



OS NOVELOS DA CRISE: PIO VARGAS E A TRADIÇÃO DA POESIA MODERNA

The novels of the crisis: Pio Vargas and the tradition of modern poetry

Letícia de Souza Costa

Universidade Estadual de Goiás - UEG
lerdl2015@gmail.com

Samuel Carlos Melo

Universidade Estadual de Goiás - UEG
samuel.melo@ueg.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a obra *Os Novelos do Acaso* (E o ofício de afagar efêmeros), de Pio Vargas, publicada, postumamente, em 1991. O aspecto meteórico e trágico de sua breve existência fez com que sua fortuna crítica fosse quase toda reduzida a comentários de cunho impressionista, marcados pelo psicologismo. Diante disso, tem-se o intuito de analisar a obra à luz da tradição da poesia moderna e, especificamente, à luz das especificidades da poesia produzida no Brasil a partir da década de 1980. Para isso, dividiu-se este estudo em três partes. Na primeira, pretende-se discutir o reducionismo da crítica em torno da obra de Pio Vargas. Na segunda, serão retomados alguns elementos históricos e teóricos no intuito de localizar a obra do poeta iporaense na tradição da poesia moderna. Por fim, será realizada a análise da obra que é objeto deste estudo. Como fundamentação, dentre outras obras que deram suporte para a pesquisa, destacam-se Hugo Friedrich (1978), Octávio Paz (2014) e Marcos Siscar (2010).

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Poesia moderna. Poesia goiana.

Abstract: This work aims to analyze the book *Os Novelos do Acaso* (E o ofício de afagar efêmeros) by Pio Vargas, that was published posthumously in 1991. The meteoric and tragic aspect of his brief existence made his critical fortune made his critical fortune almost all reduced to impressionistic comments tagged by psychologism. Therefore, it intends to analyze the literary work under of the tradition of modern poetry specifically, considering the specificities of poetry produced in Brazil from the 1980s. For that, the work was divided into three parts. First, it aims to discuss the reductionism of criticism around the book of Pio Vargas. Second, some historical and theoretical elements will be taken up to locate the Brazilian poet's work in the tradition of modern poetry. Finally, will be realize the analysis of literary work that is the object of this study. The theoretical foundation, among other works that supported the research, is Hugo Friedrich (1978), Octávio Paz (2014) and Marcos Siscar (2010).

Keywords: Brazilian literature. Modern poetry. Goiana poetry.

PIO VARGAS E A CRÍTICA IMPRESSIONISTA

Pio Vargas Abadio Rodrigues nasceu em sete de setembro de 1964, em Iporá, cidade do interior de Goiás. O poeta faleceu prematuramente aos 26 anos, em 1991, em Turvânia, Goiás, vítima de uma overdose de cocaína. Porém, ao longo dos anos em que viveu, Vargas manteve a vida irrequieta, participando de vários eventos culturais, como o Movimento de Apoio à Cultura Popular de Iporá-GO (1983), e políticos, como o PMDB Jovem, o qual foi membro.

Quanto a sua produção poética, além de publicações avulsas, Pio Vargas escreveu três livros: *Janelas do Espontâneo* (1983); *Anatomia do Gesto* (1989); e *Os Novelos do Acaso* (1991). Suas obras foram reunidas e organizadas por Carlos William Leite, em 2009, *Pio Vargas- Poesia Completa*. Segundo Leite (2014, p. 09), a realização é “[...] uma tentativa de resgatar obra e memória, já que todos os seus livros tiveram tiragens ínfimas”.

Os comentários acerca da poesia de Pio Vargas se restringem a aspectos externos, de cunho pessoal, e críticas limitadas a comparação a outros poetas, como aponta Ademir Luiz no prefácio de *Pio Vargas- Poesia Completa*:

É certo que ser comparado a Rimbaud nunca será um demérito, pelo contrário. É bem mais do que boa parte de nossa numerosa fauna poética poderia almejar. Porém, se Pio Vargas for apenas e insistentemente comparado com Rimbaud, ele nunca poderá ser mais do que um “Rimbaud do cerrado”, um curioso genérico patropi. Sua personalidade individual jamais poderá ultrapassar a aparente boa intenção da comparação. Rimbaud é um monstro sagrado da literatura universal. Pio Vargas precisa ser recuperado. Já se tornou piada corrente o fato que na biblioteca pública que leva seu nome em Goiânia, capital de seu Estado natal, não há livros de sua autoria. Triste ironia essa do poeta estadual com estatura de poeta federal, não conseguir ser um poeta municipal (LUIZ, 2014, p. 11-12).

Como afirma Antonio Candido, “[...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p. 14, grifos do autor). Os reduzidos comentários sobre a poesia de Vargas, ao contrário do processo descrito por Candido, quase exclusivamente, limitam-se ao externo, à busca de traços que possam ser tomados como reflexo da personalidade do poeta, como aos ligados à sua morte prematura e trágica, em uma perspectiva predominantemente biográfica.

A obra de Pio Vargas, entretanto, não é a primeira a sofrer com o reducionismo provocado por uma crítica afeita a psicologismos. Um dos exemplos mais simbólicos na literatura brasileira talvez seja o do poeta romântico Álvares de Azevedo (1831-1852), cuja

também breve e excêntrica existência, por vezes, foi tomada como elemento central na compreensão de sua produção poética. Posto isso, embora haja prevalência de interpretações sobre a poesia de Vargas fundamentadas em aspectos biográficos, as críticas não deveriam tentar simplificar os versos do poeta a acontecimentos da sua vida.

Candido (2006) explica que o foco no externo como tentativa de compreensão/análise de uma obra era uma tendência impressionista da crítica literária, comum no século XX, principalmente quando se deparam com casos tão latentes como o da vida de Pio Vargas. Quanto a essa crítica impressionista, Candido (2006) destaca que,

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais. (CANDIDO, 2006, p. 17).

Isto é, os componentes biográficos não devem ser completamente desconsiderados no processo de compreensão do significado de uma obra, e sim como um dos possíveis elementos que fazem parte da economia do texto. Desse modo, cabe ao crítico definir quais aspectos sociais, políticos ou históricos que integram a obra, visto que a

[...] obra como organismo que permite, no seu estudo, levar em conta e variar o jogo dos fatores que a condicionam e motivam, pois quando é interpretado como elemento da estrutura, cada fator se torna componente essencial do caso em foco, não podendo a sua legitimidade ser contestada nem glorificada a priori. (CANDIDO, 2006, p. 25).

Contudo, Candido (2000) destaca que apesar disso, inicialmente o processo crítico se desencadeia a partir de motivações e escolhas que envolvem a pessoa do crítico. Dessa forma, nenhuma crítica será totalmente neutra, porém isso não significa que esse aspecto primário do fazer crítico deva ser a razão da análise crítica:

Creio mesmo, firmemente, que o trabalho do crítico só começa quando ele ultrapassa a sua pessoa, num esforço de colocar em primeiro plano aquilo que lhe parece a realidade da obra estudada. Rejeito, portanto, integralmente [...] o conceito impressionista que faz da crítica uma aventura da personalidade, um passeio através das obras e dos autores com intuito exclusivo de penetração e enriquecimento pessoal (CANDIDO, 2000, p. 169).

Isso demonstra que, apesar da base primária partir de aspectos individuais/pessoais, a finalidade do processo crítico não deve ser esse aspecto, pois isso corromperia o sentido da

análise. Dessa forma, “[...] a tarefa do crítico será porventura mais de integrar a significação de uma obra no seu momento cultural do que, tomando-a como um pretexto, procurar tirar dela uma série de variações pessoais” (CANDIDO, 2000, p. 169).

POESIA MODERNA E CRISE

Em meio aos escassos comentários em torno dos versos de Pio Vargas, cuja maioria está focalizada apenas em construir uma crítica apoiada centralmente em aspectos pessoais, destaca-se a observação do escritor Paulo Leminski:

Pio Vargas tem um ‘eu’ coletivo tão forte que chego a vê-lo muitos. De sua poesia consigo extrair a certeza do que digo, insistente: há uma geração recente que usa e abusa da modernidade, fazendo dela o principal elemento a interferir na criação. Este Pio Vargas me trouxe uma poesia fascinante que não se atrela a falsos modelos de invenção, mas flutua, inventiva, com os mais amplos e possíveis signos do fazer poético. (LEMINSKI *apud* VARGAS, 2009, p. 18).

Como se vê, ao contrário do foco exclusivamente biográfico dos comentários acerca do poeta iporaense, Leminski (2009) localiza a produção poética de Pio Vargas dentro de uma concepção estética vinculada à tradição da poesia moderna, fornecendo uma possibilidade de entrada em seus versos. Sendo assim, primeiramente, é relevante revisitar alguns pontos relativos a essa tradição, para, então, localizar a obra poética de Vargas e, finalmente, analisar de que modo os poemas de *Os Novelos do Acaso* se compõem.

Hugo Friedrich apresenta em seu livro *Estrutura da lírica moderna* (1978) uma perspectiva sobre a poesia moderna. Segundo o autor, já durante o século XVIII havia manifestações na literatura europeia, que seriam “prelúdios” da lírica seguinte, ou seja: “as novas definições de fantasia e poesia, documentadas aqui em Rousseau e em Diderot, consolidam-se no Romantismo da Alemanha, da França e da Inglaterra” (FRIEDRICH, 1978, p. 27). O teórico também destaca que a lírica moderna apresenta:

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e dos poetas hodiernos (FRIEDRICH, 1978, p. 29).

Para Friedrich, a lírica produzida nesse período tinha caráter dissonante, visto que fascina e desconcerta o leitor ao mesmo tempo, estabelecendo “[...] uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). A poesia seria autossuficiente, “[...] pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos” (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Apesar disso, como observa Alfonso Berardinelli (2007, p. 17), o livro de Friedrich traz um ponto de vista tendencioso sobre a poesia moderna, pois ignora a heterogeneidade dessas produções poéticas:

Ao tentar explicar a lógica construtiva de um gênero literário que parecia ter perdido, havia mais de um século, todo vínculo com a racionalidade e o senso comum, Friedrich forneceu uma eficaz descrição “estrutural” da lírica moderna: sobretudo [...] em se tratando de “lírica”, ou seja, de um gênero literário que mantém e exacerba sua ligação com a centralidade do sujeito poetante. (BERARDINELLI, 2007, p. 17).

Berardinelli (2007) também destaca que a lírica do começo do século XX procurou se distanciar da tradição simbolista. Embora Friedrich (1978) tente propor uma estrutura centralizada em Mallárme, “[...] a poesia do século XX parece inspirar-se em modelos mais “impuros” e contraditórios: Baudelaire, Rimbaud e Whitman” (BERARDINELLI, 2007, p. 23). Segundo Berardinelli (2007):

Com mais frequência do que Friedrich parece supor, o domínio da forma e da conotação estética é posto em xeque pela irrupção de conteúdos que a tradição literária ignorava ou havia expurgado. [...] deparamo-nos com uma verdadeira crítica da estética, da síntese formal e do estilo. (BERARDINELLI, 2007, p. 28).

Ainda assim, Friedrich (1978) aponta em seu texto características importantes da lírica moderna, como a obscuridade que “[...] fascina, na medida em que desconcerta” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Essa obscuridade seria, segundo Berardinelli (2007), uma resposta à reificação do mundo, decorrência do capitalismo.

A fim de entender como todos os acontecimentos na literatura europeia reverberaram na poesia moderna do Brasil, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), Alfredo Bosi discute essas questões dentro da história da literatura brasileira e as tendências que a constituem. Como exposto pelo autor, os anos 1870 “[...] trouxeram a viragem antirromântica que se definiu em todos os níveis. Chamou-se realista e depois naturalista na ficção, parnasiana na poesia [...]” (BOSI, 1994, p. 245).

Bosi (1994) sinaliza que como consequência das revoluções burguesas na Inglaterra e na França, o homem perdeu seu “ponto fixo”, a igreja/religião, que se desfez com a formação da ciência/dados científicos. Nessa esteira, Octávio Paz (2014) observa que o desaparecimento desses pontos fixos decorre da perda da imagem do mundo e, assim, os signos estariam em rotação, instaurando a ruptura dos limites do individual e do coletivo. Diante disso, Paz (2014) considera ainda que:

Hoje a poesia não pode ser destruição e sim busca de sentido. Nada sabemos desse sentido porque a significação não está no que agora se diz e sim mais além, num horizonte que mal começa a se aclarar. [...] o poema é um conjunto de signos que buscam um significado, um ideograma que gera sobre si mesmo e em redor de um sol que ainda não está nascendo. A significação deixou de iluminar o mundo; por isso hoje temos realidade e não imagem. Giramos em torno de uma ausência e todos os nossos significados se anulam ante essa ausência. Em sua rotação o poema emite luzes que brilham e se apagam sucessivamente (PAZ, 2014, p. 345).

Logo após essa perda, “[...] a crise repropõe-se no último quartel do século XIX, quando a segunda revolução industrial, já de índole abertamente capitalista, traz à luz novos correlatos ideológicos: cientismo, determinismo, realismo ‘impessoal’” (BOSI, 1994, p. 263). Por conseguinte, manifestam-se ações de oposição contra o domínio da máquina sobre o homem.

No Brasil, de acordo com Alfredo Bosi (1994), esse processo eclode com a Semana de Arte Moderna (1922), em São Paulo. Segundo o autor, o início do século XX marca a passagem da economia brasileira, essencialmente rural, para uma composição a industrialização em desenvolvimento, acelerando a transformação dos principais centros urbanos. Bosi (1994) afirma que, já no final do século XIX, o quadro da sociedade brasileira:

[...] vai-se transformando graças a processos de urbanização e à vinda de imigrantes europeus em levadas cada vez maiores para o centro-sul. Paralelamente, deslocam-se ou marginalizam-se os antigos escravos em vastas áreas do país. Engrossam-se, em consequência, as fileiras da pequena classe média, da classe operária e do subproletariado. Acelera-se ao mesmo tempo o declínio da cultura canavieira no Nordeste que não pode competir, nem em capitais, nem em mão-de-obra, com a ascensão do café paulista. (BOSI, 1994, p. 304).

Em meio a essas transformações, artistas brasileiros entram em contato com os movimentos de vanguarda em voga na Europa, em um passo importante para a transformação estética nacional. Segundo Alfredo Bosi (1994), inicia-se uma profunda atualização da inteligência artística brasileira e estabilização de uma consciência criadora nacional, com a reivindicação pelo direito permanente à pesquisa estética.

Esse experimentalismo estético, porém, acabou se tornando abstrato, limitado às vivências de um pequeno grupo, o que levou a uma espécie de “entropia”, de acordo com Bosi (1994). O autor afirma que o movimento deixará o caráter “adolescente” a partir da década de 1930, principalmente com as experiências do romance neorrealista que, por sua vez, se valeu das conquistas dos primeiros modernistas e, a partir das contradições da República Velha, teria lançado nossa Literatura a um estado “adulto” e “moderno”.

Para Alfredo Bosi (1994), o que se viu na produção literária posterior foi uma continuação da liberação estética desencadeada pelo movimento de 1922:

Um Drummond, um Murilo, um Jorge de Lima, embora cada vez mais empenhados em superar a dispersão e a gratuidade lúdica daqueles, foram os legítimos continuadores do seu roteiro de liberação estética. E, mesmo a lírica essencial, antipioresca e antiprosaica, de Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes e Henriqueta Lisboa, próxima do neosimbolismo europeu, só foi possível porque tinha havido uma abertura a todas as experiências modernas no Brasil pós-22 (BOSI, 1994, p. 385).

Todavia, a partir da década de 1980, período da produção poética de Pio Vargas, já não é o que se vê. Conforme observa Siscar (2010), ao contrário de períodos anteriores, a poesia desse momento caminha por múltiplas direções estéticas, o que aponta para a ausência de um “projeto coletivo”, em que as tensões provocadas pelo período da ditadura militar produziram questões poéticas e políticas bem definidas:

Ao primeiro olhar, de fato, a poesia brasileira publicada a partir dos anos 1980 apresenta, antes de mais nada, algumas marcas da ausência de linhas de força mestras. Não seria incorreto concluir que ela tem o aspecto de um movimento de retração ou de refluxo com relação às tensões das décadas anteriores (SISCAR, 2010, p. 41).

Como consequência, concomitantemente ao movimento de abandono de posições políticas radicais, Marcos Siscar (2010) afirma que há nessa poesia um crescimento pelo interesse em combinar matérias poéticas antagônicas. Por um lado, isso pode estar relacionado à mudança do “lugar de fala” de muitos poetas marginais cuja circulação das obras, até a década de 1970, se dava em suportes frágeis, fora do circuito tradicional e, na década posterior, com a abertura política e o ressurgimento do mercado editorial, passam a circular em livro, como Chacal e Francisco Alvim. Por outro lado, paralelamente, tem-se a eclosão de poetas ainda pouco conhecidos e sem relações definidas com as poéticas tradicionais, como Orides Fontela e Armando Freitas Filho.

Ainda de acordo com Siscar (2010, p. 10): “[...] a crise é um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna. O discurso poético é aquele que não apenas sente o impacto da crise [...], mas que, a partir dessas marcas, nomeia a crise - a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo”. O escritor apresenta uma concepção diferente dessa crise, já que ela não seria uma “perda”, como vista por muitos, mas como uma “[...] experiência material e conflituosa daquilo que significa o ter lugar histórico” (SISCAR, 2010, p. 12).

Jorge Antônio Miranda de Souza (2019) analisa em seu artigo como se estabeleceu essa visão sobre o discurso da crise poética. Conforme Souza (2019), há três fatores que levaram a esse discurso. O primeiro está ligado a divisão que ocorreu na lírica entre poesia concreta e poesia marginal:

O contexto de emergência do que viria a se configurar como a cisma da poesia brasileira está localizado em dois momentos: nas produções literárias da década de 50 e da década de 70 e nos ecos da relação entre essas duas produções a partir da poesia produzida na década de 80. Esses pontos históricos dos anos 50 e 70 representam, respectivamente, a Poesia Concreta e a Poesia Marginal. Conforme analisa Marcos Siscar, a coexistência desses movimentos foi criticamente interpretada a partir de uma polarização dicotômica na qual se subentendia o projeto estético marginal em oposição ao projeto estético concretista (SOUZA, 2019, p. 16).

A dessemelhança entre essas duas poesias ocorria devido a Poesia Concretista se ater ao tecnicismo formal sem inserir em suas produções poéticas problemas sociais. Já a Poesia Marginal era o oposto, partia do cotidiano dos poetas marginalizados. Assim: “É dessa relação dualista que surge a primeira definição de cisma: uma separação rígida entre duas estéticas colocadas em par antagônico” (SOUZA, 2019, p. 19). Dois grandes nomes dessas tendências são: Paulo Lemiski (Poesia Concreta) e Ana Cristina César (Poesia Marginal).

Contudo, esses dois poetas apresentaram em seus poemas características de tendências opostas a qual pertenciam. Logo, a “[...] possibilidade de contatos e reelaborações entre tendências se tornou sinônimo de indefinição estética e de esvaziamento de grandes questões poéticas” (SOUZA, 2019, p. 27). Ou seja, a crítica considerou esse acontecimento como um ponto negativo.

Outro fator que contribuiu para o discurso da crise foi a expectativa colocada em cima da poesia que seria produzida posteriormente. Haroldo Campos apresentou em seu ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997) sua crítica quanto a poesia moderna. Souza (2019, p. 31) destaca que Haroldo Campos pretendia,

por meio de recortes específicos, declarar que a poesia concreta brasileira “[...] foi a síntese e o ápice de uma trajetória histórica e cultural que a modernidade e a poesia deveriam atingir”.

O outro irmão, Augusto de Campos, também publicou o poema “Pós-tudo” que, segundo os pressupostos de Siscar (2010, p. 152), “[...] é a época das rupturas e dos projetos coletivos que o poeta quer encerrar, embora o faça de modo ambivalente, uma vez que, com o uso da homonímia no fim do poema [...] ele ensaia mais uma volta no parafuso da mudança”. A partir disso,

[...] a pluralidade de vertentes e tendências, principal trunfo pós-utópico, foi compreendida como um grande vale-tudo, no qual a ausência de projetos coletivos coesos e linhas mestras homogêneas (compensados pelo alibi da diversidade e de horizontalidade democrática) passou a significar uma incapacidade de essas gerações seguintes e seus poetas proporem a si seus próprios desafios, impasses e objetivos junto a seu tempo (SOUZA, 2019, p. 32).

Esses acontecimentos repercutiram na poesia da Geração 90, o terceiro fator. As produções dessa década se caracterizavam pela autonomia dos poetas. Siscar (2010) salienta que a poesia, mesmo sendo definida como singular, sofre influência de acontecimentos ligados à cultura, política e sociedade:

Se a experiência moderna da forma costuma ser entendida como singular [...] a partir de uma leitura de Mallarmé, talvez pudéssemos pensar a forma não como uma singularidade, mas como resultado de uma experiência de crise que complica consideravelmente a totalidade desse singular (SISCAR, 2010, p. 114).

Ainda segundo o autor, “[...] o inacabamento poético não seria uma forma coerente com a incompletude da experiência, mas a manifestação da dificuldade da forma [...]. A forma não é uma experiência da identidade, mas da crise” (SISCAR, 2010, p. 115).

O discurso da crise, como aponta Siscar (2010, p. 175), é presente na poesia moderna, “[...] como sentimento de colapso de seu lugar quer seja o da fase que compõe seu verso, quer seja o da realidade que compõe seu mundo”. Diante disso, agora, pretende-se analisar como a crise se materializa nos poemas de *Os Novelos do Acaso*.

OS NOVELOS DA CRISE

Assim como em *Anatomia do Gesto* (1989), Pio Vargas apresenta em seu último livro, *Os Novelos do Acaso (E o ofício de afagar efêmeros)*, versos carregados de jogos de sentido e

labirintos linguísticos, como se vê já no próprio título: com a palavra “novelo”, que remete a algo “enrolado”, em forma única, mas que, quando desenrolado, há a percepção não de uma forma única, e sim de uma pluralidade. A ideia do desenrolar do “novelo”, associada ao “acaso”, também pode ser entendida como incerteza ao tempo.

A obra *Os Novelos do Acaso*, vencedora do prêmio *Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos*, é dividida por Vargas em duas partes: “Livro I: Carretéis de efêmero” (ramificado em outras três divisões intituladas: “As dúbias concepções do acaso”, composta em cinco partes; “Fábulas do âmago”, composto por oito poemas; e “Tear do imaginário”, constituído também por oito poemas); e “Livro II: Reflexões do Imponderável”, composto por nove poemas nomeados: “Arquitetura do invisível”; “As gaiolas do agora”; “Ásperas aspas”; “Saibro”; “Sucessão”; “Causa com sequência”; “O ventre estético” (dividido em duas partes); “Vaga litúrgica” (três partes); e “O ser epidermial” (três partes). O “Livro II” apenas se subdivide em uma outra parte: “Engenhos de Dentro”, composta por dez poemas numerados.

No geral, os poemas de *Os Novelos do Acaso* são compostos por versos livres, pois não obedecem a nenhuma regularidade métrica. Da mesma forma, as rimas, quando aparecem, são predominantemente externas e misturadas, sem um esquema recorrente, assim como o tamanho e a disposição das estrofes. Pode-se observar essas características, por exemplo, na seguinte estrofe abaixo, onde o último verso não apresenta o mesmo tamanho dos anteriores, e as rimas aparecem, apenas, no terceiro e último versos: arrumar/ olhar.

até quando um oceano
a inundar os cômodos
desse quarto por arrumar
desse corpo por manter-se
e do olhar

(VARGAS, 2014, p. 117).

Dentre os aspectos dos poemas de *Os Novelos do Acaso*, um se destaca: a recorrência de uma espécie de movimento ambivalente interior/exterior. Ao longo da obra, é possível notar isso, principalmente, quando o poeta se utiliza de várias palavras iniciadas com os prefixos “in”, “im” e “intra”, estabelecendo sentidos de negação, de privação e de “mover-se para dentro” que, por vezes, aparecem combinadas com palavras que expressam movimento contrário, “para fora”. Diante disso, como *corpus* desta análise, serão selecionados poemas que apresentem esse

movimento, por se entender que esse processo constitui o cerne da estrutura geral da obra em sua materialização do discurso de crise.

De início, observe-se o poema a seguir, pertencente ao “Livro I”, da parte “Fábulas do âmago”, poema “03”:

então
restou-me sugar dos seres
que sustentam
a moldura das gerações
algo que explique
esse rio intravenoso
desaguando paralém dos meus senões

ou mais
:lacrar-me
envelope território
onde atual
mas sempre antigo
esse quarto de terreno ilusório
faz-se vasto pergaminho curativo
(VARGAS, 2014, p. 115).

Note-se que o poema é composto por duas estrofes, ambas constituídas de sete versos livres, com a presença de apenas dois pares de rimas externas consoantes: “gerações” / “senões” e “território” / “ilusório”. Destaca-se as palavras “intravenoso” e “paralém”, ambas na primeira estrofe, remetendo a algo interior/íntimo que, em seguida, se movimenta para o exterior. Assim, o rio, que pertencia ao interior de suas veias, foi lançado, tendo suas águas (sangue) se expandido “paralém” dos limites de seu corpo. Em seguida, porém, o movimento se encerra, com o “lacre” do corpo em “envelope território”. Assim como “moldura das gerações” e “rio intravenoso”, trata-se de uma combinação inesperada, provocando, além do movimento, surpresa no leitor. Segundo Hugo Friedrich (1978, p. 15), “[...] a junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamado de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade”.

Nessa esteira, observe-se o poema abaixo, presente em “Livro II: Engenhos de dentro”, poema “01”:

o que se abre
 para dentro
 como a infinita necessidade
 de visitar o que é íntimo
 & longínquo

com o mesmo
 e igual desequilíbrio
 de que são feitos
 os caminhos lineares.

(VARGAS, 2014, p. 149).

O poema é composto por nove versos livres, distribuídos em duas estrofes, cinco na primeira e quatro na segunda. É possível notar a presença de dois pares de rimas toantes: “abre” / “necessidade” e “íntimo” / “longínquo”. Na primeira estrofe, Pio Vargas emprega a palavra “infinita”, no terceiro verso, adjetivo feminino que se refere a algo ilimitado e, no verso seguinte, utiliza o adjetivo masculino “íntimo”, que significa algo muito interno/interior, encerrando a estrofe com o adjetivo “longínquo”, que remete a algo distante, correspondendo ao movimento ambivalente já mencionado.

Veja-se, agora, o poema a seguir, presente no “Livro I”, especificamente em “Fábulas do âmago”, poema “02”:

outra vez
 o corpo soletrando saídas
 por entre os quintais do gesto
 e uma fuga rompendo
 a extremidade dos dedos
 dédalo a mais
 para quem tramou
 o próprio sequestro
 e não há como deixar essa rotina
 repousar na solidão do calendário
 não há caminho disponível
 e o voo é pouco
 pouco mais que lanho vário
 (VARGAS, 2014, p. 114).

O poema é composto 13 versos livres, distribuídos em duas estrofes, tendo a primeira oito e a segunda cinco versos. Observa-se dois pares de rimas: “gesto” / “sequestro”, toante e “calendário” / “vário”, consoante. Aqui, tem-se dois elementos muito importantes, já presentes em *Anatomia do gesto* (1989), e que, em *Novelos do acaso*, parecem também funcionar como propulsores de movimento ambivalente na obra: corpo e gesto.

Sobre o gesto, Zarvos (2015, p. 274) relata que “pode ser criação estética. Poesia. O corpo não é apenas objeto, ele também é linguagem”. Segundo a autora, o gesto poético é gerado pela necessidade de “preencher” o vazio, aquilo que nos falta. Assim, o gesto lida com aquilo que não se espera, partindo de um encontro entre uma espécie de memória “voluntária” “[...] e uma memória ‘involuntária’, que nos suspende no espaço e no tempo e nos arrasta para um outro lugar. Um lugar já visitado, já conhecido, mas visto sob um ângulo diferente” (ZARVOS, 2015, p. 282).

Em relação ao corpo, Michel Collot (2004), no ensaio “O sujeito lírico fora de si”, afirma que:

Estar fora de si é ter o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem-me constitutivos da e-moção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro (COLLOT, 2004, p. 222).

Segundo Collot (2004), é por meio do corpo que o eu lírico conseguiria realizar esse movimento, já que o corpo proporciona a comunicação do sujeito com a “carne do mundo”, e acrescenta:

[...] que ele abrange pelo olhar e pela qual é envolvido. Ele lhe abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ao mesmo tempo vendo e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão de outrem. Corpo próprio e, contudo, impróprio, que participa de uma intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra. Ora, esta é, para Merleau-Ponty, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho (COLLOT, 2004, p. 223).

Sendo assim, nota-se que o eu lírico tenta se conectar com o mundo ao redor recorrendo a linguagem, que, nesse caso, é (meta) poética. Como observou Octavio Paz (2014), na modernidade, “[...] o homem é o inacabado ainda que seja cabal em sua própria inconclusão e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba sem nunca se acabar de todo” (PAZ, 2014, p. 328). Para Paz, o poeta moderno é ele mesmo o próprio poema, em um processo

constante da “[...] possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não acabamento (PAZ, 2014, p. 328).

Ao que parece, é o que se pode ver nos versos de *Os Novelos do Acaso*. Tem-se a materialização do discurso da crise, em consonância ao que aponta Paz (2014), pois, com a perda de um “ponto fixo”, instaura-se a ruptura dos limites do individual e do coletivo, em uma quebra quanto a divisão de interior (do eu-lírico) e exterior (mundo/realidade), materializado, principalmente, no movimento ambivalente demonstrado nos poemas acima. Trata-se de uma realidade em colapso/caos, fato que transcorre na forma e estruturação da obra de Pio Vargas. Em consonância do que destaca Siscar (2010), a forma não seria singular, mas um lugar de crise da singularidade, característica que já pode ser percebida já no título do livro *Novelos do acaso*.

No “Livro I”, em “As dúbias concepções do acaso” (poema “03”), o eu-lírico chega a expressar suas dúvidas quanto ao futuro ao falar da “lei do acaso”, “a verdadeira lei/ é instável/ :íntimo espaço/ entre o agora/ e o imponderável” (VARGAS, 2014, p. 107). É o que se vê, também, no poema “as gaiolas do agora”, pertencente ao “Livro II” da obra:

este tempo
 é o monopólio dos calendários
 a comunhão dos aviários
 a concepção das colheres
 a contracepção das mulheres
 a contradição de alhures
 a mania dos melhores
 a morte senil dos senhores
 a vil certeza

 dos doutores
 (VARGAS, 2014, p. 134).

Sendo assim, esse movimento pode ser compreendido a partir da ambivalência do discurso de crise que, já demonstrada por Marcos Siscar (2010). Segundo o autor, o discurso poético não apenas deixa que se leia em seu corpo as marcas do impacto violento dessa crise, característica da época, mas “[...] nomeia o desajuste sem fugir de suas contradições, ao contrário, fazendo dessas contradições ao mesmo tempo elemento no qual se realiza e no qual naufraga qualquer nomeação” (SISCAR, 2010, p. 11).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa maneira, este trabalho se propôs buscar a ampliação do arcabouço do poeta iporaense Pio Vargas, por meio da análise dos poemas de *Os Novelos do Acaso (E o ofício de afagar efêmeros)*, procurando mostrar a relação da sua poesia com a tradição da poesia moderna, especialmente a partir da década de 1980, em que havia se instaurado o discurso de crise (SISCAR, 2010). Nesse intuito, o artigo procurou ir além de interpretações ligadas a aspectos de cunho pessoal sobre Vargas, focalizando em elementos da estrutura de sua obra. Evidentemente, outros aspectos e nuances podem ainda ser explorados na obra de Vargas e se espera que este trabalho possa contribuir para estudos futuros.

REFERÊNCIAS

- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPOS, Haroldo. Poesia da modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. Notas de crítica literária. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 5, n. 5, p. 167-247, 2000. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i5p167-247. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/19613>. (Acesso em: 8 dez. 2022.)
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- LEITE, Carlo William. Apresentação. In: VARGAS, Pio. **Poesia Completa**. Goiânia: R & F Editora, 2014.
- LEMINSKI, Paulo Filho. Orelha do livro. In: VARGAS, Pio. **Poesia Completa**. Goiânia: R & F Editora, 2014.
- LUIZ, Ademir. Pio Vargas: um beat no Olimpo. In: VARGAS, Pio. **Poesia Completa**. Goiânia: R & F Editora, 2014.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SOUZA, Jorge A. Miranda. **Do revés à potência:** a revisão crítica da crise da poesia contemporânea em Marcos Siscar. Tese (Pós-Graduação em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2019.

VARGAS, Pio. Os Novelos do Acaso (E o ofício de afagar efêmeros). In: VARGAS, Pio. **Poesia Completa.** Goiânia: R & F Editora, 2014.

_____. **Poesia Completa.** Goiânia: R & F Editora, 2014.

ZARVOS, Clarissa F. Gesto-Poema: imagens tensionadas por corpos discordantes. Coxim, MS: In: **Revista Rascunhos Culturais**, jan./jun. 2015. v.6. p. 271-287.

SOBRE A AUTORA E O AUTOR

Letícia de Souza Costa

Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Goiás – UEG, Câmpus Oeste (UnU de Iporá).

Samuel Carlos Melo

Doutor em Letras pelo Programa de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo – USP. Professor da área de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Goiás – UEG (IAEL/POSLLI).