

Frenesi: 5 poetas, 1 coleção
Impressões de leitura

Débora Racy Soares ¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é introduzir a coleção carioca Frenesi, procurando demonstrar não só as afinidades entre as vozes dos cinco poetas que a compõem, mas, especialmente, suas particularidades.

ABSTRACT: The purpose of this article is to introduce the carioca collection Frenesi aiming to demonstrate not only the affinities between the voices of five poets that integrated it, but also their particularities.

PALAVRAS-CHAVE: Coleção Frenesi; 1974; Geração marginal.

KEYWORDS: Collection Frenesi; 1974; Underground generation.

A atualização do conhecimento é uma das principais questões que a crítica literária, sobretudo a brasileira, precisa enfrentar. Embora esta questão venha acompanhada por problemas conceituais e metodológicos consideráveis, cremos que a constante reavaliação de nosso aparato crítico pode contribuir para a formação de um olhar capaz de estabelecer distinções.

Tome-se como exemplo a controversa produção poética da chamada geração marginal da década de setenta, mais especificamente a coleção carioca de poesia Frenesi (1974). A partir dela, observa-se

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária na UNICAMP/FAPESP. Título da pesquisa (provisório): Beijo na Boca e a trajetória poética de Cacaso. Contato: debora_racy@yahoo.com.br

que, ao contrário do que prega certa vertente crítica, podemos estabelecer diferenças estéticas no interior não só desta coleção, mas também dentro da geração. Para isso, é necessário problematizar certas afirmações generalizantes, oriundas de um viés reflexivo sintético, que tende a conceber esta geração *in totum*.

Assim, embora sejam evidentes algumas afinidades entre os poetas da coleção Frenesi, precisamos contemplá-los também do ponto de vista de suas diferenças literárias. Portanto, esta preocupação, se norteia nossa reflexão, também evita a redução das diferenças a um denominador comum. De certa forma, este modo de aproximação pode contribuir para a relativização de alguns conceitos como fonte e influência, pois valoriza a contribuição original de cada um dos poetas desta coleção para a chamada geração marginal de setenta.

Não estamos, contudo, minimizando a importância do repertório da tradição na formação destes poetas, mas apenas enfatizando que “a arte poética não pode ter uma só medida; ela não é mais canônica, é uma composição de cânones” (NUNES, 1991, p. 178). Ao partir deste pressuposto, podemos pensar em tradições, em “cânones”, o que leva ao reconhecimento, não só da pluralidade das influências, mas também de formas particulares de assimilação. Portanto, somos inevitavelmente conduzidos ao questionamento dos parâmetros ou padrões avaliativos.

Apesar do rótulo problemático que denomina a produção alternativa da década de setenta, é preciso esclarecer os termos do debate. De modo geral, a marginalidade poética está relacionada à forma independente ou alternativa de produção dos livros de poesia. Na maioria das vezes, estes livros eram financiados e até distribuídos, de mão em mão, pelos próprios poetas, apresentavam acabamento gráfico e material precários, contavam com poucos exemplares e contribuíam para a criação de um verdadeiro “circuito cultural paralelo”, à margem do sistema editorial tradicional (BRITO, 1997, p.12).

No entanto, é preciso considerar que “marginalidade” literária, em setenta, não configurava uma “opção”, mas significava uma “forma de resistência e sobrevivência cultural”. Afinal, “mais precário (era) parar

de escrever”, deixando-se “paralisar pelos esquemas paralisantes” (BRITO, p.13, 54). Nesse sentido, diante do quadro sombrio daquela época, a marginalidade institucional deve ser entendida também como uma “resposta política ao conjunto das adversidades reinantes” (BRITO, p.54).

Acontece, porém, que nem sempre marginalidade institucional significa precariedade estética, em termos de linguagem poética. Embora essa associação seja estabelecida por alguns discursos críticos, não deve ser aplicada de forma extensiva ao todo da produção alternativa de setenta. Aliás, não é novidade afirmar que alguma parte desta produção poética lida com uma concepção de linguagem que passa ao largo de qualquer ideia relativa à mediação estética.

Em 1978, portanto, no calor da hora, Cacaso já observara que a produção literária de sua geração parecia um “saco de gatos”, pois congregava tendências, “correntes” e “estilos” os mais “discordantes e incompatíveis”, sob rótulo único (BRITO, p.154). No entanto, é a partir desta “profusão de choques” e de “direções” que “vai brotar o poema de cada um”, revelando que “as influências recíprocas, entre os próprios autores”, podem até ser mais “significativa(s)” do que a “influência da tradição sobre eles” (BRITO, p.87). Logo se percebe que é preciso estabelecer distinções, devido à amplitude estética da produção desta geração.

É certo que o “surto poético” de setenta redundou em versinhos que são meros registros do cotidiano, como se a experiência vivencial tivesse sido transplantada, em seu imediatismo, para o registro escrito. Por outro lado, também revelou poetas para quem a “linguagem” é pensada e “refeita a cada momento”, o que deixa transparecer seu empenho na “formulação e análise da própria experiência” (BRITO, p. 71, 87). Portanto, ainda que estes poetas compartilhem o mesmo pano de fundo, ou seja, a mesma situação restritiva, a ela cada um apresentará sua resposta estética particular.

Em suma: no contexto de setenta interessa entender como as diferentes “correntes se vêem e se tratam”, ainda que todas elas “fa(çam)

parte” de uma mesma “perspectiva de conhecimento” e “tom(em) parte no conjunto” (BRITO, p.155). Logo, para se entender estas obras é preciso “considerá-la(s) em situação”, pois a reação do artista que toma partido expressa também um “sentimento da vida” e, portanto, do mundo (BRITO, p.155).

FRENESI: 1 COLEÇÃO

A coleção Frenesi foi lançada em outubro de 1974, na livraria Cobra Norato, no Rio de Janeiro. Cinco autores bem distintos entre si publicaram seus livros através desta coleção de poesia: Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso), Francisco Alvim, Roberto Schwarz, João Carlos Pádua e Geraldo Eduardo Carneiro. Este último nomeou a coleção, embora a idéia de editar livros em conjunto tenha partido de Cacaso que “era o único desse grupo que conhecia todos” (BRITO apud PEREIRA, 1981, p.141). Aliás, a Frenesi foi pioneira no sentido de aglutinar pessoas em torno de um objetivo comum e de sistematizar a publicação coletiva.

Cacaso havia se desinteressado da poesia, após a publicação de seu primeiro livro, *A Palavra Cerzida* (1967), pela José Álvaro Editora. Em meados de 1973, lecionava Teoria Literária na Pontifícia Universidade Católica (PUC), no Rio de Janeiro e era professor de João Carlos Pádua e de Geraldo Carneiro que “estavam com livros mais ou menos prontos pra publicar” (BRITO apud PEREIRA, 1981, p.140). Portanto, o contato com esses dois integrantes mais jovens da coleção – Carneiro tinha 22 anos e Pádua, 24, à época do lançamento da Frenesi – aconteceu via universidade.

Ambos estrearam em livro através desta coleção: Geraldo Eduardo publicou *Na Busca do Sete-Estrela* e João Carlos, *Motor*. Também compartilhavam o interesse pela música e já tinham desenvolvido alguns trabalhos nesta área. Carneiro teve alguns de seus poemas publicados em suplementos literários e, junto com Cacaso, havia participado da Expoesia 1, na PUC/RJ, em outubro de 1973.

A Expoesia 1, organizada pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, sob a direção de Affonso Romano de Sant’Anna, empenhava-se em ser uma mostra representativa das principais tendências poéticas das últimas décadas. Uma de suas principais intenções era revelar “ao público novos poetas, éditos e inéditos” (BRITO, 1997, p.55). Outra era demonstrar que, em meados de setenta, a produção literária não havia se deixado paralisar pelas reviravoltas políticas do final da década anterior. Naquela época, acreditava-se que a poesia teria “silenciado” e estaria a “viv(er) sob a forma de música popular” (BRITO, p.55).

Portanto, a Expoesia 1 surge motivada pela preocupação em realizar um “levantamento das formas de permanência da poesia” na década de setenta (BRITO, p.55). Atente-se para o fato de que, na ocasião desta exposição, isto é, em meados de 1973, ainda não se utilizava o termo poesia marginal. Foi somente por volta de 1974-75, com a organização de algumas coleções de poesia – como a Frenesi, a Vida de Artista e a Nuvem Cigana – e com a publicação sistemática dos livros de forma independente – seja através das coleções, seja através das antologias como a *26 Poetas Hoje* (1975) e a *Folha de Rosto* (1976) – que a expressão poesia ou literatura marginal passou a figurar no universo literário.

Voltando à Frenesi, Cacaso “tava doido pra voltar a fazer poesia e tava em contato com pessoas que também tinham (...) preocupação parecida”. Quando Francisco Alvim estava morando no Rio, “tava sempre com ele”, além de ter “contato” com Roberto Schwarz “por carta” (BRITO apud PEREIRA, 1981, p.140-41). Schwarz explica que “conhecia o Chico do Rio de Janeiro” e que conheceu Cacaso “em 66 (...) por aí e f(oi) logo fazendo bastante (...) camaradagem” (SCHWARZ apud PEREIRA, 1981, p.142-3).

À época da publicação de seu primeiro livro de poemas – *Corações Veteranos* – através da Frenesi, Schwarz já havia lecionado Teoria Literária na Universidade de São Paulo (USP), estava cursando seu doutorado na França e tinha editado o livro de ensaios *A Sereia e o Desconfiado* (1965).

Francisco Alvim era diplomata e conheceu Cacaso por intermédio de sua esposa, Clara Alvim, que também lecionava na PUC. Em 1968 publicara *Sol dos Cegos* com recursos próprios e quando foi convidado por Cacaso para integrar a Frenesi, “já tava mais ou menos com *Passatempo* pronto” (ALVIM apud PEREIRA, 1981, p.142).

Cacaso acrescentou seu *Grupo Escolar* aos demais livros e começou a buscar patrocínio para a publicação. Note-se que os livros que integraram a Frenesi estavam todos “prontos” ou em fase “bastante avançad(a)” e, portanto, esta coleção promoveu o “encontro de projetos” que já vinham se desenvolvendo isoladamente. Outro ponto interessante a ser ressaltado é que a formação do grupo tinha um “caráter essencialmente episódico e circunstancial”, isto é, os “limites da estabilidade do grupo não iam além dos limites da própria coleção” (PEREIRA, 1981, p.143).

A Mapa Ltda., através de Zelito Viana, resolveu ajudar a financiar a coleção Frenesi, por intermédio de Cacaso, que na época estava “transando o roteiro de um filme com o Zelito, *Os condenados (...)*” (BRITO apud PEREIRA, 1981, p.144). Ao se organizarem para discutir os detalhes da coleção e acompanhar a impressão dos exemplares na gráfica, os integrantes da Frenesi resolveram lançar os cinco livros simultaneamente, pois acreditavam que “lançar cinco livros, um de cada vez, é menos forte do que lançar cinco ao mesmo tempo” (Informante L da Frenesi apud PEREIRA, 1981, p.143).

Considerada “um misto de euforia e falta de ar”, a Frenesi congregou poetas com diferentes formações o que, inevitavelmente, redundou em cinco dicções poéticas distintas no âmbito de uma mesma coleção (HOLLANDA, 2000, p.203). Como reconhece Geraldo Carneiro, a poética de Cacaso e de Francisco Alvim seria “mais comprometida com o que a gente poderia chamar de herança modernista, passando por 45”. Já a sua dicção e a de João Carlos Pádua se aproximariam do que “seria a tal da poesia marginal, pelo menos como estereótipo”. Quanto a Roberto Schwarz, sua poética “correr(ia) (...) por fora”, pois seria “originalíssima” (CARNEIRO apud PEREIRA, 1981, p.145). Schwarz, no

entanto, acredita se aproximar de Cacaso em relação à “crítica do Concretismo” e nas reflexões sobre “a(s) consequência(s) do marxismo pra produção cultural” (SCHWARZ apud PEREIRA, 1981, p.143).

Grupo Escolar de Cacaso e *Passatempo* de Francisco Alvim quando comparados aos livros inaugurais dos poetas, *A Palavra Cerzida* (1967) e *Sol dos Cegos* (1968), respectivamente, diferenciam-se em relação à maneira de conceber a poesia. Para ambos os poetas, nestes livros da década de sessenta, a poesia era encarada como atividade “intelectual”, donde deriva o rigor construtivo dos primeiros versos e o evidente diálogo com a tradição cabralina e drummondiana. Em fase de aprendizagem, Cacaso e Alvim decidem, em meados de setenta, fazer uma poesia “mais voltada para a vida” (PEREIRA, 1981, p.163). Esta mudança de paradigma poético redundava em uma poesia aberta à experiência vital, sujeita a oscilações e interferências diversas. Poesia que se faz “vivendo e aprendendo” e que, portanto, se deixa contaminar pelo “fluxo vivo da experiência”, “ger(ando) focos de infecção” que devem ser considerados em uma análise mais detida (BRITO, 1997, p.258, 20).

E 5 POETAS

Grupo Escolar de Cacaso é dividido em quatro lições que revelam a necessidade de (re)alfabetização poética em “tempos de alquimia” (BRITO, 2002, p.169). Logo na primeira lição – “Os Extrumentos Técnicos” – o poeta desdobra as vogais de sua “Cartilha” enfatizando que, ao invés do “poema apenas pedra” – ancorado na objetividade e no rigor construtivo – deseja a “palavra” que o “vista” da “véspera do trapezista” (BRITO, p.142). Palavra visceral, entranhada em ritmo de vida. Palavra viva, orientada pela pulsação do sujeito lírico, cujo “coração de mil e novecentos e setenta e dois” “já não palpita fagueiro” (BRITO, p.163).

Neste sentido, a poesia funciona como “química perversa”, capaz de “desvela(r) e de repo(r)”, entre “Logias e Analogias”, memórias caladas ou os “impossíveis históricos” (BRITO, p.154,156). Assim, se a charada

– “O que é o que é” – apresenta um Brasil que “As aparências revelam”, por outro lado, o “Reflexo Condicionado” – “pense rápido: Produto Interno Bruto/ ou/ brutal produto interno/ ? ” sinaliza a contundência dos “Sinais do Progresso”: “tudo legal. Tudo legalizado”. Diante do qual o poeta, perplexo, indaga: “não há na violência/ que a linguagem imita/ algo da violência/ propriamente dita?” (BRITO, p. 154-156).

Se o poema é “animal sintático”, também é “anfíbio”, pois carrega um poderoso “útero híbrido”, capaz de gestar tanto uma “palavra sibilina”, quanto uma “higiênica”, ampliando-se em “arco decifrável” (BRITO, p.144-5). Posto de outra forma: neste livro de 1974 a experimentação poética abrange desde a reflexão metalinguística e os poemas referenciais até a entonação alegórica. Entre formas “rachad(as) e perdid(as)”, o sujeito lírico passa “a limbo” um país que “ficou moderno”, como o “milagre”, pois a “água já não vira vinho,/ vira direto vinagre” (BRITO, p.157).

Passatempo de Francisco Alvim é a manifestação de um trabalho poético que se desdobra a partir do solo comum da linguagem, de *loci* familiares colhidos ao acaso, por um sujeito lírico autenticamente moderno em sua *flânerie*. É como se as impressões cotidianas do sujeito lírico, devido talvez à sua precariedade fundante, precisassem ser ancoradas pela voz do outro.

Portanto, estamos diante de um poeta que, além de privilegiar a audição – matéria-prima de sua poesia – permite que a fala alheia interfira, moldando os contornos incertos de sua poética. À cata de vozes coletivas, o sujeito lírico que sabe escutar, precisa ficar de ouvidos bem atentos: os poemas recuperam diálogos entrecortados, trechos de conversas, “murmúrios de vozes”. Ao ouvir, o poeta pensa. Ao pensar, ouve. E está sempre “De passagem”, como sua poesia, a captar o “entremover-se de seres, gestos e coisas” (ALVIM, 2004, p.263-4, 288).

De certa forma, ao se apropriar de falas outras, que recuperam o universo da vida política, burocrática, familiar, acadêmica, logo, de origem social imediatamente reconhecível, o sujeito lírico consegue ver/escutar à distância. Este afastamento, ao favorecer a anotação

crítica, deixa entrever que as vozes alternantes, figuradas nos poemas, funcionam como uma espécie de microcosmo da sociedade brasileira, pois estão permeadas por seus impasses, tensões e contradições.

Poemas como “Muito obrigado”, “O riso amarelo do medo”, “%”, “No sufoco”, “Almoço”, “Revolução”, são exemplares neste sentido. “Almoço”: “Sim senhor doutor, o que vai ser?/ Um filé *mignon*, um filezinho, com salada de batatas/ Não: salada de tomates/ E o que vai beber o meu patrão?/ Uma caxambu” (ALVIM, p. 286). Este poema pode ser aproximado da idéia *duchampiana* do *ready-made* ou do *objet trouvé*, no que ele guarda de rearranjo, de reconfiguração estética do que já parece pronto, dado *a priori*. No entanto, ao contrário dos *ready-made* que não eram considerados objetos artísticos por não serem funcionais, os poemas de Alvim colocam o dedo na má consciência do leitor. É que “existe toda uma história contida neste “sim senhor doutor” e neste “meu patrão” que, como um “gesto cristalizado”, revela as relações paternalistas no cotidiano (BRITO, 1997, p.310). Ao que parece, este arranjo poético é um decalque dos resquícios “burguês e pré-burguês” de “nossa realidade sociológica” (SCHWARZ, 1999, p.13).

Veja-se “Revolução”: “Antes da revolução eu era professor/ Com ela veio a demissão da Universidade/ Passei a cobrar posições, de mim e dos outros/ (meus pais eram marxistas)/ Melhorei nisso - / hoje já não me maltrato/ nem a ninguém” (ALVIM, p.289). Em franco diálogo com seu momento de produção, o poema testemunha as mazelas da vida política brasileira, pelo filtro da voz de um ex-professor universitário. Após o endurecimento da censura, decorrente do AI-5, de dezembro de 1968, uma parte considerável da intelectualidade de esquerda precisou reavaliar suas “posições” políticas. Do ponto de vista de um intelectual – cuja ascendência é claramente demarcada: “meus pais eram marxistas” – naquele momento era preciso tomar partido. No entanto, o choque advindo de uma experiência coletiva, sentida como traumática, reorienta sua perspectiva: a “melhora” concretiza-se quando as “posições” não são ou não precisam ser mais “cobra(das)”.

Sobre *Passatempo*, Francisco Alvim revela que o livro é “uma resposta” literária a algumas “cois(as)” que sua “vida de certa maneira (lhe) deu”. Nele, “tem medos, tem covardias (...) tem um jogo de sentimentos”. “Assoprado literariamente”, este livro de 1974 traz poemas que são, literalmente, “falas de amigos” que o poeta apenas registrou, “tomou nota” (ALVIM apud PEREIRA, 1981, p.163.)

Na Busca do Sete-Estrela de Geraldo Eduardo Carneiro é configurado em “linguagem vira-lata de que só tem medo a geração de 45” (SANTIAGO, 1978, s/p). Abaixo do título do livro, vem um adendo, onde se lê: “ópera de cordel”. De imediato, somos remetidos ao universo da literatura popular, de impressão barata, exposta à venda em cordéis. O substantivo ópera convoca à ideia de poemas que são articulados como pecinhas dramáticas, em diálogo.

De fato, o poema de abertura do livro é um pequeno relato de um fato curioso: “a morte é motivo de festa” porque o “morto” foi “matado”. Assim, o livro é constituído por historietas, onde se nota, em um primeiro momento, o gosto juvenil pelo macabro. Velório e morte são substantivos recorrentes que, a certa altura, começam a se misturar com outros, como cárcere, cadeia, prisão. A indeterminação espaço-temporal dos poemas, contudo, menos do que conferir um caráter universal aos problemas, os recoloca na ordem do dia.

É curioso observar a presença de um certo Manoel, personagem da opereta que, após a morte de seu pai – o “morto matado” do primeiro poema – sai pelo mundo em busca de aventuras. Experimenta a confusão carnavalesca que “desmanch(a) o movimento do mundo”, vê o “prefeito” no “palanque”, ouve os “clarins” que o saúdam e ao “povo”, se perde em meio à “banda” que “ataca”. Enfim, durante suas andanças aprende a lição: “se desafias a ordem/ o futuro te será negado”. No palco da vida o Carnaval não tem vez. “Se calar o bicho trepa/ se falar o bicho tome/ se correr o bicho pega/ no sono” (CARNEIRO, 1974, s/p.).

No entanto, “Manoel sem receio/ estreitou o tempo entre o já ido/ na barca das perdidas ilusões”. “A garrucha pipocou eufórica”. No “Palco Simultâneo” de um país não-identificado, contudo, identificável,

“mandaram milícias e tropa volante para buscar Manoel”. E assim a história prossegue, com “cadáveres anônimos” e um Manoel ressuscitado no poema seguinte, já que ele é “artífice do mundo” (CARNEIRO, 1974, s/p).

É interessante perceber que o poeta também explora, em alguns momentos, os aspectos sonoros e visuais do texto, jogando com a topografia dos poemas. Grafa determinadas palavras em maiúsculas, as realça com negrito, utiliza onomatopéias e interjeições, exclui os sinais de pontuação, abusa de construções não-lineares, enfim, recupera recursos expressivos que foram utilizados à exaustão pelos poetas concretos. Veja-se **“Do diabo a quatro, ou...”**:

III
falo
reviro a
lavra. invento
um nome. invento pa
lavras. a palavra corte
a palavra faça a palavra fio
todo silêncio é um rio. descobro
a palavra medo. o pássaro imita a linha
do meridiano. o peixe é uma flor no prato
hálito floral e chuva. o peixe-pássaro que voe
nas dobras do prato. o mais é espaço vazio de figuras

(CARNEIRO, 1974, s/p)

Corações Veteranos de Roberto Schwarz revela uma produção poética que foi “achad(a)” e que é considerada pelo autor uma espécie de resíduo ou de “subproduto” de sua vida intelectual (SCHWARZ apud PEREIRA, 1981, p.156). “O poema mais velho” é de “1959”, portanto, o “espírito do livro é uma coisa que veio vindo de muito antes”. Schwarz relata que se encontrou com Francisco Alvim em Paris e ambos ficaram muito animados, pois perceberam que estavam

“fazendo mais ou menos coisas parecidas (...)” (SCHWARZ apud PEREIRA, 1981, p.156). Note-se que a editora Civilização Brasileira se recusou a publicar *Corações Veteranos* porque além de estar interessada na produção ensaística do autor, achou que o livro era apenas “um desabafo particular” (SCHWARZ apud PEREIRA, 1981, p.157).

Logo de saída nos deparamos com a seguinte quadrinha: “o certo está torto/ o torto está certo/ o claro no bobo/ o bobo no esperto”. Em *Corações Veteranos* os poemas são curtos, dividem espaço com pequenos trechos em prosa e tratam, basicamente, de preocupações corriqueiras. O tom é de conversa privada, o que faz com que o leitor sinta-se invadindo o espaço alheio. No entanto, esta poética da vida privada é alçada ao foro coletivo quando reverbera as insolúveis contradições da sociedade. Assim, em “Busca”, o poeta questiona-se sobre o “verdadeiro amor”, após um episódio constrangedor com a “empregada”:

Me disse que era cabeleireira
mas logo descobri que era empregada

Eu queria que segurasse o meu pinto
Porém na face ela me beijou

Onde está o verdadeiro amor:
na fúria do desejo sexual
na volubilidade desenfreada
ou no conceito sublime da família?

(SCHWARZ, 1974, s/p)

Na maioria dos poemas e das reflexões em prosa predominam o humor e a ironia refinada, de alto alcance crítico:

MEU CARO

Digo o que penso, mas não penso que o senhor deva fazer o que penso e digo, nem digo para que faça, pois se digo o que penso é para não dizer nada que não penso, e não para que faça o que digo como penso. Penso e digo que deve fazer o que penso e digo que não deve fazer. Fazendo o que digo que não deve, fará devidamente o que digo e penso indevido. Está dito o que penso do que faz, e está feito o de que digo o que penso. Embora indevidamente, somos amigos.

(SCHWARZ, 1974, s/p)

E ainda:

Uns que falavam grosso hoje falam fino
Uns que falavam fino hoje falam grosso
Uns que falavam grosso ainda falam grosso
Uns que falavam fino ainda falam fino

COMO É TRISTE A FALTA DE CLAREZA!

(SCHWARZ, 1974, s/p)

Como Cacaso, Schwarz também escreve um poema intitulado “O que é o que é?” e qualquer semelhança, não é mera coincidência:

Muito progresso
pouco preconceito de raça
colossal exploração de classe

(SCHWARZ, 1974, s/p)

Como podemos perceber pelos exemplos acima, o recurso irônico funciona como instrumento poético de grande amplitude crítica, à medida que desnuda o jogo de forças envolvido nas complexas relações humanas (“Meu caro”, “Uns que falavam grosso hoje falam fino”). Ademais, o viés irônico tão-somente reforça as contradições sociais e problematiza as “soluções fáceis e rápidas” que prometem resolver as “situações de conflito” (PEREIRA, 1981, p.162).

Motor de João Carlos Pádua é o livro mais original da coleção Frenesi, pois como o *Preço da Passagem* (1972), de Chacal, é um livro-envelope. Os poemas foram impressos em folhas soltas, não ordenadas e reunidas em um envelope de papel pardo. No total são trinta folhas, com poemas, fotos e desenhos. As fotos e os desenhos dialogam com os poemas, validando seus sentidos. Há silhuetas de guindastes, fotos de carros de polícia tiradas de longe e de perto, o que dá a impressão de afastamento e de proximidade, a depender da ordem em que as folhas sejam lidas.

O leitor, aliás, precisa montar o livro como se fosse um quebra-cabeça. No entanto, como o próprio título diz, *Motor* é engenhoso e gera movimento. Ao admitir uma infinidade de combinações entre seus elementos constitutivos, este livro apela para a disposição do leitor de pôr em circulação os sentidos. Quanto maior for o número de rearranjos, maiores serão as possibilidades semânticas. Assim, é quase impossível falar sobre este livro sem manuseá-lo. A impossibilidade de fixação de um sentido estável transcende a questão da linguagem poética e se viabiliza através do formato do livro.

Os temas e as linguagens utilizados pelo poeta variam ao longo dos poemas que, à semelhança de determinados versos de Geraldo Carneiro, também apelam para os recursos sonoros e visuais como elementos expressivos:

O
PASSANTE
APURA
APONTA
APRONTA
PASSO
A
PASSO
APRONTA
APONTA
APURA

(PÁDUA, 1974, s/p)

E também:

ELE ATRAVESSOU A PONTE QUE CRUZA O RIO
E DISSE PRA TODOS OS VENTOS:
EU OUSO OU SAR
FRAGPENSAR
DEPOIS SENTOU NUM TRONCO
E ENROLOU UM CIGARRO

ELE É ASSIM MESMO

(PÁDUA, 1947, s/p)

De certa forma, os poemas mimetizam este “fragpensar” que reverbera na forma sintética dos versos. É como se o poema acompanhasse o movimento da mão do poeta em seu impulso de anotar rápido o momento, a fim de que ele não se perca. O poema é isso: flash de uma cena, uma brevidade em conserva. A “ousadia” do “ousar”, no entanto, pode redundar em precariedade em termos de linguagem poética. O que salva este livro-envelope talvez seja sua forma original de

composição e a possibilidade de o leitor interferir em sua montagem. Para além disso, estes poemas não avançam muito em termos criativos, sustentados por fórmulas de composição já há muito conhecidas e praticadas.

Em suma, concluímos com a esperança de que estas breves impressões de leitura tenham sucedido no intuito de sinalizar cinco poéticas diferentes convivendo em uma mesma coleção. Nesse sentido, apesar das afinidades notáveis entre estas dicções poéticas, Frenesi é um exemplo da convivência produtiva de diferentes tendências no bojo de uma só coleção e de uma mesma geração. Cacaso, Francisco Alvim, Roberto Schwarz, Geraldo Eduardo Carneiro e João Carlos Pádua, embora se encontrem em meio ao Frenesi e guardem afinidades estéticas consideráveis entre si, precisam ser encarados também a partir de suas peculiaridades.

Referências Bibliográficas

ALVIM, Francisco. Passatempo. *Frenesi*: Rio de Janeiro, 1974.

_____. *Poemas (1968-2000)*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Grupo Escolar*. Frenesi: Rio de Janeiro, 1974.

_____. *Não Quero Prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997.

_____. *Lero-Lero*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

CARNEIRO, Geraldo Eduardo. *Na Busca do Sete-Estrela*. Frenesi: Rio de Janeiro, 1974.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “A hora e a vez do ‘Capricho’”. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de., VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito: da Repressão à Abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.202-205.

NUNES, Benedito. “A recente poesia brasileira – expressão e forma”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 31, out. de 1991, p. 171-183.

PÁDUA, João Carlos. *Motor*. Frenesi: Rio de Janeiro, 1974.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

SANTIAGO, Silviano; LIMA, Luis Costa. “Um poeta novo: Geraldo Carneiro”. In: *Revista José*, nº. 10, jul. 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Corações Veteranos*. Frenesi: Rio de Janeiro, 1974.

_____. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: _____ . *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.11-28.