

## ■ Joan Brossa: queda e ascensão da poesia

### JULIÁN FUKS

escritor e crítico literário. É doutorando em Teoria Literária pela Universidade de São Paulo (USP), **mestre em Literatura Hispano-americana pela** mesma instituição, e especialista em Estética e Teoria da Arte pela Universidade Autônoma de Barcelona (UAB). É autor dos livros *Histórias de literatura e cegueira* (Borges, João Cabral e Joyce) (Record, 2007) e *Procura do romance* (Record, 2011).



BROSSA, Joan. *Poesia Vista*. Seleção e Tradução de Vanderley Mendonça. São Paulo: Amauta Editorial; Ateliê Editorial, 2005.

Se a história da poesia se deixasse definir em um único parágrafo ou em uma única oração – na medida precária em que se pode contemplar o passado e alinhar uma trajetória a partir de suas múltiplas manifestações – seria sem dúvida como a história de uma dissipação. Dos atributos que lhe eram próprios e que a faziam primar entre todas as outras formas de expressão, primeiro se privou da alocação que antes fora sua marca fundamental, depois mirrou em extensão e não quis mais conter enredos, depois suspeitou de si e não quis mais conter verdades, depois se despiu das regras todas que a demarcavam e assim se entregou a sua própria, miserável sorte. Enfim pura, enfim livre, a poesia tanto se desfizera dos elementos que constituíam seu mundo que agora ambos se perdiam de vista: era possível, e talvez ainda seja, uma poesia sem mundo; era possível, e talvez ainda seja, um mundo sem poesia.

Dos poetas que trataram de acudi-la nesse estado cada vez mais frágil, o primeiro a atentar para a seriedade do caso foi Stéphane Mallarmé. Em um aflito ensaio de 1895, o francês falou de uma “crise de versos”, uma crise de nervos do fazer poético. Naquele momento tão convulsivo, quicá não fosse difícil identificar que essa agonia era mais uma entre as faces de um problema maior, uma disfunção comum a toda arte. Outros, mais tarde, se ocupariam de desvendar concomitâncias, de dizer que junto à crise da poesia estava a crise da narrativa, a crise do teatro desnordeado frente ao cinema que surgia, a crise da pintura frente à fotografia, a crise da música clássica e da ópera e tantas outras crises. Mallarmé, que escrevia antes que tudo isso de fato eclodisse, ignorava tais relações e procurava salvar a parte que lhe cabia: depositava suas esperanças no novo advento destinado a revolucionar a poesia, nas possibilidades infindas do verso livre.

O verso livre não conteve a dispersão; foi mais um arroubo de excitação que precedeu uma nova vertigem. Como o romance depois de desconstruir as grandes narrativas e perder sua forma cativa, como a pintura ao ter derrotado e esquecido o velho academicismo, também a poesia passava a perquirir seus próprios limites, a se autocentrar, a circunscrever seus domínios mesquinhos. Fez do rigor sua qualidade primordial e quis conhecer sua essência, reduzindo-se ao que lhe fosse estritamente necessário. Se o verso livre permitia ao poema arrastar-se muito além das redondilhas, dos decassílabos, o que se passou a ver foi o gesto contrário: a contenção dos versos curtos, amiúde interrompidos, corroídos por seu próprio juízo. Muito depressa a unidade formal que sempre fora o verso pareceu perder validade: agora a poesia se fazia de palavras esparsas, dispersas no branco da página.

Esse era o contexto que tinha de enfrentar Joan Brossa ao se firmar poeta, depois de um processo de amadurecimento que guardava semelhanças com o do ofício que escolhera. Com um épico de guerra descobrira os versos, e logo começara a aprender suas formas rígidas, o soneto, a sextilha. Depois se unira a outros artistas e desenvolvera seu potencial crítico, criando um grupo vanguardista e dando livre vazão a seus interesses diversos. Entusiasmava-se com o ilusionismo e com a prestidigitação, queria com suas palavras elidir a realidade e dar lugar à invenção, perscrutar “a sétima face do dado, a quarta dimensão do poema”, mas aos poucos se dava conta de que havia algo em suspenso – uma estranha, inexplicável interdição – e compreendia que para chegar à quarta era preciso passar pela primeira dimensão.

Foi de Brossa uma das mais eloquentes realizações do impasse a que havia chegado a poesia. Naquele momento, a sucessão de experiências formais não botara a perder apenas o verso, fazendo também com que a palavra se dissipasse na página vazia, se aniquilasse, abdicasse de vez de seu potencial comunicativo. Já sem verso e sem palavra, restava ao poeta a unidade mais

básica, sua matéria no estado mais bruto: o impassível signo alfabético. Sem medo Brossa entregou-se à aventura de significar com aqueles recursos mínimos, apegando-se ao abecedário como nenhum outro, fazendo das letras um arsenal poderoso para descarregar seu impulso poético. Quando, no ano não tão remoto de 1974, não pôde mais – quando parecia ter provado, como Mondrian na pintura abstrata, a finitude combinatória de qualquer sistema fechado –, o poeta desmontou e entregou as armas.



**Desmuntatge**

Seria esse o imprevisto fim de um exercício que sempre se concebera eterno? A insólita dissipação final, o término infame e inglório de algo que desde tempos imemoriais se postulava entre as mais nobres atividades humanas? Passaria a ser, a partir de então, distração extemporânea de alguns desavisados, de sonhadores desligados do mundo, de conservadores que não se desprendem de sua saudade?

Não, os bons poetas das últimas décadas poderiam negá-lo com veemência, desautorizar a mensagem tão sumária, desfazer a fatídica “Desmontagem” (BROSSA, 2005, p. 18). Não precisaram porque Brossa já o fizera com antecedência. Como um ilusionista, como um

prestidigitador, demonstrara em suas experiências visuais que a poesia é “[...] um jogo em que, sob uma realidade aparente, aparece uma outra de repente” (BROSSA, 2005, p. 41). Levando o signo a seu vácuo extremo revelara apenas sua incontinência, estabelecendo, no avesso dos poemas, saídas possíveis para o impasse, para o suposto divórcio entre significado e significante (se estão divorciados, parecia afirmar o poeta, será para a fértil prática de infidelidades). Diferente de Mondrian, Brossa não expressou o esgotamento: promoveu uma virada histórica demonstrando a potência inesgotável da linguagem, a infinitude de cada símbolo de materialidade indevassável.



Cap de bou

Ao inverter a letra A e dar-lhe um título peremptório, “Cabeça de Touro” (BROSSA, 2005, p. 21), de 1968, Brossa devolve ao signo linguístico mais elementar seu poder de comunicação, sua expressividade. A partir de uma forma privada de sentido criava uma figura universal, clássica em representações pictóricas. Colocava a poesia a dialogar com as artes plásticas, mas sem que uma tivesse de se submeter aos desígnios da outra, a suas limitações, a seus problemas próprios: a poesia extravasava suas restrições imediatas e sublimava-se em arte; a pintura dobrava-se a sua condição de discurso e se convertia em linguagem estrita. Ambas recobravam, dessa forma sinuosa, sua esquecida funcionalidade.

Pode ser que se encerrasse nesse exato instante, nesse como em tantos outros, o processo histórico de corrosão da criação poética. Não que a poesia tivesse de se liberar de sua verbalidade e obrigatoriamente converter-se em imagem: como outras artes, precisava era recuperar sua capacidade de evocar imagens, evocar conteúdos, inventar espaços além dos que lhes são próprios, contribuir à construção da realidade. Não pretende, assim, ou não lhe é desejável voltar a se valer de modelos tácitos, voltar a albergar enredos e verdades, voltar a seus velhos tons declamatórios. Embora seja assim que o mundo a quer, que o mundo está disposto a abraçá-la, isso seria renegar sua própria história e trair sua principal causa: o papel de antítese de modelos prontos, de inimigo de enredos óbvios, de contraface da verdade instituída. O aporte máximo que tem a dar à sociedade, o fruto de sua crise, sua máxima crítica.

[Recebido em 08 de agosto de 2012  
e aceito para publicação em 08 de agosto de 2012]