, a cultura ao ritmo inaugurada pelo *jazz* e prolongada pelo *rock* permitiram que a música se tornasse esse meio privilegiado do nosso tempo porque está em consonância estreita com o novo perfil do indivíduo personalizado e narcisístico, que tem sede da imersão instantânea, sede de se “divertir” não apenas nos ritmos dos último sucessos mas também das mais diversas músicas, as mais sofisticadas que, no momento, estão constantemente à disposição de todos. (LIPOVETSKY, 2005, p.7). Este processo de “animação rítmica da vida particular” estaria em consonância com o processo de personalização e de obsessão pela expressão de si – que a poesia de Corsaletti dá mostras de escancarar ao apontar seu vazio.

seu clima (“Nem delicadeza de outono.”), sua língua (“Preciso trepidar palavras.”). A sensação do eu se singulariza neste momento com a irredutibilidade do ser brasileiro, seja através da indelicadeza de seu outono pela ausência de um frio reconfortante e repleto de folhagens sobre a grama – o calor prevalece com toda sugestão de sensualidade e de violência; seja pela agressividade que constitui seu fazer poético pela necessidade de trepidar palavras, operando as virtualidades da língua portuguesa em um ritmo violento e tenso, tal como se percebe neste poema; seja pela imóvel e misteriosa noite no sertão, que esconde as contradições entre um Brasil urbanizado e um Brasil de poeira. De maneira geral, são dessas contradições que o sujeito lírico não pode escapar, sua imobilidade reside aí.

O caráter figural da oscilação entre movimento, interdição e a imobilidade atinge seu mais alto grau em um outro poema, analisado a seguir, intitulado “nunca mais voltarei”.

nunca mais voltarei
a certos lugares
é possível viver
sem voltar
jamais a eles

o que serão
para outros
não sei
 para mim
têm desde já
uma faixa que os cinge:
não entre

cidade fechada,
a ti pertencem agora
as regiões negras
 e ocas
do meu peito
- onde nada há
nem houve

(CORSALETTI, 2007, p.107)

Esta se compõe a partir de um complexo sistema de referências cruzadas entre lugares reais de uma cidade com lugares íntimos da experiência do sujeito lírico, sendo que memória, tempo e espaço passam a se imiscuir de modo a acentuar a figura da oscilação na poesia de Corsaletti.

Inicialmente o poema tece referência ao *flâneur* baudelaireano, embora em sentido contrário. Ora, este percorre errante os vãos da cidade, enquanto o sujeito lírico nesta poesia enuncia: nunca mais voltarei. Este verso pressupõe que o poeta já realizou, anteriormente, esse exercício de caminhar pela cidade. A recusa pela caminhada fluida pelo urbano marca uma oposição entre a experiência de prazer realizada na modernidade e a experiência que se atinge hoje na contemporaneidade. A relação entre cidade e eu se dá pela interdição do espaço. O adjetivo “fechada” marca mais uma vez essa diferença entre a cidade baudelaireana e a cidade contemporânea, uma vez que aquela possibilitava o deslizar do poeta pelos seus cantos (sendo uma cidade “aberta”) enquanto esta se encontra impossibilitada para o conhecimento. Outros adjetivos ainda apontam para essa impossibilidade de penetração nas “regiões”, pois elas são “negras e ocas”. A escuridão e o vazio se opõem à luminosidade deslumbrante dos lampiões a gás da Paris de Baudelaire e à multidão que esbarra no *flâneur*. Cidade fundada em termos opostos à cidade moderna, a urbe contemporânea representa uma experiência quase impossível, sombria e vã.

O inacessível ainda se potencializa através do uso dos advérbios de negação “nunca” e “não”, do uso do pronome indefinido “nada” e da conjunção “nem”, associados ao verbo “haver”, nos versos finais “nada há/ nem houve”. Estes funcionam como negação do passado não só por o negarem no sentido de recusá-lo, mas também no sentido de destruição pela linguagem, ou seja, da proibição de retomar tal espaço. Além disso, a escolha pelos advérbios e pronomes negativos, assim como pela construção sintática que evidencia a negação, mais uma vez demarca o tempo presente como lugar da “falta”. Assim também pode ser compreendido o passado caso ele seja assumido como um presente anterior ao presente atual, sendo a carência também a sua condição.

Uma vez que lugares reais e lugares de memória se cruzam nessa cidade sombria sugerindo uma imagética arquitetônica proibida, é necessário compreender como se efetua a relação entre memória e espaço mais a fundo. Sabe-se que a disposição ordenada de lugares associada à disposição de lugares de memória é o princípio da arte clássica da memória, da qual Simônides proclama ser o inventor:

O primeiro passo era imprimir na memória uma série de *loci*, lugares. O tipo mais comum de sistema mnemônico de lugares utilizado, (...) era o tipo arquitetônico. (...) para formar uma série de lugares na memória, deve-se recordar uma construção mais ampla e variada possível, com o pátio, a sala de estar, os quartos, os salões, sem omitir as estátuas e os outros ornamentos que decoram esses espaços. (...) Isso feito, tão logo a memória dos fatos

precise ser reavivada, percorrem-se todos esses lugares sucessivamente (...) Devemos pensar no orador antigo, movendo-se em imaginação, durante seu discurso, através de sua edificação construída na memória, extraindo dos lugares memorizados as imagens ali colocadas. (YATES, 2007, p.18)

À maneira de um orador, o sujeito lírico na poesia de Corsaletti percorre (ou melhor, se recusa a percorrer) esse espaço trilhado por ele na memória. No entanto, a recusa sinaliza que um espaço já foi acessado, desenhado. Além disso, como esse poeta não precisa acessar lugares específicos, ele não utiliza espaços determinados de uma construção, como sala de estar, pátio, ornamentos, por exemplo. Ele utiliza um espaço amplo, geral, mais indiscriminado: a cidade como um todo. E é justamente esta cidade/espaço que se encontra inacessível. Se memória e cidade já apareciam delineando dois planos que se superpunham até o quarto verso da quarta estrofe, no verso seguinte um outro plano vem se somar a este desenho de cidade e memória que confluem no eu-lírico. O corpo é esta outra camada que parece configurar um mapa do poeta ao mesmo tempo que mapa da cidade⁵⁰. Willi Bolle (2000) afirma, a respeito de Walter Benjamin, que este ensaiava um projeto baseado no encontro do eu e da cidade. Este seria fundado em uma espécie de memória topográfica, em que ocorreria uma superposição da subjetividade ao espaço urbano: “Desde há muitos anos, estou brincando com a ideia de organizar graficamente o espaço da vida – *bios* – na forma de um mapa.” (p.213). A metáfora do corpo é utilizada a fim de que se possa perceber que a cidade é um organismo que pulsa e de onde emanam energias idênticas ao corpo do poeta. Assim, coincidiriam o *bios* e o mapa da cidade, estratégia somente possível a partir do recurso da memória. A partir da enunciação do sujeito lírico neste poema, entretanto, a conciliação entre o corpo do poeta, sua escrita e o registro desse espaço apresenta embates e empecilhos.

Os índices de negação, de fechamento e de impossibilidade, um dos procedimentos que apontam a “Poética de menos”, saltam aos olhos em diversos termos nesse poema (“nunca”, “sem voltar”, “uma faixa”, “que os cinge”, “*não entre*”, “fechada”, “regiões negras e ocas”, “nada há”, “nem houve”) e expõem o funcionamento da oscilação enquanto

⁵⁰ Willi Bolle (2000) afirma que Benjamin ensaiava um projeto baseado no encontro do eu e da cidade. Este seria fundado em uma espécie de memória topográfica, em que ocorreria uma superposição do Eu e da Cidade: “Desde há muitos anos, estou brincando com a ideia de organizar graficamente o espaço da vida – *bios* – na forma de um mapa. Primeiramente pensei num mapa Pharus, hoje estaria mais inclinado a usar um mapa de estado-maior, se existissem tais mapas do centro das cidades.” (2000, p.213). A metáfora do corpo é utilizada a fim de que se possa perceber que a cidade é um organismo que pulsa e de onde emanam energias idênticas ao corpo do poeta. Assim, coincidiriam o *bios* e o mapa da cidade, estratégia somente possível a partir do recurso da memória. A vida do sujeito lírico concilia, assim, com a escrita e o registro da cidade.

figura na poesia de Corsaletti. Ora como movimento fluido, ora como movimento atravancado, ora como passagem impedida, a relação que o eu lírico trava com o espaço se torna possível a partir da projeção da subjetividade e a projeção da poesia impelidas pela construção de uma linguagem derivada, isto é, linguagem que se apresenta como espaço alternativo à carência do presente.

A oscilação como figura ultrapassa, dessa maneira, a tensão entre movimento e interdição apenas no nível do espaço, sendo a oscilação no tempo também manipulada como figura na poesia de Corsaletti.

**CAPÍTULO 3: “SOU DE MUITO TEMPO ATRÁS” –
OSCILAÇÕES DO EU, OSCILAÇÕES DO TEMPO**

Este capítulo se desenvolve a partir da análise de poemas de Fabrício Corsaletti em que a emergência da memória explicita-se como mecanismo da construção da subjetividade do eu lírico. As idas e vindas que perpassam o movimentar do sujeito lírico no espaço desdobram-se nas oscilações do tempo, levando-o à constante hesitação temporal. Presente e passado se referenciam e se intercambiam em uma poética na qual a memória torna-se elemento imprescindível para a constituição daquele sujeito. Isto é, na tentativa de constituir sua subjetividade figuralmente, o eu lírico oscila no tempo, sendo esta oscilação mecanismo da escrita de Corsaletti.

Sendo muitas vezes a simplicidade dos versos de Corsaletti associada ao caráter biográfico, como assinalam muitas das críticas jornalísticas⁵¹, neste capítulo efetua-se uma análise que visa romper com a identificação simplista entre sujeito lírico e sujeito empírico, afirmando a utilização da memória como procedimento literário. Esse movimento de recuperação dos dados da memória, no entanto, não ocorre sem o desencadeamento da violência, uma vez que o eu reluta em lidar com tais particularidades de sua subjetividade. Isto significa que o movimento temporal se realiza vacilante e sem demarcações explícitas, sendo plasmado nos versos e estrofes e a violência é uma marca e uma consequência dos imperativos da memória. Desse modo, a constante tensão entre a agressividade e a contenção, identificada em outros momentos de sua poesia, é potencializada pela memória e redimensionada do texto através das marcas de “menos”.

Ainda se valendo da oscilação como *figura* a partir da falta do presente, o fluir entre este e o passado, possibilitado pelo operador textual que é a memória, possibilita uma construção figural e performática da subjetividade lírica e também da poesia. Assim, no item 3.1, apresenta-se uma reavaliação da subjetividade lírica por meio de sua condição performática, enquanto no item 3.2, investiga-se a violência constitutiva do eu a partir da negação da memória enquanto re-criação do passado pelo presente, expressa pela “Poética de menos”.

⁵¹ Segundo Ronaldo Bressane (2007), as marcas da vida estariam na poesia de Corsaletti, como se vê no trecho seguinte: “Rapaz vindo do interior (Santo Anastácio, SP, cidade que aliás ganhou hino escrito pelo poeta), Corsaletti guarda um olhar entre o terno das lembranças e o terror pelo sufoco da província: “a cidade não cabe/ cheguei no limite do poema”. Ele olha os mesmos bois que o poeta mineiro tão pasmaceiramente enquadrrou – porém os atinge com raiva certa: “(seria preciso um soco/ no olho do dia/ o pus da pastagem/ enfim rasgado/ o vão – o mundo aberto – em que esses bois se movem/ e o sol)”. Para Fábio Victor (2010), “A memória da província marcou o início da poesia e explodiu no primeiro livro de poesia [*Estudos para seus corpo*]”.

3.1 Sujeito lírico e sujeito autobiográfico: em busca dos sentidos do passado

“o que passou passou/ e o que não tem passado – /
o que não tem solução/ não solucionado”
(CORSALETTI, 2007, p. 108).

A leitura da poesia de Fabrício Corsaletti sinaliza para uma construção literária da identidade que se move nas fronteiras entre o ficcional e o autobiográfico. Esse emaranhamento das instâncias lírico-ficcionais às instâncias biográficas é identificado pela crítica como um procedimento comum na poesia do autor em questão. Na verdade, a crítica por vezes toma este aspecto como sua característica por excelência, donde se associam a referência *pop* e a simplicidade/informalidade dos versos⁵². Nessa perspectiva, o tom autobiográfico implicaria na utilização de elementos do universo do sujeito empírico como matéria prima da confecção de sua poesia⁵³.

O poema “Parceria” se inseriria nesta linha, pois nele se identificam esses elementos.

Aos seis anos taquei
um gatinho
de quatro meses no muro
do quintal o
bichinho estava
agonizando quando meu
avô chegou
e disse ih esse não
tem mais
jeito e na mesma
hora fez
um buraco no chão
e enterrou
o gatinho
ainda vivo

(CORSALETTI, 2007, p. 32)

⁵² A crítica jornalística sempre aponta para este traço da poesia de Corsaletti, afirmando-o como um dos pontos altos de sua produção, como se vê em COZER (2010) para o Estado de São Paulo.

⁵³ É importante ressaltar, entretanto, que é artifício de sua poesia esta “suposta” referência ao sujeito empírico. E o que se percebe é o contraste, portanto, com a “Poética de menos” anunciada neste trabalho, uma vez que se identifica o sujeito com um vasto repertório tanto do passado quanto do presente. Isto é, à noção de que o presente é de falta, a utilização de inúmeras referências do passado vem demarcar uma contradição.

Primeiramente, percebe-se a fala em primeira pessoa (“Aos seis anos taquei”), o que faz um leitor ideal acreditar no tom confessional e memorialístico dessa escrita; em segundo lugar, a perversidade zombeteira que perpassa essa fala: entre irônico e cômico se enuncia o sádico assassinato de um “gatinho”, episódio em que a sátira e agressividade são utilizadas em um background marcado pelo teor do “absurdo” associado ao prosaísmo da linguagem através dos diminutivos – “gatinho”, “bichinho” –, registros de informalidade – “taquei”, “esse não tem mais jeito” – e de oralidade – “ih”.

As tensões que perpassam tal poesia, entretanto, não são identificadas por essa crítica mencionada jornalística. Sem serem identificadas, conseqüentemente, não são também analisadas e decompostas. Para a sua compreensão, no entanto, é fundamental descobrir quais mecanismos se organizam nessa poesia e como eles se mobilizam. Compreender a existência de aspectos mais profundos nesta composição implica na recusa de identificação imediata e simplista entre o sujeito empírico Fabrício e o eu que se enuncia em “Parceria”, por exemplo, como em diversos outros poemas que seguem esta linha “de memória”. Assim, deve-se prezar por uma perspectiva que conceba o embate sob o qual a subjetividade lírica se funda. Isto é, deve-se pensar na constituição do eu como um lugar em que operam tensões, tais como entre presente e passado, entre o eu e o outro, a violência e a ternura, o real e a elaboração ficcional etc., como é o caso desse poema.

Em “Parceria” ainda coabitam outras tensões, como a narração dos fatos lembrados através da estrutura poemática. Essa tentativa de organizar o passado através da narrativa aponta para a importância que o eu confere a esse evento. Ora, se ele decide contá-lo é porque de alguma forma “descortinar” este fato, trazê-lo às claras, revela nuances de sua subjetividade. Isto é, a lembrança de algo tosco, agressivo e violento – e que ao mesmo tempo é suavizado por algumas expressões que simulam afetuosidade, como “gatinho” e “bichinho” – aponta a violência, mesmo que não reconhecida explicitamente, como um constituinte do sujeito lírico que veio à tona deliberadamente. Afinal, é ele próprio quem seleciona, edita e dá forma a suas lembranças enquanto matéria poética.

Afirmar-se como subjetividade atravessada por uma violência entre ingênua, porque infantil, e dissimulada, porque há nela elementos de satisfação mórbida, é, portanto, característica deste sujeito lírico. Também, a sugerida cumplicidade com o avô, muito mais do que esboçar a figura do ascendente perverso na família como dado biográfico, revela a presença antropológica da agressividade, isto é, os ecos ancestrais da rudeza que se manifestam especialmente nesse eu. O que se pretende afirmar é que tanto a afirmação

quanto a legitimação da violência como características essencialmente humanas é que saltam aos olhos na leitura deste poema e que, por fim, configuram a constituição do eu em Corsaletti.

Formalmente, é o *enjambement* que materializa a agressividade através da quebra sintática e que corrobora com essa violência extremada (e paradoxalmente contida pelos mencionados índices de abrandamento). Agamben (1999) entende essa ruptura característica do *enjambement* a partir da ideia de suspensão, de discórdia, da não-coincidência, da desconexão e do desencontro próprios do “hibridismo essencial de todo discurso humano”. A perspectiva ambígua que marca a “versura”, isto é, a possibilidade de retorno (que caracteriza o verso) e a possibilidade de progressão (que constitui a prosa), estabelecem uma suspensão na narração em curso neste poema e atravancam a linguagem, impondo o retorno ao verso, enfatizando o quanto de tensão existe nessa enunciação. Desse modo, essas noções de discórdia e de desencontro aliam-se à utilização da “Poética de menos” na medida em que articulam a tensão entre formas de ruptura e de violência em direção à contenção, sendo este exercício identificado como tônica da poesia de Corsaletti, especialmente através do uso do *enjambement*.

A emersão de traços de rudeza, por exemplo, já se fez notar em poemas analisados anteriormente neste trabalho, como “Pra frente!”⁵⁴. No entanto, nos poemas em que ocorre um embate entre os tempos passado e presente, a ideia de violência se constrói simultaneamente à construção do poema⁵⁵, de forma que o tom violento se agrava à medida que o passado se aproxima. Assim, memória e violência apresentam-se vinculadas, seja no nível em que aquela é representada apenas no extrato do conteúdo – como é o caso de “Parceria” – seja quando ela se mostra não só tematicamente, mas também como mecanismo de construção do poema – como é o caso do texto seguinte:

Memória dos dias comuns

a tia Eduarda o tio Lito
as aulas de Kumon
a casa do Gago
o Fraquinho
a gata sem olho do Frango

⁵⁴ Analisado no capítulo 2, item 2.1, página 43.

⁵⁵ Como se apresenta mais adiante, as ideias de desabamento e de ruínas fundam o poema a partir das relações que a memória sugere, através da mnemotécnica. Considera-se que um projeto de desmantelamento tanto do passado quanto do poema são efetuados na escrita de Corsaletti. Paradoxalmente, considera-se também que a violência, instância que permite o desmantelamento do poema é, ao mesmo tempo, a instância que o erige.

as orelhas enormes
 do presidente do Rotary Club
 o futebol que eu jogava tão mal
 o Jeovan colega de escola
 os oito pratos de macarrão
 ir para o sítio de bicicleta
 tantos lambaris
 os barulhos
 de serra elétrica
 o cheiro de carne com batatas
 às onze horas
 vindo da cozinha
 a panela de pressão

 os dias decisivos
 os sentidos
 as idas e vindas
 da vida
 não

(CORSALETTI, 2007, p. 103)

Alguns dos itens enumerados no poema constituem detalhes bastante sutis, embora significativos porque foram efetivamente lembrados, e remontam à ambientação da infância do eu, como indicam as referências à época escolar, as aventuras de bicicleta em ambiente bucólico, a presença de amigos marcantes – assim como seus apelidos –, um insólito animal e uma inesquecível e desproporcional ⁵⁶orelha de alguém aparentemente mais velho. De posse do dado biográfico de que Corsaletti morou até o final da adolescência em uma cidade do interior paulista cuja população mal ultrapassa os 20 mil habitantes, torna-se quase imediato associar as referências do poema a situações da vida do autor. Nada atesta que todas elas não existam empiricamente, no entanto, nada atesta também que todos aqueles itens enumerados não sejam mais do que simples construções ficcionais que tem por objetivo apenas confundir o leitor, oferecendo a ele uma aparente autobiografia do sujeito através de imagens. Isto porque todas as desconexas alusões ali feitas vão compondo um mosaico de referências que remetem o leitor à constituição do eu, icônica e imaginariamente, preenchido por tais referências.

⁵⁶ A memória pode, muitas vezes, oferecer imagens confusas e destorcidas de certo período de tempo. (KANDEL, 2009).

O tratamento formal conferido pelo eu à matéria aparentemente biográfica é a enumeração. Sobre esta figura na poesia moderna⁵⁷, o estudo de Leo Spitzer (SPITZER) é leitura seminal. De acordo com ele, Whitman já havia implodido a referência cristã no seu uso “caótico” da enumeração. No entanto, a tentativa de atingir a totalidade através do fragmentário e do diverso se torna marca da poesia moderna em geral.

Especificamente nesse poema de Corsaletti, o caótico dos itens enumerados diz respeito à própria constituição fragmentária e aleatória da memória. Isto é, à medida que o eu se recorda dos dados, ele recria plasticamente essa lembrança nos versos. O aleatório dos fatos lembrados, entretanto, se regula por uma ideia geral, que é a dos “dias comuns”, o cotidiano do eu “menino”, o que implica uma certa unidade ao caos das reminiscências. A re-criação do cenário da infância se opera, portanto, na manipulação linguística que faz o sujeito lírico. A “orquestra verbal” a qual ele constrói é uma tentativa de atingir aquele espaço só acessível pela fragmentação da memória, que é o passado.

Se em Whitman, por exemplo, a enumeração se projeta majoritariamente em versos longos, os quais sugerem ligação, fluência e continuidade entre os elementos que neles se enunciam, em “Memória dos dias comuns”, pelo contrário, a dicção do sujeito lírico é dominada pela separação dos elementos em seus respectivos versos, favorecendo a verticalidade do texto, reforçando a sensação de desconexão entre si. Nesse caso a memória é compreendida não como uma instância “conjuntiva, sintética e integrativa” (SPITZER, 1955, p. 278), e sim como um mecanismo de montagem em que a tônica é a disjunção que, apesar de buscar se constituir em totalidade, fracassa. Isto é, se o eu lança

⁵⁷ A respeito da enumeração: “Ao que Schumann chama geralmente de “estilo enumerativo” se fundem diversos elementos de época e procedência histórica distintos: a enumeração, velha como o mundo; a anáfora, procedimento de feições particularmente medievais; o assíndeto, conhecido na Antiguidade e retomado pelo Renascimento e, finalmente, o que em meu artigo sobre Salinas foi chamado de ‘enumeração caótica’. O “caotismo é, sem dúvida, a nota moderna que Schumann não definiu com bastante clareza, embora tenha empregado o nome ‘enumeração heterogênea’. Parece, com efeito, que é a Whitman a quem devemos estes catálogos do mundo moderno dissipado em uma poeira de coisas heterogêneas que se integram, em sua visão grandiosa e majestosa do Todo-Uno. (...). Se se pode dizer que Walt Whitman introduziu a enumeração em que se mesclam as coisas materiais e as abstrações, há que se afirmar também que o ‘estilo bazar’, onde se confundem toda a sorte de objetos e de seres pertencentes a uma mesma ordem de ideias, foi inventado na Europa. (...) A enumeração havia sido, até Whitman, um dos procedimentos mais eficazes para descrever a perfeição do mundo criado em louvor do Criador. Ver essa mesma perfeição e unidade no caótico mundo moderno foi tarefa digna do panteísta da América que, a sua maneira neopagã, preparou com suas múltiplas *Leaves of Grass* o que em nossos dias realizou seu adepto cristão Claudel. (...) O que alimenta estas enumerações é, em suma, a lista de nomes e atributos de Deus: sua onipotência só pode ser descrita através de uma poderosa orquestra verbal com a qual o homem procura expressar em sua língua aquilo que transcende toda a linguagem humana. É a inefabilidade do Deus monoteísta que multiplica seus nomes (...), o monoteísmo paradoxal, mas dialeticamente necessário, opera a fragmentação idiomática da Unidade. (...) A substituição do Deus monoteísta pela Natureza panteística na poesia de Whitman não poderia ter sido realizada sem violência. (SPITZER, 1955, Tradução minha).

mão dessa estratégia como tentativa de construir uma imagem coerente de si através do rememorar o passado, essa tarefa se apresenta impossível devido ao caráter vertiginoso da memória. Sendo assim, do aspecto panteísta e exultante de Whitman, Corsaletti não pode ser considerado um adepto. Na verdade, o tom eufórico e crente no poder do homem moderno e de sua força integradora não se faz sentir no eu corsalettiano⁵⁸, afinal, o *enjambement* e a cesura acentuam a violência do corte por meio do aspecto disjuntivo e de desencontro dos versos, constituindo-se assim a “Poética de menos” proposta por este texto.

Mesmo configurando uma “falta”, a análise do poema apresenta a memória tratada com requintes simbólicos. Ora, os elementos enumerados se referem a pessoas (“a tia Eduarda o tio Lito”, “o Fraquinho”, “o Jeovan colega de escola”), atividades em geral (“as aulas de Kumon”, “ir para o sítio de bicicleta”), imagens que impressionaram o eu-menino (“as orelhas enormes do presidente do Rotary Club”), feitos que evocam surpresa ou orgulho (“os oito pratos de macarrão”); neles pode-se identificar algo em comum e que reverbera no fato de todos serem lembranças: são todos sensações, produto dos sentidos: Visão (“a gata sem olho do Frango”); audição (“os barulhos/ de serra elétrica”); olfato (“o cheiro de carne com batatas”); paladar (“os oito pratos de macarrão”) e tato (“o futebol que eu jogava tão mal”).

Os órgãos dos sentidos constituem a porta de entrada para as impressões sensoriais e estas são processadas pelo cérebro. Dependendo do processo pelo qual os neurônios se organizam, tem-se a memória de curto ou a memória de longo prazo. O que interessa no poema em questão é a capacidade de armazenar informações a longo prazo, capacidade aliás vital para o ser humano (KANDEL, 2002, p. 25) porque possibilita uma compreensão de continuidade entre as etapas da vida. É essa memória de longo prazo que se entende como o passado biográfico.

Os sentidos, entendidos como modo de perceber o mundo, de atingi-lo através da percepção, parecem construir um cenário, à primeira vista, familiar e confortável para o eu lírico, uma vez que nos elementos enumerados não se identifica nada explicitamente

⁵⁸ A análise estilística de Spitzer, que identifica no barroco espanhol traços dessa enumeração original nas litânias cristãs, recai em Quevedo como um dos predecessores do procedimento na modernidade (SPITZER, 1955, p. 269). Tanto a pretensão conciliatória do aspecto dialético das tensões quanto o caráter abundante, sintaticamente contorcido, opulento e afetado da literatura barroca (MOISÉS, 2004, p. 52) se revelam como elementos também presentes na enumeração moderna. Em Corsaletti, por sua vez, não se identifica o exagerado que perpassa a enumeração barroca. Ao contrário, a escrita corsalettiana caminha em direção a uma ausência, a uma falta, seja através dos elementos formais, seja através do sentido de negatividade que reside dos versos.

atípico. No entanto, seja devido à distorção⁵⁹ dos aspectos lembrados, alguns elementos banais assumem características um tanto quanto “macabras”. O “gato sem olho”, por exemplo, retoma timidamente o misterioso *Black cat* de Edgar A. Poe, um dos contos modernos a fundar o subgênero literário de terror; “os barulhos/ da serra elétrica” sugerem o tom sanguinário do *O Massacre da serra elétrica*⁶⁰, ainda mais porque este verso é seguido por uma ambígua menção ao “cheiro de carne”. A carne não é humana, como se confirma em seguida (“o cheiro de carne com batatas”). Essa aparente confusão revela o procedimento de encenar algo para o leitor, desviando-o do sentido que poderia ser cogitado. O eu, assim, revela que o jogo e uma leve ironia são alguns de seus artifícios poéticos ao assumir a estética do pouco em sua poética. Certamente que o tom não erudito deve ser atentado nessas menções a Poe e ao filme, uma vez que a presença de referências *cult* são uma característica desta poesia de Corsaletti e que acabam por apontar um tom de contemporaneidade. No entanto, no texto não há evidências que confirmem tais possibilidades, sendo esta análise apenas uma leitura que se verifica coerente. De qualquer maneira, a referência a tais elementos de terror da cultura midiática corrobora com a atmosfera sombria (porque é referente à memória e esta não se dá a conhecer por termos luminosos, mas sim por condições intermitentes, à meia-luz) e violenta que o passado representa para o sujeito lírico. Assim considerando, o passado o assustaria tanto quanto os elementos macabros o fazem.

Em relação a aspectos formais, a ausência de adjetivos para qualificar a maioria dos substantivos enumerados reforça a sugestão de que se fala do cotidiano, do banal, do ordinário. A sua apresentação no poema ocorre de modo a criar um efeito de lembrança condicionada por aspectos conscientes, isto é, o sujeito elencou diversas impressões aleatórias, tramando-as em um mosaico do passado, através da memória voluntária.

No entanto, a enumeração, em certo ponto, devido ao ritmo engendrado pela sequência ininterrupta de elementos, atinge um tom semelhante a um transe (e aqui retorna a presença religiosa e mística das palavras evocadas, que rescinde no estudo de Spitzer), em que o inconsciente domina o processo, desencadeando associações automáticas, diz-se,

⁵⁹ Vale adicionar que algo dessa distorção, acrescida de uma tonalidade sombria, também remete a uma pincelada expressionista na construção do poema, em que se identifica um certo *páthos*. Nesse sentido, tal caracterização concorre para a constituição conflituosa e tensa da subjetividade lírica, tal como se propõe neste trabalho, sendo esta redimensionada na direção do “menos” a partir da fragmentação e da disjunção dos versos.

⁶⁰ Título da versão brasileira, *The Texas Chain Saw Massacre* é um filme norte-americano de terror independente de baixo orçamento feito em 1973 (distribuído em 1974) pelo director Tobe Hooper.

involuntárias, justamente quando da emersão do involuntário, ocorre o corte e a recusa dessa memória por parte do eu. O que se quer afirmar é que a impressão olfativa “de carne com batatas”, comida típica, interiorana, bem local serve como sua *madeleine* proustiana. Imediatamente o cheiro se vincula a lembranças que desencadeariam um fluxo tremendo de outras tantas. Assim, a memória voluntária, “sujeita aos apelos da atenção”, responsável por evocar “a tia Eduarda o tio Lito” etc., acaba encontrando um objeto/sensação que desencadeia a memória involuntária: o cheiro da comida sendo feita na panela de pressão. Assim como o protagonista da *Recherche* de Proust, o sujeito lírico em Corsaletti só havia experimentado o que a memória voluntária possibilita. Considerando que o aprofundar-se nas instâncias profundas da memória só pode ser possibilitado por uma circunstância do acaso, que pudera nunca ter acontecido, explica Benjamin:

Até aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado de volta aos velhos tempos – sabor a que se reportará, então, frequentemente –, Proust estaria limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire*, a memória voluntária; e as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele. ‘E é isto que acontece com nosso passado. Em vão buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis’. Por isto Proust não hesita em afirmar, concludentemente, que o passado encontrar-se-ia ‘em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos’. (BENJAMIN, 1989, p.106)

Assim, conclui-se, a partir dessas considerações, que mesmo o sujeito lírico evocando impressões do passado, estas não “guardam nenhum traço dele”. É somente a impressão que foge aos apelos da atenção e ocorre involuntariamente que o guarda, é nela que o passado se encontra. O cheiro da comida sendo feita na panela de pressão, portanto, seria esse ato involuntário e revelador do eu.

Como se vê no poema, entretanto, a reação do eu frente a tal impressão é de recusa, pois a estrofe termina justamente quando a “panela de pressão” é evocada e dá-se início a uma outra estrofe que apresenta a impossibilidade de lidar com tantos fatos do passado. Ora, a “panela de pressão”, item que materializa o passado, intimida o sujeito com sua latente explosão e com todos os estilhaços possíveis de lembranças. Esta reação, que difere consideravelmente da experiência do personagem do romance francês – ora, este se deixa envolver pelas lembranças –, exprime a inabilidade do sujeito lírico de se “apossar

de sua própria experiência”. Assim, a última evocação do eu pretende suprimir a possibilidade do extravasamento do passado e de seu fator desconcertante através da manutenção da tensão, metaforizados pela contenção da panela sempre iminente de explodir.

A desmedida, como se vê, é sempre recusada pelo sujeito, que opta pelo caminho da negatividade, da contenção e da condição do pouco. O afunilamento progressivo dos versos, por exemplo, torna plástica tais marcas da contenção, pois as estrofes são enxugadas continuamente até desencadear na quase-afasia do “não” do último verso. A segunda estrofe, assim, parece resumir a multiplicidade das lembranças da primeira estrofe na possibilidade da censura e na unidade dos “dias decisivos”. O que resta, portanto, é a concentração de uma tensão ainda maior: a contradição é nítida, pois os “dias comuns” do título são paradoxalmente compreendidos também como “dias decisivos”. Como articular essa percepção antitética?

Dos dias comuns, fica a sensação da regularidade do cotidiano, marcada especialmente na rima dos versos “as idas e vindas/ da vida”, pois a repetição dos fonemas (*AS IDAS* e *vInDAS DA Vida*) engendra um eco e uma regularidade tanto no nível fônico quanto no nível semântico. O tom banal, que se apoia na enumeração dos eventos cotidianos, configura o próprio aspecto “comum” dos dias. No entanto, é nesses dias “comuns”, regulares e cotidianos que reside também os “grandes momentos” da vida, como se diz vulgarmente. Isso quer dizer que nas “horinhas de descuido” que constituem a vida diária, que se formam com as infinitas impressões dos sentidos – muito mais do que em dias específicos, comemorativos e raros – é que o sentido – as significações da vida – vão tomando forma. Além disso, a ambiguidade do termo “os sentidos” do segundo verso da segunda estrofe possibilita compreender que o projetar-se do sujeito lírico no mundo munido dos cinco sentidos de percepção implica no projetar dos sentidos e escolhas que esse mesmo sujeito configura.

Na verdade a poesia de Corsaletti encena a relação entre os sentidos físicos e memória em outras passagens. De maneira geral, também, os sentidos⁶¹ sempre constituem o ponto de recusa da experiência. O sujeito lírico revela-se fragilizado diante da imagem de

⁶¹ O poema “Tomates”, transcrito adiante, retoma esse embate: “os tomates/ fervendo na panela/ meu pai minha mãe/ na sala televisão/ fiquei olhando/ os tomates/ estava frio o bafo/ quente dos tomates/ esquentava as mãos (...) saía da panela/já naquele dia/ um cheiro/ forte de passado” (CORSALETTI, 2007, p. 23). Ora, o presente, constituído de sensações (olfativas, térmicas) se orienta em direção do passado através da memória. O adjetivo “um cheiro forte” que qualifica o passado, revela o tom de densidade e de recusa que o eu reconhece naquele tempo.

si que o passado, através do aleatório das memórias, imprime, sendo a negação da experiência o único gesto possível. A escritura dá provas disso, pois o advérbio de negação “não”, explosivo e estéril, faz da censura e do corte a marca do eu, tornando a poesia da “falta”, da recusa e do pouco explícita.

Tal recusa, no entanto, revela também que o conflito não habita somente o passado, pois é a partir do presente que se contempla e se reconstrói o que passou⁶². Desse modo, o presente é incontestavelmente instância não só constitutiva mas determinante do passado. Em consonância a isto, afirma Lúcia Castello Branco:

É sabido, pela psicanálise, que o tecido da memória se constitui de lapsos, de atos falhos, de pequenas e grandes lacunas de esquecimento. A filosofia com Bergson, e a psicologia social, com Halbwachs, nos falam do caráter criador dos atos de memória, incapazes de reproduzir exatamente o ‘fato em si’. Mesmo tentando provar que o passado se conserva inteiro no espírito, Bergson admite que ‘é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde’, o que nos permite concluir que o presente incide sobre o passado alterando, de certa forma, a percepção do mesmo. (BRANCO, 1995, p. 136)

Assim, os atos falhos e as pequenas e grandes lacunas imanentes ao esquecimento são preenchidos pela imagem que o eu tem de si no presente. Sendo assim, a análise do poema de Corsaletti aponta que é justamente a imagem de si no presente que concorre para o olhar míope do sujeito em relação a seu passado. A impossibilidade de conciliar a imagem do agora com a imagem do que passou revela que a memória, procedimento que avaliza a escritura como oscilação do tempo em Corsaletti, homologicamente denota a impossibilidade da linguagem de atingir tal experiência. O “não” é sintoma dessa resistência e dessa recusa. Ora, a “memória – assim como a linguagem, com seus atos falhos, torneios de estilo, silêncios etc. – não existe sem a sua resistência.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.52). Assim é que o aspecto elíptico da enumeração, a recusa da volta do passado no presente na negação do verso final e o silêncio subsequente encenam o aspecto sufocante e insuficiente da linguagem. Somada a isso a falta que constitui o presente, a

⁶² O poema “Canção dos dias iguais” retoma essa noção contraditória que perpassa a relação entre sujeito lírico e passado. Anunciando que “o que passou passou”, o eu aponta na verdade para a não-compreensão de tal aspecto. O presente abriga o passado, devido a uma situação traumática, problemática. O poema diz: “cansado/ em casa depois do trabalho/ os pés para cima/ depois do banho relaxados/ o que passou passou/ e o que não tem passado –/ o que não tem solução/ não solucionado / – da janela vejo/ a cintilação/ das luzes os carros/ sexta, depois o sábado”(Corsaletti, 2007, p. 108).

linguagem mostra-se problematicamente tangível e por isso expressa uma relação do “pouco”.

Impedido, barrado: é assim que o sujeito se sente em relação à linguagem, à memória, enfim, à imagem de si. Em outras palavras, a violência bloqueia a palavra e o excesso o leva para o menos, para o silêncio. Definitivamente o presente lhe oferece a ausência de sentido *a priori*, e que, na escrita, vem a se conformar como rastros. A “carência”, assim, conforme anuncia sua “Prece”⁶³, é fator constituinte do eu, e imagem gerativa de outras noções apresentadas ao longo deste estudo, como “o pouco”, “despojamento”, etc.

Os rastros e as ruínas construídos pela memória – figuras que realçam o desvio em relação à falta do presente –, entretanto, servem, ainda que minimamente, de espaço-lugar de onde o eu se sustenta e lança seu canto. Assim fraturado, ele se esconde atrás de uma máscara⁶⁴ e funda sua escrita na paradoxal figura do sujeito lírico que ora se insinua como sujeito empírico, ora revela sua constituição puramente ficcional. Através daqueles, instaura-se a tensão entre a imagem que o sujeito lírico constrói para si no presente e a imagem que percebe a si mesmo no passado. Esse conflito se explicita em dois poemas que, curiosamente, giram em torno de um objeto do passado e que marca a infância e, portanto, a constituição do eu-menino. Tanto em “Sem acordo” quanto em “Meninos soltando pipa”, o papagaio ou a pipa metaforizam a infância de forma a restringir o acesso do eu lírico do presente naquele espaço. Ora, o artefato lúdico localiza-se como referência a um passado que não mais retorna e, dessa constatação, resta o embate entre as imagens do eu, conforme se lê em “Sem acordo”:

⁶³ “Prece”: “Senhor, tua imagem paterna hoje me falta/ e o casarão da infância devastado, / era onde nos buscávamos eu e ela,/ enquanto o menino com olhos de potro/ recolhia cacos de vidro a nossa volta./ Senhor, com humildade percebo que não estou feliz./ Esta tarde com o ouro de outras tardes/ e esta tarde apenas, sem passado:/ como conciliá-las?, como conciliar/ o fogo de tantos verdes, de tantas mortes?/ Mesmo esta oração – a pura ausência – /ainda é vigorosa e quer/ o sono com seivas./ Não abandones, Senhor, o meu desejo/ na ordem sem liberdade./ o caos sem amor.” (CORSALETTI, 2007, p. 104). Aqui a imagem do casarão da infância representa o passado materializado, devastado, destruído, saqueado, violentado sendo a oração de que o sujeito se vale a constatação da pura ausência.

⁶⁴ Margarete Susman (1910), ancorada em Nietzsche, retoma a noção encerrada pela figura da máscara na constituição do *lyrisches Ich*, pois em sua argumentação, eu lírico nada mais é do que a dissimulação do autor por trás daquela persona lírica. Esta, por sua vez, assume a forma de um “Eu”, de um ser mítico, que se afasta da realidade e, portanto, se afasta do eu empírico do poeta. Oskar Waltzel, posteriormente a Susman, também retoma a noção de máscara para caracterizar o sujeito lírico e cunha os conceitos de *egotização* e *despersonalização* desse eu. De acordo com ele, “no lirismo puro o ‘eu’ não é um ‘eu’ subjetivo e pessoal, mas uma ‘máscara’ (...) que se torna parecida com um ‘ele’”(p.119).

Meu pai fez
 um papagaio azul
 e pôs no centro
 em branco a letra F –
 o papagaio do Fabrício.
 Eu ficava atônito
 pequeno do seu lado
 enquanto ele fazia
 o bicho azul voar.
 Hoje quando lembro
 o papagaio meu pai eu do lado
 é como se olhasse por trás –
 eles olham o papagaio
 eu olho os dois e o papagaio
 e não chegamos a acordo nenhum.

(CORSALETTI, 2007, p. 61).

A proposição de Mme. de Stael a respeito da poesia lírica ser expressa em nome do próprio poeta retorna de forma incisiva, até mesmo perturbadora⁶⁵. A “letra F”, metonímia não só do nome “Fabrício”, mas principalmente do sujeito Fabrício, assinala o objeto que enfeitava o eu menino, conferindo a ele a significação de representar a infância como seu espaço por excelência. Segundo Benjamin (1989, p.45), a assinatura tentou corresponder exatamente à identificação do homem, à definição da pessoa. Quando a “letra F” é estampada no papagaio, compreende-se que o objeto assume a própria representação do sujeito, de sua pessoa. Desse modo, coisa e representação se confundem, compartilhando indivisíveis atributos e qualidades. No entanto, o sujeito lírico no presente, quando se volta através dos recortes da memória para aquele tempo, não se identifica como o “dono da pipa”, ainda tendo a “letra F” como delimitação do objeto e também da pessoa “Fabrício”. Ora, este “Fabrício” menino é outro, inatingível, assim como o tempo da infância. Passado e presente esboçam a impossibilidade do acordo, da solução, da concordância.

Neste outro poema, “Meninos soltando pipa”, permanece o tom do desacordo, mas que se potencializa ao ampliar a sensação de dissonância entre os tempos:

dois meninos subiam a rua soltando pipa
 era domingo e havia a ressaca
 do meu cérebro exausto
 mais uma casa em que quis morar

⁶⁵ Para a disseminadora do romantismo alemão na França, o personalismo do sujeito lírico configura a própria condição do gênero lírico: “A poesia lírica é expressa em nome do próprio autor”. (STAEEL apud COMBE, 2009-2010, P.115)

os grandes volumes dos carros, o silêncio
e a sensação de que tudo já foi
ou poderia ter sido
de outra maneira

(CORSALETTI, 2007, p. 60).

A sensação é de que existem dois planos que se sobrepõem na percepção do eu: o primeiro localizado no presente, onde o eu se encontra, qualificado pela ressaca e pelo mal-estar geral, do excesso de carros metropolitanos, da exaustão física e mental; o segundo, um espaço da lembrança, direcionado para o passado onde “meninos soltando pipa” configuram uma imagem coerente com a experiência passada do sujeito. A disjunção de sensações e de espaços é operada pela memória, sendo ainda maior o embate que constitui o sujeito lírico.

Os indícios autobiográficos de inúmeras poesias do autor em questão, portanto, podem ser compreendidos como desdobramento da subjetividade lírica tanto no sentido ficcional quanto no sentido de ampliação da experiência em nível universal. Trazidos à memória de maneira aleatória, os versos do poema “Memória dos dias comuns”, parecem representar o valor performático do sujeito lírico. Frutos da memória ou apenas de um ‘capricho’ ficcional, o certo é que este sujeito se cria e se enuncia no poema, ficando patente que a referência na lírica se apresenta de maneira duplicada, desdobrada, nunca resolvida, porque é performática. Ainda conforme Combe:

Longe de excluírem-se, a verdade e a ficção se apóiam mutuamente” [e, por isso,] “Convém então relativizar a polaridade (...) entre sujeito ‘empírico’ e sujeito ‘lírico’ (...) não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à ficção, mas também porque toda ficção remete a extratos autobiográficos (...) (COMBE, 2009-2010, p. 123)

O efeito que o sujeito lírico obtém dessa tentativa de fazer acreditar os leitores em sua persona matuta e nostálgica, leve e ingênua, também é fortalecido por esse procedimento muito bem explorado em *Estudos para o seu corpo*, que é a constante imbricação entre sujeito empírico e sujeito lírico. A confusão armada entre fatos biográficos – que apontam uma recorrência aparentemente saudosa da infância, dos amigos, dos espaços interioranos, da família, de referências simples a relacionamentos amorosos ao mesmo tempo banais e cheios de magia – e a escrita é inegável, pois esta se

faz a partir de uma construção/recuperação de elementos que parecem ter como fonte aquele primeiro aspecto.

Procedendo assim, há o perigo de o sujeito lírico ampliar o imaginário que o sujeito empírico lhe fornece, e passar a se constituir (para os leitores específicos que assim o identificam) por elementos verídicos daquele: infância e adolescência passados no interior paulista em cidade bastante pacata, abandono do lar paterno em direção à metrópole, solidão típica do interiorano em ambiente um pouco inóspito. Assim, a figura do matuto eclipsa a constituição de um sujeito lírico – fundado em uma imagem inversamente assumida neste trabalho, e que, visto mais de perto, revela camadas ignoradas. De onde se conclui, nessa análise, uma poética um tanto quanto anacrônica, deslocada, desproblematizada, uma vez que tal sujeito lírico não demarca sua historicidade, mas somente retoma os velhos tipos caricaturais do interiorano: entre o personagem fixo, sem profundidade psicológica que o justifique além de sua existência miserável, socialmente limitado por sua condição anti-higiênica (porque sempre acometido de doenças parasitárias), imortalizado literariamente pelo Jeca Tatu de Monteiro Lobato; entre a figura quieta, taciturna, precavida e calada do interiorano “mineiro”. Na análise que aqui se realiza, entretanto, a oscilação entre o biográfico e literário extrapola essa leitura simplista, uma vez que considera-se que mais do que conteúdo, a memória é mecanismo de produção textual uma vez que é ela que possibilita a representação do sujeito lírico em Corsaletti tal como se apresenta nos poemas. Como em Jorge Luis Borges, a memória em Corsaletti

nunca significa apenas conteúdo de discussão: é também mecanismo de elaboração textual, base de constituição de representações comprometidas em maior ou menor grau com o verossímil. Memória que vaza do conteúdo dos textos para o ofício em si de escrever. (...) a memória é o recurso máximo de conformação da escritura, é o princípio mobilizador do ofício da representação.” (PINTO, 1998, p. 22)

É a memória, portanto, que potencializa as fronteiras entre representação e biografia, tencionando ininterruptamente a constituição do sujeito lírico. É ela, também, que singulariza a escrita corsalettiana, uma vez que opera a forma do poema segundo suas idiosincrasias, projetando o sentido de um presente por-fazer em um passado literariamente construído e marcando a linguagem como uma escrita negativa, da ausência e do pouco.

3.2 Ruínas da história ou história das ruínas: os rastros da memória negada

As impressões que emergem da recorrência de imagens de decomposição⁶⁶, da umidade⁶⁷, da impossibilidade, da violência⁶⁸, da melancolia, da ausência, do passado atravancado⁶⁹, do eu sempre movente⁷⁰, esboçam um panorama que representa o sujeito lírico como subjetividade que constata a falta do presente e a conforma – não sem a manifestação de tensões – em sua escrita, sendo esta marcada por uma agressividade decantada, onde refletem os seis primeiros elementos elencados acima. A sua poesia, assim, acaba se particularizando pela dolorosa vivência de um eu que se vê limitado, impedido, restringido, sendo reflexo dessa violência, portanto, a presença das ruínas e dos fragmentos de um passado cujos estilhaços o sujeito não objetiva reconstituir a cânfora perfeita. O sinal negativo se torna, desse modo, insígnia do eu lírico, uma vez que os elementos elencados o direcionam a abstenções, restrições e desapego. Isto é, de modo condensado, as figuras do excesso, do “mais”, acabam por impor o sinal da ausência, do “menos”.

Neste item, são analisados dois poemas que mais que manifestar essa tensão, revelam a concentração de todos estes elementos pressentidos; “História” e “História das demolições” podem ser considerados, portanto, poemas centrais da obra de Corsaletti, pois neles explicita-se tanto a agressividade contida, produtora e resultante de movimentos de destruição e de decomposição, quanto a tendência para o abrandamento dos excessos em direção a uma “poética do pouco”. No primeiro, lê-se:

⁶⁶ No poema “acontecia às vezes” (CORSALETTI, 2007, p. 19).

⁶⁷ Como se percebe em “adeus armários mofados” (IDEM, p. 59) e “acontecia às vezes” (IBIDEM, p. 19).

⁶⁸ A exemplo de “pra frente!” (IDEM, p. 39).

⁶⁹ Em “canção dos dias iguais” (IDEM, p. 108) e “nunca mais voltarei” (IDEM, p. 107), por exemplo.

⁷⁰ Os poemas “não procuro ninguém” (IDEM, p. 21), “pra frente!” (IDEM, p.39) “pela avenida” (IDEM, p. 46), “slow boat to china” (IDEM, p. 53), “slow boat to china 2” (IDEM, p.54), “meu avô morto” (IDEM, p.20), “adeus, armários mofados”(IDEM, p.59), “minha mãe está cada vez mais triste” (CORSALETTI, 2010. p.28), “canção do barco de madeira e ouro” (IDEM, p.128), “Exílios” (CORSALETTI, 2010, p. 37), “nunca mais voltarei” (IDEM, p.107).

História

Na cidade em que nasci
 havia um bicho morto em cada sala
 mas nunca se falou a respeito
 os meninos cavávamos buracos nos quintais
 as meninas penteavam bonecas
 como em qualquer lugar do mundo
 nas salas o bicho morto apodrecia
 as tripas cobertas de moscas
 (os anos cobertos de culpas)
 e ninguém dizia nada
 mais tarde bebíamos cerveja
 as brincadeiras eram junto com as meninas
 a noite aliviava o dia
 das janelas o sangue podre
 (ninguém tocava no assunto)
 escorria lento e seco
 e a cidade fedida era já insuportável

parti à noite despedidas de praxe
 embora sem dúvidas chorasse

(CORSALETTI, 2007, p.117).

A violência da ruptura é materializada não só pela presença de vocábulos com nuances negativas como “bicho morto”, “sangue podre”, “tripas cobertas de moscas/(os anos cobertos de culpas)”, “cidade fedida”, como também pelo corte entre as duas estrofes, marcadamente apontando o corte entre a experiência do eu nessa cidade: primeiramente a vida na cidade “em que nasci”, posteriormente a sua partida.

O abrandamento do excesso também se verifica na construção das duas estrofes. Ora, a primeira é atravessada pelo exacerbamento do acontecido, sua violência ao mesmo tempo crua e absurda – simbolizado pelo “bicho morto em cada sala” – até tornar-se insuportável. O exílio do eu, que constitui a segunda estrofe, é este momento de abrandamento, pois o doloroso da partida, regada a lágrimas, é caracterizada mais pela força dos costumes e de convenções (“despedidas de praxe”) do que efetivamente o transbordamento da violência. O sujeito lírico, embora sensível a toda a crueza, se incorpora à violência que o circunda, pelo menos a contém, sublimando-a através do choro ou do degrado dessa cidade. Também se reconhece neste poema o vocabulário negativo e de indeterminação já identificado em outros poemas: “nunca”, “em qualquer lugar do mundo”, “ninguém dizia nada”, “aliviava” e “ninguém tocava no assunto” ampliam a

sensação de tornar “faltosa” a linguagem do poema, e operam em consonância ao abrandamento do excesso.

As menções à decomposição desse bicho metafórico compõem um inventário de termos que são recorrentes em outros poemas. Isto é, o “bicho morto”, expressão utilizada duas vezes no corpo do texto, recupera outros bichos de outros poemas, como o “gatinho”/“bichinho agonizando” do poema “Parceria” (CORSALETTI, 2007, p.32), o bicho-eu lírico de “Pra frente!” – “Sozinho / como um / bicho” (IDEM, p.39), os bois (“grossos pontos brancos”, “a carne nos mercados”), de “Sol” (IDEM, p. 24), o cavalo “sujo” de “Cavalo” (IDEM, p.33), o “cãozinho raivoso” (que “baba/ através da cidade com instinto/ de caçador/ morde os motoristas desatentos/ dos pedestres/ arranca tenros pedaços/ de carne das coxas dos braços/ mordisca-lhes os olhos/ disseca os corpos dos familiares/ fareja esses humanos/ enlouquecido/ e pára:/ cãozinho piedoso, melancólico/ não tem coragem de comer ninguém”) de “Cãozinho” (IDEM, p.34), as “formigas/ do couro da minha cabeça” de “Tenso” (IDEM, p.62), o “polvo-repugnante”, o “peixe-boi estufado”, o “leão-marinho de petróleo”, a “vaca sobre a cama de casal” e a “baleia agonizante” crivada com lascas de madeira por meninos de “O sobrevivente” (IDEM, p.99). Entre mortos, machucados, feridos, torturados, agonizantes, os bichos⁷¹ na poesia de Corsaletti sempre retornam com o intento de escancarar a rudeza, a animalidade e também a fragilidade que constituem o homem. E juntamente a eles, insinuam-se as crianças e suas brincadeiras (no poema “História”, por exemplo, os “meninos cavávamos buraco nos quintais/ as meninas penteavam bonecas”; em Parceria, a brincadeira é exatamente com o animal). O trio bicho/criança/brincadeira, assim, institui o panorama da perversidade humana. No entanto, ela se apresenta sensatamente casada com a naturalidade⁷² que também lhe é devida, pois o próprio aflorar da agressividade no infante através do que é lúdico é recorrente. Ocorre, desse modo, a constatação de que a violência da carne é também um chamado. Para o eu lírico, no entanto, essa constatação não é realizada sem conflito e por isso, tantas vezes, ele opta pelo recurso do abrandamento dessa força através do conter-se, não menos doloroso. O exílio é parte, como já se afirmou, dessa tentativa de delimitação do excesso e de contenção da perversidade.

⁷¹ Vale lembrar de outros bichos identificados nos poemas e que reforçam a noção de abrandamento do excesso, quais sejam a aranha, a enguia e o “límpido” escaravelho, do poema “A aranha”.

⁷² A naturalidade também se verifica no modo pelo qual “os meninos” e “as meninas convivem com o “bicho morto”: não há surpresas ou falsa discrição, simplesmente a convivência com a “podridão” humana não é algo que escandalize a criança.

A perversidade, no entanto, não é atributo da criança apenas. Como o eu lírico percebe, as brincadeiras, enquanto convívio e troca social, não são exclusividade da infância, pois “os meninos” e “as meninas”, ainda que tenham atingido sua maioridade (“mais tarde bebíamos cerveja/ as brincadeiras eram junto com as meninas”), ainda continuam a tecer tais práticas e a reconhecer a existência desse fator do “podre” em meio à humanidade. A recorrência das imagens que retomam a podridão, como o sangue podre que escorre pelas janelas de cada sala, a putrefação do animal recoberto de animais, etc. implica a constatação da existência e da permanência de algo de frágil na vida de qualquer indivíduo, em “qualquer lugar do mundo”, como diz o sexto verso do poema. Destas imagens deriva mais uma vez o embate marcante da poesia de Corsaletti, concentrado no seguinte verso: “a noite aliviava o dia”⁷³. Para além da tensão dialética já amplamente identificada em noite/dia como metáforas tanto da alternância quanto da unidade na tradição literária, essa imagem no poema revela como que o insuportável da podridão humana, elemento escancarado, suportável até o limite e visível por todos (pela claridade que o dia traz), necessita ser decantado pela “escuridão da noite”, isto é, torna-se necessário ocultar e calar tal instinto humano, a fim de amansá-lo e torná-lo mais uma vez domesticado para poder ser exposto à vista de todos no dia seguinte. O ciclo que se instaura entre dia/noite representa, portanto, a violência escancarada que constitui a condição humana através da visibilidade possibilitada pelas luzes em embate com a necessidade de recolhimento e de ocultamento proporcionados respectivamente pelo silêncio e pela escuridão. O resultado é justamente uma constante tensão entre os elementos do excesso e os do comedimento/anulamento. Vale ressaltar que toma-se a noção de resultado aqui com uma certa proximidade da definição matemática que cabe a este termo, isto é, uma resultante da “força vetorial de todas as que agem sobre um corpo”. Através desta análise, portanto, avalia-se tanto a poesia de Corsaletti quanto o sujeito lírico sendo atravessadas (o) por forças vetoriais em sentido oposto, cuja resultante não é uma simples equação matemática que aponta para o ‘grau zero’ ou o anulamento da tensão. Pelo contrário, aqui, desmedida e comedimento, exagero e ausência, resultam em uma não tão simples conta, porque a matéria é poesia: o resultado só pode ser pensando em termos de contradições não resolvidas e encenações de uma escrita marcada pelo embate.

⁷³ Quanto ao verbo aliviar do verso “a noite aliviava o dia”, também pode-se inferir um tom sexual ao relacionar a noite como eminentemente erótica em relação à estafante e escancarada rotina do dia-a-dia. De qualquer forma, a noção de abrandamento que aquele verbo apresenta reforça o tom de anulamento do excesso.

Juntamente à perversidade anunciada no parágrafo anterior, a fragilidade e a perenidade também são aspectos que compõem a figura do homem enquanto animal. O adjetivo “morto”, que qualifica “bicho”, expressão que referencia todas essas três características, reitera a noção de sucumbir que perpassa a condição do morrer. Essa ideia do perecer também se identifica no poema “História das demolições”:

A história das demolições
 a história trágica das demolições
 não acontece como no cinema
 a vida não tem trilha sonora
 as paredes caem silenciosamente
 (no máximo a pancada dos martelos)
 o chão varrido fica melhor
 (o passado não voltará no ladrilho novo)
 lembrar o que quer que seja é inútil
 as imagens da memória são ruins
 o que ficasse em nós seria a esperança
 mas o que existe não exige lembrança
 o que morreu está definitivamente morto
 não há sequer a vontade de chorá-lo
 o luto mesmo é impossível

(CORSALETTI, 2007, p.120).

O início do poema se constrói de maneira retórica (“A história das demolições/ a história trágica das demolições”) quando o eu lírico reformula seu primeiro verso, inserindo um novo elemento no segundo que delimita a história a qual ele conta – “trágica”. O *páthos*, portanto, se faz constitutivo nessa enunciação, uma vez que o sentimento trágico é inerente à condição do sofrimento vinculado a um destino do qual não se pode fugir. Dessa maneira, a violência se apresenta como fator radical dessa “história das demolições”, marcando a subjetividade lírica como fatalmente perpassada pela “paixão”.

Reforçando essa construção retórica aventada pelo paralelismo, a repetição do termo “história das demolições” opera como um eco cuja função é relembrar o eu de sua existência, isto é, a existência das ruínas em sua vida. De maneira cumulativa, novos elementos vão se somando ao termo inicial do título: no primeiro verso acrescenta-se o artigo definido “a”, e posteriormente acrescenta-se, no verso seguinte, o adjetivo “trágica”, ainda com o artigo. Artifício para ganhar tempo, essa reconstrução ainda explicita o valor que a “demolição” adquire para o eu. Se formal e textualmente os elementos são

cumulativos, como sugere o paralelismo dos versos, pode-se pensar também que as ruínas também se acumulam, compondo um cenário repleto de destruição.

No entanto, do aspecto cinematográfico e espetacular, as ruínas do cotidiano e do passado não carregam nenhuma semelhança, pois conforme enuncia o sujeito lírico, “a vida não tem trilha sonora”. Assim, a ideia representacional que funda o patético ou o trágico na sétima arte é percebida como incongruente com as agruras da vida diária, através da evocação de uma linguagem fundamental para a constituição do cinema, a saber, a trilha sonora⁷⁴. Embora a musicalidade também constitua a linguagem poética, o som configurado melódica e harmonicamente não se configura como sua característica. Desse modo, o que se percebe inicialmente através da enunciação do eu lírico é o desejo de diferenciar as duas linguagens a partir da exposição das idiossincrasias de seus respectivos códigos. Assim, essa diferenciação se efetua pelas particularidades de três elementos imbricados à trilha sonora, que são o som, a representação e o tempo.

Ao que diz respeito ao som, pode-se considerar que o “texto” do filme é o próprio filme e a trilha musical faz parte desse “texto” (CARRASCO, p.75) sendo assim intrínseca a existência do som, musicalmente qualificado, na arte das imagens em movimento. Se inicialmente no cinema mudo a trilha sonora era tratada pela indústria como um acessório do filme dentre tantos outros, no correr dos anos ela adquiriu tal importância para a estrutura fílmica, imprimindo um tom épico que potencializa as significações (CARRASCO, p.79).

No item 2.3 (Imobilidade e interdição) do capítulo 2, efetua-se uma breve discussão a respeito da épica, que é aqui retomada. Tanto naquele momento como agora identifica-se/opõe-se o caráter épico a algumas instâncias na poesia em questão— que, como se verá na análise seguinte, para o sujeito lírico em Corsaletti são incongruentes com a experiência real. Caracterizando-se pela compreensão “totalizante, linear, de ilusória identidade do destino do herói e dos acontecimentos que ali se desenvolvem”, o tom épico é almejado como efeito da manipulação dos elementos no cinema clássico que, afinal de contas, visa a um modelo representacional pautado pelos princípios da totalidade e da coerência. A trilha

⁷⁴ “O conceito de trilha sonora é amplo e, quase sempre, usado equivocadamente em nosso cotidiano. Normalmente as pessoas usam o termo trilha sonora para se referir à música de um filme, ou de uma novela, por exemplo. Tecnicamente falando, trilha sonora é todo o conjunto de sons de uma peça audiovisual, (...) . Ou seja, a trilha sonora não se limita à música, mas compreende também todo os outros sons presentes nessa peça audiovisual. (CARRASCO, DIGITAL Trilhas: o som e a música no cinema.” Ney Carrasco 10/03/2010. <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=54&id=689>

sonora, conforme mostra Carrasco, assume papel fundamental na obtenção desse efeito, uma vez que ela é utilizada para articular as fraturas e os cortes de modo a conformá-los em uma construção calculada e coesa. A posição do eu lírico, entretanto, é de denúncia tanto desse aspecto de montagem que objetiva apagar as marcas de tal manipulação quanto de denúncia da invalidade desse procedimento na vida cotidiana. De acordo com a proposição original deste trabalho, a impressão é de que o sujeito lírico pretende escancarar as marcas da figuração e do discurso derivado, mostrando-os como *des*-colados do presente, dando a ver como este se constitui antes de mais nada pela “falta”.

Assim, inicialmente, explicita-se uma diferença entre o ideal de composição cinematográfico e a constituição da lírica contemporânea: se a primeira se constitui a partir de orientações totalizadoras e de coesão e coerência, a segunda renuncia o tom eloquente e grandioso, sendo o sujeito lírico associado ao aspecto fraturado e incompleto. Um exemplo dessa fratura e desse som nada harmônico e integralizador é os ruídos advindos da “pancada dos martelos”: mesmo que eles se configurem à noção de “trilha sonora” proposta por Carrasco (2010), esse som pausado e seco reforça o corte como aspecto presente na experiência do sujeito lírico. Fica o questionamento a respeito dos motivos da recusa do sujeito lírico em relação a esse caráter de representação total que o cinema apresenta. A resposta reside no grau do efeito de real que a sétima arte oferece, efeito este que é acentuado pela trilha sonora e ainda outros elementos. A intensidade do efeito de realidade proporcionada pela articulação da música ao cinema resulta na ilusão por parte do espectador de que ele realmente participa da narrativa cinematográfica. Envolvendo-se na ação, a possibilidade de que o sujeito ali procure sanar/expurgar seus problemas e seus fantasmas sinaliza a necessidade de identificação entre si e o que percebe, podendo assim aliviar-se de seu *pathos*⁷⁵. Possibilidade essa, aliás, que residiria na perspectiva espetacular do cinema clássico, a saber:

Todo o filme é gerado e gerido como um espetáculo, discurso de imagens em movimento e sons que se destina a ser observado pelo público em locais especializados em tempo anunciado. Os locais do espetáculo são, por definição, locais de exceção onde o espaço da representação e o espaço da contemplação se separam segundo os moldes de uma distância irreversível. (...) O tempo do espetáculo é também ele extraordinário, uma vez que se inclui no tempo livre do trabalho e das tarefas a que habitualmente somos constrangidos. É, por assim dizer, um tempo mágico, subtraído à duração do vivido, propício à crença lúdica

⁷⁵ Conforme exposto no capítulo 1, parte-se da compreensão de que a poesia de Corsaletti assume a condição da *a-patia*, não sendo possível, portanto, a possibilidade apresentada aqui de aliviar o *pathos*. O argumento, aliás, é de que se pretende escancarar a condição falta e não aliviá-la.

numa realidade diferente. O tempo do espectáculo está do lado de lá da fronteira da nossa experiência quotidiana e, enquanto tal, ocupa um território estrangeiro povoado por seres que só a nossa imaginação e a nossa inteligência tornam familiares. O espectáculo é o tempo da estranheza, da fascinação, da opulência, do entretenimento, da clivagem entre o conhecido e o desconhecido, da irrupção do prazer e do esquecimento. Quanto mais longe do tempo e da lógica aparente do real estiver o filme mais perto se encontrará provavelmente do espectáculo. Embora o espaço, o tempo e as condições sociais e psicológicas da materialização do espectáculo — tela brilhante, sala às escuras, espectador imobilizado permitam uma evocação analógica entre o filme e o sonho, não deixaremos de notar que mesmo no universo das mais extravagantes e fabulações o cinema persiste em nos contagiar com indícios de uma realidade que não podemos deixar de partilhar. O cinema espectáculo esforça-se pacientemente para que nada venha perturbar a maior transparência possível entre o olhar do público e o universo da ficção. O trabalho primordial do cinema espectáculo consiste justamente em apagar todos os sinais do seu trabalho, em diluir todas as marcas da enunciação do discurso fílmico, como se o próprio mundo estivesse ali diante dos nossos olhos falando e discorrendo por si mesmo. A ambição do espectáculo é atingir o grau zero da escrita cinematográfica, esquecer e fazer esquecer que outros olhos, antes dos nossos, organizaram e desfrutaram o filme. Esquecer que um filme é um filme é fingir não ver que ele é feito de pedaços de tempo, de espaço, de movimento, de corpos — artificialmente separados e artificialmente reunidos. Seja qual for o filme, o seu objectivo é dar-nos a ilusão de estarmos a assistir a acontecimentos reais que se desenrolam diante de nós como na realidade quotidiana. (GEADA, 1987, p. 64)

Negar a condição de espectáculo das “demolições do cotidiano” é, portanto, explicitar que a vida diária não é “lugar de exceção”; que seu tempo não é “extraordinário”, ou seja, que não é “tempo livre de trabalho e das tarefas às quais somos constringidos”; não é “mágico”, “subtraído à duração do vivido”, “propício a uma crença lúdica numa realidade diferente”; esse tempo também não “está do lado de lá da fronteira de nossa experiência quotidiana”. Mais: esse tempo absolutamente ordinário é justamente diverso ao tempo “da estranheza”, “da fascinação”, “da opulência”, “do entretenimento”, “da clivagem entre o conhecido e o desconhecido”, “da irrupção do prazer e do esquecimento”. O tempo da poesia de Corsaletti é, aliás, justamente o ordinário, o banal, o simples e é por isso que a ele se opõe tanto a narrativa fílmica. Se nesta o tempo pode ser habilmente manipulado, recortado, ajustado, criando-se uma temporalidade própria e coerente, na vida real não podem ser operados saltos, dilatações e contrações de tempo com tal habilidade.

No entanto, uma característica do sujeito lírico, já apresentada neste trabalho, orientada pela “estética do pouco” e pelo caráter figural do sujeito lírico, é a aparência da ingenuidade/simplicidade. Isto é, aparentando a “ausência” e o “simples”, o eu se mascara a si e a sua poesia como ingênuos e banais. Assim é que na enunciação desse poema ele se expressa em termos de baixo grau representacional e sem efetuar manobras no tempo, mas conforme a leitura e análise deste e de diversos outros poemas pode-se identificar como esses dois procedimentos são frequentemente empregados. Na verdade, pois, ele se vale grandemente dos artifícios representacionais e manipula o tempo a fim de articulá-lo adequadamente à própria construção do sujeito lírico. Se no extrato da enunciação transparece uma imagem simplista e relativamente banal do tempo, é justamente porque o sujeito lírico manuseia estas duas instâncias com tanta propriedade que o efeito de real é rapidamente compreendido como o próprio real cotidiano. Além disso, há ainda outro indício de que o tempo se apresenta bem mais complexo do que aparenta: a manipulação do passado e do presente empreendida pelo eu nos poemas revela o quão a memória é densamente compreendida, haja vista o caráter elaborado que a ela é implicado.

Assim, se analisado mais de perto, portanto, a recusa do eu lírico não reside absolutamente nas condições e artifícios dos quais o cinema se vale, mas no efeito de realidade que ele oferece. Isto é, o cinema apenas aparenta essa realidade de modo mais colado ao “real” e ao tempo – através da montagem, dos cortes e da cesura – do que a poesia. No entanto, cinema e poesia são, na verdade, instâncias que compartilham inúmeras características e a mais explícita delas é o caráter representacional. Assim, a oposição que é erigida na poesia é entre a realidade em si (i.e., o cotidiano e a vida banal) e a representação (i.e. como criação e recriação, seja pela poesia, seja pelo cinema) dessa realidade possibilitada pela palavra ou pelos recursos audiovisuais. Dessa maneira, o cinema compartilha das mesmas instâncias que a arte poética, sendo essas duas, na verdade, radicalmente opostas à vida. Este poema, portanto, assinala dicotomicamente a eloquência, a grandeza, a totalidade que as artes são capazes de sugerir através de seu caráter que encena o real como a realidade em si, ao mesmo tempo que a ordinariedade, a “pobreza”, as fraturas e ruínas que constituem a vida cotidiana.

O poeta assim instaura um jogo, que, por sua vez, explicita a constituição de fingidor e, portanto, nada ingênua de si: aparentemente ingênuo e inabilidoso, ele é, na verdade, o demiurgo deste texto, e responsável por transformar sua poesia em representação e espetáculo, afinal, ele é poeta. O que se afirma aqui, é que apesar de

constantemente querer marcar sua poesia como espaço de uma certa “pobreza” e “ausência”, ela não deixa de ser a criação de um objeto estético, cujo funcionamento se regula pela autonomia e unidade de um universo verbalmente instituído, que aponta absolutamente para o aspecto totalmente representacional e auto-suficiente desse mesmo objeto. Da mesma maneira, portanto, que o realizador de um filme objetiva fazer esquecer que outros olhos, antes dos nossos, organizaram e desfrutaram o filme ao apagar as marcas dos pedaços de tempo, de espaço, de movimento, de corpos, etc. o sujeito lírico em Corsaletti parece querer fazer esquecer que uma poesia é uma poesia, fazendo aparentá-la ao mundo real. Assim, ele incorpora as marcas da realidade e do cotidiano fraturado, como a *secura*, a *violência* e a *simplicidade* na própria escritura. Desse modo, o leitor facilmente ignora o caráter de *constructo* e de *representação* que a própria poesia desse poeta se esforça para apagar. Tentar não se deixar confundir pelos artifícios desse aparente “simples” sujeito lírico é fundamental, pois, se se deseja participar do jogo de simplicidade/densidade que ele opera em seu texto. Assim, é pela manipulação tensa entre denunciar a falta e torná-la figura através da poesia, ao mesmo tempo que expondo a tentativa de apagar as marcas figurais no sentido de produzir uma escrita de “menos” que a poesia de Corsaletti se constrói.

A densidade do jogo operado pelo eu revela-se também pela manipulação da instância da memória. Um exemplo da compreensão significativa desta pela poesia de Corsaletti é a referência original – no sentido de origem mesmo – que é tecida entre as ruínas e a constituição das lembranças. Ora, a arte da memória, atribuída ao grego Simônides, é, antes de mais nada, fruto da catástrofe e do desmoronamento (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.56) uma vez que a mnemotécnica data do acontecimento de um acidente donde se desenvolveu a técnica de rememoração relacionada ao espaço, ou seja, um procedimento que torna possível a recuperação da memória a partir da noção de *loci*. Segundo o relato de Cícero (YATES, 2007, p. 18), o desabamento ocorrido durante um banquete, cujo único sobrevivente foi o próprio Simônides, e cuja técnica de rememoração que associava o lugar (*locus*) onde se encontrava o corpo da vítima à sua identidade, propiciou o nascimento de tal técnica. Consideravelmente utilizada pelos retóricos tanto como modo de justificar seu habilidoso desempenho oral quanto meio de organizar a partir da memória sua exposição, a historietta – já mencionada neste trabalho anteriormente (capítulo 2, item 2.3) embasando a discussão a respeito da interdição do espaço e da memória para o sujeito lírico (lugares da cidade/lugares da memória) –, é

retomada neste capítulo para avaliar a densidade da apropriação da memória pelo eu. A proximidade entre os elementos do rememorar e do espaço, presente tanto em “nunca mais voltarei” (poema analisado no capítulo indicado acima) como em “História das demolições”, é aprofundada com a inserção de uma outra perspectiva que também se revela inerente à mnemotécnica. A noção de ruínas trazida à tona pelo desabamento é esta nova instância que se explicita na poesia de Corsaletti e, conforme revela Seligmann-Silva, apresenta uma seminal relação tanto semântica quanto imagética desse universo da memória:

Essa anedota que está na origem da tradição clássica da arte da memória deixa entrever de modo claro não apenas a profunda relação entre a memória e o espaço e, portanto, notar em que medida a memória é uma arte do *presente*, mas também a relação entre memória e a catástrofe, entre memória e morte, desabamento. Em português, note-se, fica acentuada a dialética íntima que liga o lembrar ao esquecer, se pensarmos na etimologia latina que deriva o ‘esquecer’ de *cadere*, cair: o desmoronamento apaga a vida, as construções, mas também está na origem de das *ruínas* - e das *cicatrices*. (SELIGMANN, 2003, p.56)

“Esquecer”, “cair”, “desmoronar”, “ruir”, “desabar”, são todos elementos que apontam para o passado e para as marcas que ele concreta ou simbolicamente imprime no presente. É por este motivo que mesmo sendo uma arte de rememorar e que, portanto, remete ao passado, o presente ali se expõe. Ora, os rastros e a ruínas são as mais profundas marcas do passado no presente e através deles pode-se efetuar uma leitura de ambos. Esta confluência e sobreposição dos tempos, como se vê, é inegável, mas o aparente “simples” eu lírico não a admite. Isto é, entusiasta da “simplicidade” e da “banalidade”, “o chão varrido” se lhe apresenta como melhor opção pois os rastros e as ruínas evocam “imagens da memória” “ruins”. O eu opta pelo apagamento das marcas do passado, escolhendo um presente sem rastros e aparentemente esvaziado de sentido e de lembranças. Desse modo, identifica-se mais uma vez o embate que funda a subjetividade lírica: a noção da ausência, do “*clean*”, do “básico”, do “asséptico” sempre retorna, sempre ensaiando silenciar as marcas do “sujo”, do “catastrófico” e do “excesso”.

É essa tensão constante, portanto, a insígnia do eu lírico que luta com os rastros do passado, enunciando a impossibilidade de lidar com os mesmos, valendo-se da justificativa de que o passado e o fim são tautológicos (“o que morreu está definitivamente morto”) e o impelem ao silêncio e à afasia (“não há sequer a vontade de chorá-lo/ o luto mesmo é impossível”). No entanto, mesmo que quase silenciados e “varridos”, o texto materializa

uma voz e um rastro, que são, por sua vez, a voz e o rastro que tornam o presente uma figura.

Assim, o olhar suspeito deve tornar-se modo do leitor enveredar-se pelo texto de Corsaletti uma vez que o que ele enuncia é sempre possível de desconstrução e de reavaliação. Um exemplo: finalizar o poema afirmando a impossibilidade do luto (“o luto mesmo é impossível”) em relação ao desabamento do passado é uma posição que concilia com a perspectiva de esquecimento e de apagamento dos destroços do passado. No entanto, a repetição de imagens das ruínas e a recorrência da necessidade de afirmar tal “impossibilidade” descortinam a interpretação de que a memória, por mais negada e diminuída pelo eu, ainda se insinua, ainda permanece. Ela se apresenta como trauma, ainda que sempre negada ou sublimada (como se vê nos versos “o chão varrido fica melhor/ (o passado não voltará no ladrilho novo)”. A respeito dessa tentativa de apagar as marcas da memória, afirma Seligmann-Silva:

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma ‘forma’ no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do ‘traumatizado’ da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real (em grego, vale lembrar, ‘trauma’ significa ferida). (2003, p.49)

Tais palavras de Seligmann-Silva revelam profundamente uma compreensão acerca do sujeito lírico: o caráter ‘não-assimilado’ que caracteriza a ‘experiência traumática’ é notável nesta poesia, assim como o teor testemunhal que ecoa da voz poética. Ora, além do eu lírico não dar sinais de que seu passado foi assimilado pacífica e totalmente, ele também não evidencia que a tentativa de assimilar se configuraria como seu objetivo. Pelo contrário, a postura diante das ruínas é varrê-las, escondê-las e não de reavaliar e refletir sobre o passado, com o objetivo de assimilá-las. Isto porque o testemunho, tomado aqui como a voz desse eu, seria não tanto a narração do trauma, mas justamente a resistência à compreensão dos fatos. Essa resistência, por sua vez, desemboca na linguagem, extrato tanto que plastifica/concretiza os movimentos da memória e do pensamento, constituindo-se de desvios e retornos. Assim, tanto ela aparece para tentar dar ‘forma’ agora ao que não teve ‘forma’ no momento da experiência traumática (pode-se pensar aqui como o presente

tenta ‘com-formar’ as falhas do passado, ou melhor, a figura que o eu lírico cria para o presente), quanto aparece revelando em si mesma a insuficiência desta tarefa, que se materializa por meio das repetições e da recorrência de imagens, referentes ao desabamento e às ruínas.

Repetição e recorrência seriam, portanto, uma tentativa de assimilar o choque, ainda que mecanismo frustrado de eliminação. Ora, a negação da existência do trauma, operação constantemente realizada pelo eu lírico, seria um grau ainda mais sintomático da inabilidade de lidar com o passado e com as imagens da memória. Grau muito mais intenso que o reconhecimento e a aceitação do trauma (isto é, das feridas e das cicatrizes adquiridas pelo desabamento do passado), a tentativa do sujeito de “varrer” as ruínas que o traumatizaram (marcaram/feriram) revela, para além da impossibilidade de efetivamente se mover e de certo modo se desvencilhar de suas consequências, mas a impossibilidade de se fazer conhecer a sua própria identidade:

Relacionar o nosso passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de se ‘trabalhar’ o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil. (2003, p.76)

Este seria, conforme o historiador Dominick LaCapra *apud* Seligmann-Silva, a condição do *work through* ou *durcharbeiten*. Isto é, a “perlaboração” consiste em trabalhar os dados do passado de modo a perceber o quanto esta retomada é difícil, pois não considera o passado e suas ruínas apenas como objetos que podem ser aprendidos e dominados opacamente pelo sujeito, mas compreende o caráter complexo daquele ao considerar reciprocamente as implicações do passado no presente e vice-versa. Apesar de esta ser uma proposta que parta dos estudos da História, mais especificamente entre História e memória, considera-se aqui a hipótese de que este caminho pudesse orientar o sujeito lírico em Corsaletti, uma vez que a noção de trabalhar densamente o passado pudesse servir de solução para os embates que perpassam a identidade lírica.

No entanto, este é apenas um vislumbre da possibilidade de conciliação do sujeito lírico. No Corsaletti de *História das demolições*, livro de 2001 onde se encontra o poema aqui analisado, sabe-se que a resolução de tensões não se apresenta. Pelo contrário, os

poemas apontam incessantemente o caminho do esquecimento, instância diversa da possibilidade de perlaboração.

A respeito do esquecimento, retomando Seligmann-Silva, pode-se cogitar e até mesmo reconhecer a validade de tal instância em relação ao eu lírico, seja referente à necessidade de confrontá-la com historicismo do século XIX e sua crença “na possibilidade de se conhecer o passado ‘tal como ele ocorreu’” (2003, p.60), seja referente à condição do sujeito desejoso de operar um movimento de ruptura e de projetar-se para a frente, rompendo as amarras com esse passado. A respeito disso, retoma Nietzsche e Benjamin:

(...) em “Experiência e pobreza”, de 1933 (...) ele não apenas experimentou um elogio ao esquecimento e um ‘conceito novo e positivo de barbárie’ – que nos ‘impõe a partir para a frente, a começar de novo’ – como também criticou o interior burguês que sufoca seus visitantes pelo excesso de *Spuren*, rastros e marcas. (...) A verdade – em Nietzsche e nessas passagens de Benjamin – parece não se encontrar mais na *aletheia* (verdade, em grego), mas sim em Letes, no esquecimento. (2003, p. 61)

Contra o excesso de marcas e de rastros, o esquecimento seria o válido recurso tanto histórica quanto subjetivamente e a poesia de Corsaletti evoca essa necessidade. Não é gratuito o aparecimento do rio leitoso verde-jade, que, fluindo erige o poema “Canção do barco de madeira e ouro”, já analisado no item 2.2 do Capítulo 2. O rio leitoso, cifrada referência ao Letes, instaura o colocar-se do eu como figura ao mesmo tempo desejosa e fraturada de/pelo esquecimento.

Além disso, a necessidade de esquecimento em relação à História tal como foi referida anteriormente abre um paralelo com a perspectiva de análise que a poesia de Corsaletti instaura: o sonho da historiografia de se constituir imparcial e friamente ao reconstituir o passado em uma narrativa absolutamente coerente e coesa revela o engano que fundamenta a ideia de representação linear e total (SELIGMANN-SILVA, 2003). Em decorrência da constatação desse engodo, “novas formas de ‘representação’ do passado foram modeladas a partir do próprio corte histórico que a Segunda Guerra implicou. Elas podem ser reunidas, grosso modo, sob o signo da nova desconfiança diante das categorias universais.” (2003, p.65). O que se constata é que em Corsaletti também se verifica essa desconfiança em relação às ideias totais de representação. A vida, para ele, é repleta de escombros e de fragmentos, que são, ainda por cima, varridos e apagados. Portanto, se os

conceitos da História foram repensados a partir do viés da descontinuidade e do acaso⁷⁶, a sua perspectiva poética também se orienta por essa ideia de quebra e ruptura.

A sua história, pois, se constitui dessa característica que privilegia a sobreposição/limpeza dos escombros e das ruínas. Ora, o próprio nome dos poemas em análise neste item reconfiguram a noção de História que está sendo contada: “História” e “História das demolições” apontam como a noção de representação total é subvertida dentro mesmo do poema, pois tais “Histórias” se revelam extenuantes e fraturadas. O passado é, portanto, produto de montagens e colagens que são manipuladas no presente. O sujeito lírico, ao se valer da memória e de suas sombras, no presente, conta, reconta e silencia na sua escritura os embates dos tempos. É por esse motivo que a escrita efetua esse movimento de desabamento e construção constantes, que cada poema vai materializar:

Essa nova ‘historiografia baseada na memória’ *testemunha* tanto os sonhos não realizados e as promessas não cumpridas como também as insatisfações do *presente*. Essa reescritura se dá em camadas: ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas re-leituras e re-escrituras. (2003, p. 289)

Considerando, pois, a memória como “uma arte do presente” (SELLIGMAN-SILVA, 2003, p.56) é que se torna fundamentada a possibilidade de se tomar as ruínas, os desabamentos e catástrofes que permeiam a poesia de Corsaletti, e também sua paranoica assepsia, como maneira de tornar o passado, através do olhar que a memória possibilita, figura do presente. É, portanto, tornando-o construção, montagem, desvio, que se torna possível transformar o presente, tempo da falta e da crise, em figura.

Esse exercício de tensionar a falta e o excesso, que se identifica nos poemas analisados neste trabalho, é bem colocado pelo poeta em “Jazz”, em que o eu diz: “estou passando, pedindo licença/ muito delicadamente/ não estou escrevendo/ estou desrecontando/ (mas são tantas metáforas)/ a história do meu remorso (...)”. Nesses versos, a imagem do contar e do ‘des-recontar’ coaduna com a prática da reescrita que o texto de Corsaletti arma. Dizendo e ‘des-dizendo’, erigindo e desabando, implodindo e varrendo, os poemas vão compondo um palimpsesto. E este, por sua vez, não é mais do que a

⁷⁶ As novas perspectivas historiográficas, principalmente pensada por Benjamin, se orientam a partir de traços da *memoire involontaire* proustiana, e, portanto, privilegiam as associações dominadas pelo acaso e pelos impulsos da memória e dos lugares de memória em detrimento da continuidade do tempo abstrato vazio. (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p. 69-70).

manifestação da subjetividade lírica em tornar o presente figura, sempre perpassado pelos embates e tensões dessa escrita que materializa a falta ao mesmo tempo que a renuncia. Além disso, a “pobreza” do texto, no sentido das escolhas lexicais e sintagmáticas mesmas, também compõe essa noção do ‘des-dizer’, do ‘dizer menos’ e do ‘dizer pouco’ que constitui o eu lírico. Esses cacos do texto nada mais apresentam que a própria condição da subjetividade poética: “pobre”, “ausente”, “menor”.

As categorias, desse modo, vão se sobrepondo de modo a plastificar o embate: apesar da brutalidade e da violência das ruínas, há uma tentativa de verbalizar, de encontrar rastros, pegadas, de racionalizar esse processo através da narração de uma história; apesar do passado irromper, ele é negado. Enfim, verifica-se uma escrita que materializa, através das ruínas e dos escombros, a voz desse sujeito lírico contemporâneo, sendo que este movimento de materialização/ desmaterialização, excesso/falta mais uma vez retoma a tensão fundadora da poesia de Fabrício Corsaletti em que se delinea uma “Poética de menos”.

CONCLUSÃO

Este trabalho pretendeu realizar uma leitura da poesia brasileira contemporânea à luz do presente posto como *questão*. Isto significou pensar a produção literária tanto como produtora de sentido e de interpretações para seu tempo como também considerar as condições históricas que concorrem para conformar a experiência lírica de maneira situada e articulada às singularidades e às tensões que a constitui.

Como afirma Siscar (2010, p.196), a carência “coloca a discussão sobre o presente em uma dificuldade *fundamental*” que consiste em compreendê-lo “em sua força diferencial, discordante, não conclusiva”. Considerando o discurso teórico também um produtor de figuras para o presente, como o que se propõe neste trabalho, a leitura da poesia de Fabrício Corsaletti que se efetuou aqui é também constituída de um tom não-conclusivo, ou seja, de um tom em processo.

Tomando a crise que a poesia moderna dramatiza há aproximadamente um século e meio como modo de se colocar frente à condição histórica de um tempo recheado de tensões, ainda na contemporaneidade seu *páthos* se configura como instância que “nomeia o desajuste sem fugir de suas contradições, (...) fazendo dessas contradições ao mesmo tempo o elemento no qual se realiza e no qual naufraga qualquer nomeação.” (SISCAR, 2010, p. 11). E é na tarefa conflituosa do dizer marcado pela fratura, a poesia de Fabrício Corsaletti articula a condição histórica do excesso na tensa forma que materializa a falta.

A problematização do presente e da poesia como “falta” retoma as condições do mal estar, da desolação, da falta de condições de poesia, da falta da poesia, da poesia que falta e que resultam em uma escrita que opta por um “estilo baixo”, onde o coloquial e o simples se explicitam. Assim, o tom coloquial e aparentemente desmetaforizado apontado pela crítica seria um sintoma dessa poesia. Como denúncia de um tempo marcado pelo excesso de expressão e informação, que muitas vezes revelam ter um efeito de comunicação anônimo e vazio, a escrita “faltosa” do poeta pretende expressar “menos” a fim, talvez, de significar “mais”. Afinal, diante do cenário da apatia *new look* e do narcisismo coletivo que se instaurou com o avanço e consolidação do individualismo na sociedade moderna, a negatividade, expressada através das instâncias da ausência e da falta se apresenta como traço estilístico nos versos de Corsaletti. Assim, ao mesmo tempo em que coaduna com a condição de deserção do sujeito contemporâneo e com a desativação de instâncias e espaços de significação, a falta e o acumamento dramatizados pela linguagem de Fabrício Corsaletti denunciam esse tempo aparente de significações mas que é essencialmente de vazio. Nas palavras de Marcos Siscar, essa poesia “numa espécie de

monólogo dramático”, lamenta a falta de grandes questões e de comprometimento ao plasmar a “negatividade compatível com a crise que fundamenta esse vazio” (2010, p.176).

De maneira geral, os poemas apontam para a constatação do presente e da poesia como expressão paradoxal da falta e do excesso. Tensionado por um *páthos* melancólico, o sujeito lírico aqui se expressa por uma escrita “faltosa”, em que a reta e a ausência de umidade delineiam uma poesia de “menos”. Sendo a poesia tomada como “carência que perturba” (2010, p.176), ao poeta cabe imputar a esta falta um discurso derivado e figural, marcado pela intencionalidade e pela projeção tanto de sua subjetividade quanto da linguagem. Desse modo, a oscilação, seja no espaço, no tempo, ou em ambos, se torna *figura* por meio da qual a escrita avança pelos capítulos seguintes.

Marcada pela tensão, a oscilação como figura se manifesta através de uma violência que se pretende abrandada. Assim, o sujeito lírico é também marcado pela animalização e atravessado pela solidão do bicho, que é potencializada pela sensação de desnudamento que o acompanhará em seu movimento progressivo, e que, conforme esta interpretação da poesia de Corsaletti, sinaliza para uma condição do pouco e do despojamento. Esse estado de abandono atravessa sua produção poética, fundando uma escritura que opera por sinais de menos, pelas condições do desaparego, do abandono e da ruptura com o que é acessório.

O movimento, metáfora da oscilação, se apresenta como solução para a baliza poética, sendo que a fluência está sempre atravessada pela contradição e pelo embate. O movimento de deslizar, por exemplo, que se identifica na avenida (isto é, no poema “Pela avenida”, ou na enguia (de “A aranha”) é entrecortado pela impossibilidade. Depreende-se uma ambiguidade, uma conciliação de movimentos diversos, ou seja, a sensação dupla da leveza e de embates. Ao final, resta o deslizar como apreço pela passagem, pelo não conclusivo do qual fala Siscar, pelo aspecto informe, pelo progredir que não avança (lembrando aqui da recorrência da linha reta, da condição de impossibilidade de chegada do *slow boat*, da similaridade do discurso literário e do jazz. Enfim, a busca pela harmonia sugerida pelo embalar da dança, pelo deslizar, são contraditoriamente orientados por um tom regular. Dessa maneira, a linguagem da busca que se efetua a cada passo, a cada *take*, com vistas ao improviso e a um ritmo justo (como em “A aranha” ou da leve correnteza cercada de “chineses e margaridas”) revela um movimento duplo e tenso em se articulando o passar atento, ritmado e linear (aranha, fui andando) do sujeito lírico.

O embate entre a regularidade e a necessidade de deslizar se explicitam como manifestação da tensão que emerge com o encarar o presente e de se avaliar a

impossibilidade da lírica neste tempo. Consequentemente, a escrita se revela repleta de contradições: agressividade e ternura se alternam, assim como modéstia e excesso, despojamento e extravagância, singeleza e destempero. No entanto, a crise que se desvela sob essa tensão entre opostos é apreendida, em Corsaletti, justamente como constatação da falta e escolha pelos índices de “menos”. Assim o é também com o exílio enquanto fuga e encontro, humildade e gula: a conciliação de tensões acaba por fundar uma subjetividade que opta formalmente pela contenção do ornamental, pela rejeição do acessório, moldando um andar legitimamente contemporâneo, que se pauta por ser aparentemente simples, sem afetações, sem menção ao futuro, sem projetos e esperança, nem clássico, nem moderno. Caminho, aliás, materializado pela reta, ou seja, um caminho sem desvios nem ziguezagues, ritmado, despojado e vidrado. De certa forma em consonância com as condições de exaustão, desencanto, monotonia, esgotamento e apatia apresentadas por Lipovetsky, a poesia de Corsaletti plasma à sua estrutura tais instâncias através dos recursos poéticos que balizam o “menos”. Assim, a utilização de um vocabulário de “menos”, a dicção elíptica, a construção marcada pelo *enjambement* e pelos cortes sintáticos no interior do verso mesmo, a contenção dos versos em poucos vocábulos e a reincidência de um léxico que sinaliza a ausência e a negatividade e o afastamento do sublime poético de Hegel explicitam um aparente “desleixo formal” que, na verdade, encena a tensão que se opera nesses tempo. Isto é, a arquitetura do texto de Corsaletti revela-se simples e despojada ao mesmo tempo em que mostra a densidade e a violência de um texto que esconde/sugere a sensação do sujeito contemporâneo. A economia de procedimentos acaba por materializar a vivência de um sujeito lírico situado historicamente e marcado pela densidade de presente esvaziado de experiências, isto é, um texto que traduz a insígnia da falta manifestada através de contradições fundadoras alicerçadas em um tempo histórico não menos contraditório que este.

A oscilação como figura também se projeta no tempo, ocorrendo um movimento de verticalização da oscilação: a memória concorre para a construção literária da subjetividade, sendo o eu, mais uma vez, lugar em que se operam tensões, tais como a agressividade em contraste como esvaziamento. Operando por disjunção, a memória, compreendida aqui como “arte do presente” (SELIGMANN-SILVA), fracassa em tentar se constituir como totalidade e mais uma vez se pressente a tensão entre a violência e um cotidiano ordinário, sendo o caminho escolhido o da negatividade, da contenção, da condição do pouco e da afasia do não. Em outras palavras, a memória potencializa as

fronteiras entre representação e biografia, tencionando ininterruptamente a constituição do sujeito lírico, ao mesmo tempo em que singulariza a escrita corsalettiana, uma vez que opera a forma do poema segundo suas idiossincrasias, projetando o sentido de um presente por-fazer em um passado literariamente construído e marcando a linguagem como uma escrita negativa, da ausência e do pouco.

Estabelece-se, assim, uma poética da recusa e do pouco, que amarra o presente e o passado no sentido de que é aquele que o conforma, porque é através dele que o passado existe, isto é, o passado só existe porque há o presente. Dessa maneira, o excesso o leva para o menos, deixando-o vislumbrar no presente apenas rastros e restos.

O sinal negativo, insígnia do eu lírico, nesse momento se amplia devido à sensação de que ele se encontra limitado, restringido, impedido, afinal, o passado via presente se dá a conhecer a partir de abstenções e restrições. Ora, às marcas do excesso nessa poesia, o sujeito lírico impõe o sinal da ausência. No entanto, os poemas revelam a tensão através da agressividade contida, que é tanto produtora e resultante de movimentos de destruição e de decomposição quanto a tendência para o abrandamento de excessos em direção a uma poética do pouco. Assim, a contenção da perversidade e a convivência com a podridão também se orientam pela tensão, da mesma maneira que ocorre com os seguintes elementos: luz e escuridão, fragilidade e perenidade em relação à animalidade do homem.

De modo geral, a tensão entre os elementos do excesso e do comedimento acaba por instaurar o anulamento enquanto forma do eu lírico denunciar a manipulação do tempo presente, no sentido de que é o presente que conforma o passado, pois é construção, é figura, é montagem, é desvio.

Ao tomar a poesia de Fabrício Corsaletti como discurso figural, ancorado na crise que a poesia moderna ao mesmo tempo nomeou e se fundou e ainda constitui a condição histórica contemporânea, identifica-se uma escrita situada em impasses e contradições que concorrem para a constituição da subjetividade lírica que opera a partir da constatação da “falta” e do excesso, assinalando um caminho da negatividade. Isto significa que tanto temática quanto estruturalmente seu fazer poético se efetua por um abrandamento dos extremismos, haja vista a recorrência dos advérbios de negação (não/ nada/ nem/, há nem), pela recorrência da preterição, pela recorrência da recusa da visão totalizadora (da epopeia, por exemplo) que se associa à ilusão da continuidade do tempo, pela sensação de cansaço e abandono, etc.. Em outras palavras, Corsaletti violenta através dos recursos de “menos” o discurso lírico, esvaziando-o na radicalidade das tensões. Sua poesia, enfim, expressa uma

simplicidade aliada a complicadores, como a fronteira limítrofe entre sujeito empírico e lírico, avalizada pela linguagem coloquial e simples se impõe como contraditoriamente tensa, revelando uma dificuldade da voz lírica, que tem a sua frente o presente sempre por fazer através da projeção de sua subjetividade e da sua linguagem no mundo.

Assim, compreender o presente como *questão*, neste trabalho, também significou perceber que a análise da obra de um autor que seja coetâneo ao crítico não implica seja na extrema afinidade seja na absoluta condenação de uma poesia que prescindir da passagem do tempo para decantar suas potencialidades ou seus vícios. Na verdade, considera-se aqui a impossibilidade de ignorar a produção poética contemporânea, justamente porque este fato coincidiria com a possibilidade de se ignorar o próprio tempo. Desse modo, cientes de que o olhar do analista é de quem recorta, seleciona, edita, enfim, toma o discurso literário como *figura*, este trabalho se orientou no sentido de tomar a poesia contemporânea a fim de perceber a condição da lírica brasileira, perpassada por todos os embates, isto é, pela crise que continua a constituindo. Identificadas as limitações desse discurso que se enuncia para assinalar seu fracasso, a poesia de Fabrício Corsaletti se esforça por dramatizar a sua falta.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

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

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2006.

ANDRADE, Mário de. "O caso da aranha". In: *O turista aprendiz*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 307.

AZEVEDO, Ricardo Marques. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés; tradução de Mário Laranjeira. São Paulo : Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity e prefácio de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENNET, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisionomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOSI, Viviana. *Poesia em trânsito*. Revista de Letras, São Paulo, 45 (1): 71 - 87, 2005.

BRANCO, Lúcia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. "O corpo dilacerado da memória". In: _____. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega Volume I*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
_____. *Mitologia Grega Volume III*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

BRESSANE, Ronaldo. Meu amor me ensinou a ser simples. *O Globo*, 30 Jun. 2007. Disponível em <http://impostor.wordpress.com/tag/corsaletti/>. Postado em: 14 jul. 2007. Acesso em 18 Jun. 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. O lugar do poeta e da poesia hoje. 12/2006, *Sibila* (Cotia), Vol. 10, pp70-77, Cotia, SP, BRASIL, 2006.

_____. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. pp.124-131.

BUSATO, Susana. Poesia em trânsito: rotas e endereços do labirinto do poema contemporâneo. In: MOTTA, Sérgio Vicente & BUSATO, Susana (Orgs). *Fragmentos do contemporâneo: leituras*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

CALIXTO, Fabiano. Território lírico: a poesia de Fabrício Corsaletti. In: http://www.germinaliteratura.com.br/stultifera_navis_set07.htm. Acesso em 22 maio 2008 às 12h04.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros & PEDROSA, Célia (org.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001. p. 7-23.

CARPINEJAR, Fabrício. *Versos de incômoda ressaca*. Resenha publicada a propósito da participação de Fabrício Corsaletti na FLIP-2007. Disponível em: [www: http://recorte.org/flip2007/fabricio-corsaletti/](http://recorte.org/flip2007/fabricio-corsaletti/). Acesso em 23 Apr. 2011.

CARRASCO, Ney. *Trilha Musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Edusp, 1993. Versão digital: [http://webensino.unicamp.br/disciplinas/MU871-220116/apoio/4/Trilha Musical TESE NEY.pdf](http://webensino.unicamp.br/disciplinas/MU871-220116/apoio/4/Trilha_Musical_TESE_NEY.pdf)

COMBE, Dominique. *A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. Revista USP. São Paulo, n.84 p.112-128. Dezembro/fevereiro 2009-2010.

COMPAGNON, A. *Cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CORSALETTI, Fabrício. *Esquimó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Estudos para seu corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Mais que uma mãe, boteco acolhe todos os tipos no fim de noite*. [Consultado em 19/06/2011]. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/929791-mais-que-uma-mae-boteco-acolhe-todos-os-tipos-no-fim-de-noite.shtml>

COZER, Rachel. “A voz prosaica e pop de Corsaletti”. O Estado de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,a-voz-prosaica-e-pop-de-corsaletti,513767,0.htm>. Acesso em 18/06/2012.

DOLHNIKOFF, Luis. *Fabrizio Corsaletti ou ‘Honoris causa é hors concours’*. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/1008-fabricio-corsaletti-ou-honoris-causa-e-hors-concours>. Acesso em 31 Mai. 2012.

FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia (1917)*. Tradução de Marilene Carone. Novos Estudos CEBRAP, N° 32, março 1992, pp. 128-142.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.

GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GURGEL, Rodrigo. A pequena alegria de Corsaletti. Sibila. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/219-a-pequena-alegria-de-corsaletti>. Acesso em: 18 Jun 2012.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.

HEGEL, Georg W. F.. *Cursos de Estética, volume IV*. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa Folha/Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.

KANDEL, Eric. *Em busca da memória - o nascimento de uma nova ciência da mente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Princípios de neurociência*. São Paulo: Manole, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2005.

LOPES, Paula Cristina. *A crônica (nos jornais): O que foi? O que é?*. [Consultado em 21/06/2011]. Disponível em “Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação”- <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cronica-lobes.pdf> .Publicado em 2009.

MACHADO, Carlos. Apresentação de Fabrício Corsaletti. [Consultado em 23/04/2011] Disponível em :<http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet219.htm>

MALHADAS, Daisi & DEZOTTI, Maria Celeste. *Dicionário Grego-Português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. *Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe* .Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários Volume 12 (Jun. 2008) – ISSN 1678-2054 <http://www.uel.br/pos/letras/terroraxa>
MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

PEDROSA, Celia. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. In: *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.113-123.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1992.

ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência , ou A literatura de exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs). *Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória*. SELIGMANN-SILVA, Márcio. In: *História, Memória e Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SIMON, Iumna Maria & DANTAS, Vinícius. *Poesia ruim, sociedade pior*. Revista Novos Estudos Cebrap, 1985.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

SPITZER, Leo. *Linguística e História literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1955.

TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Tradução de Miguel Salazar. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.

TORGA, Miguel. *Poesia Completa*. Vol.1. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

VASCONCELLOS, Viviane. *Melancolia e crítica em Carlos Drummond de Andrade*. 2009. 200f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009.

VICTOR, Fábio. Em novo livro, "Esquimó", Fabrício Corsaletti não separa a poesia da vida. *Folha de São Paulo*. Ilustrada, 17 Fev. 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u695058.shtml>. Acesso em: 18 Jun. 2012.

YATES, Frances A. As Três Fontes Latinas da Arte Clássica da Memória. In: *A Arte da Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.