

PIO VARGAS, SER COLETIVO: UM “CORPOQUASE” EM *ANATOMIA DO GESTO*

PIO VARGAS, COLLECTIVE BEING: A “QUASI-BODY” IN *ANATOMIA DO GESTO*

Samuel Carlos Melo¹

Letícia de Souza Costa²

Resumo: O objetivo deste trabalho é efetuar uma análise da obra *Anatomia do gesto* (1989), do poeta iporaense Pio Vargas (1964-1991). A fortuna crítica de Vargas está quase toda reduzida a comentários de cunho impressionista, marcados pelo psicologismo relativo ao aspecto meteórico e trágico de sua vida. Com isso, este trabalho buscou efetuar análise das relações metapoéticas entre corpo e verso na constituição de *Anatomia do gesto*, materializada na ideia de “corpoquase”, presente na obra. Nesse sentido, dividiu-se o trabalho em três partes. Inicialmente, discute-se a ausência de trabalhos de fôlego sobre o poeta, com destaque para a predominância de comentários impressionistas. Em seguida, busca-se localizar a obra de Vargas na tradição da poesia moderna, especificamente, a produção poética iniciada na década 1980. Por fim, efetua-se a análise de *Anatomia do gesto*, buscando compreender os efeitos do “corpoquase” materializado nos poemas. Como aporte teórico, dentre outras obras, destacam-se Hugo Friedrich (1978), Octávio Paz (2014) e Marcos Siscar (2010).

Palavras-chave: Poesia moderna; Poesia brasileira; Poesia goiana.

Abstract: The objective of this work is to carry out an analysis of the work *Anatomia do gesto* (1989, by the iporaense poet Pio Vargas (1964-1991). Vargas' critical fortune is almost entirely reduced to impressionist comments, marked by psychologism relative to the meteoric and tragic aspects of his life. With this, this work sought to carry out an analysis of the metapoetic relations between body and verse in the constitution of *Anatomia do Gesture*, materialized in the idea of “corpoquase”, present in the work. In this sense, the work was divided into three parts. Initially, the absence of extensive works on the poet is discussed, with emphasis on the predominance of impressionist comments. Next, we seek to locate Vargas' work in the tradition of modern poetry, specifically, the poetic production that began in the 1980s. poems. Finally, the analysis of *Anatomia do gesto* is carried out, seeking to understand the effects of the

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professor da Universidade Estadual de Goiás – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0965-0283>. E-mail: samuel.melo@ueg.br.

²Graduada em Letras – Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1478-8073>. E-mail: lerdl2015@gmail.com.

“bodyquase” materialized in the poems. As a theoretical contribution, among other works, Hugo Friedrich (1978), Octávio Paz (2014) and Marcos Siscar (2010).

Keywords: Modern poetry; Brazilian poetry; Goiás poetry.

1 PIO VARGAS E A CRÍTICA

Nascido em 1964, na cidade Iporá-GO, Pio Vargas teve uma vida agitada na cena boêmia de Goiânia nos anos 1980, também participando e promovendo diversos eventos culturais. Faleceu em 1991, aos 26 anos, em Turvânia-GO, vítima de uma overdose de cocaína. Sua produção poética consiste em *Janelas do espontâneo* (1983), *Anatomia do gesto* (1989) e *Os romances do acaso & o ofício de afagar efêmeros* (1991), esta uma publicação póstuma. Em 2009, teve sua *Poesia completa* organizada e publicada por Carlos Willian Leite.

O aspecto meteórico e trágico de sua breve existência fez com que os reduzidos comentários de seus versos se limitassem, quase que exclusivamente, à busca de traços que possam ser tomados como reflexo de sua personalidade, em uma perspectiva predominantemente biográfica. Evidentemente, a obra de Pio Vargas não é a primeira a sofrer com o reducionismo provocado por uma crítica afeita a psicologismos. Um dos exemplos mais simbólico 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.

É o que observa Ademir Luiz, em prefácio de *Pio Vargas – poesia completa* (2014). Ao destacar a qualidade da poesia de Pio Vargas, o autor relata que boa parte dos comentários (comentários, pois crítica, de fato, não há) compara o poeta iporaense ao poeta francês Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891):

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).

Embora, a princípio, o intuito seja o de retirar a poesia de Vargas da penumbra crítica, há nesse cotejo uma perspectiva eurocêntrica, na medida em que a qualidade da obra do poeta goiano é mensurada por determinado grau de aproximação com a obra do poeta francês, desconsiderando as especificidades que motivaram e condicionaram a sua criação literária, incorrendo ainda em anacronismo, pois sobrepõe conjunturas históricas, sociais e culturais distintas. No fulcro dessa análise está determinada coincidência de ordem biográfica, já que Rimbaud teria sido um poeta de personalidade arredia e de vida efêmera, obtendo êxito como poeta logo na adolescência, descrito como “um jovem Shakespeare”.

A base desse tipo de comparação talvez seja uma tendência impressionista da crítica literária que, embora tenha tido seu auge na primeira metade do século XX, ainda exerce grande atração sobre parte dos críticos, especialmente quando se deparam com casos tão latentes como o da vida de Pio Vargas. Não significa, porém, que os componentes biográficos devam ser completamente desconsiderados no processo de compreensão do significado de uma obra, mas entender seu papel como apenas um dos possíveis elementos que fazem parte da economia do texto:

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir 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, 1980, p. 17).

Por outro lado, faz-se necessário ter consciência da relação muitas vezes arbitrária entre arte e realidade. Como observa Antonio Candido (1980), “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (p.13). Esse é o paradoxo que constitui a essência da criação literária, pois, na medida em que se propõe um reordenamento do real, torna a representação do mundo mais expressiva, “[...] de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica” (p.22).

Nesse sentido, compreender a obra como um “reflexo” da realidade é uma simplificação perigosa do processo que envolve a *poiese*. Os elementos externos (o biográfico, o social, o político e etc) importam na medida em que são entendidos internamente, como elementos que atuam na estrutura da obra, compondo sua integridade:

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (CANDIDO, 1980, p.14-15).

Ao crítico, portanto, interessa uma análise vertical da economia do texto, elencando e averiguando em que medida esses elementos de ordem externa deixam de ser apenas matéria da superfície da representação e se tornam componentes indissociáveis do tecido da obra, organismo de que resulta a sua significação. Considerando-os sob essa perspectiva, embora seja possível ressaltar um componente específico e analisa-lo individualmente, todos os elementos se tornam essenciais para a análise crítica que queira transcender o limite das impressões.

Para Candido (2002), há também um aspecto ético desse problema. Segundo o autor, é inegável que no princípio de todo processo crítico há uma componente de ordem psicológica, na medida em que ele parte de motivações e escolhas que envolvem a pessoa do crítico. Sendo assim, não é possível estabelecer fórmulas críticas que possam ser aplicadas objetivamente, pois não há uma espécie de “crítica científica”, pedantismo que, para o autor, só não é perigoso porque é impossível. Todavia, para ele, isso não significa que esse aspecto primário do fazer crítico deva ser a razão da análise crítica, sua finalidade:

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, 2002, p. 169).

Não ultrapassar essa base primária é reduzir a análise crítica à crítica de pretextos, em que o processo de compreensão da obra em sua complexidade se limita à busca pela confirmação de impressões de ordem pessoal. Para Candido, portanto, a tarefa do crítico é, para além dessa espécie de “hedonismo literário”, buscar a integração da significação da obra no conjunto de seu momento cultural, num processo em que a disponibilidade intelectual supere a disponibilidade emocional, em que a crítica seja “[...] um instrumento de conhecimento e um guia de caminhos difíceis, e a sua utilidade não pode ser negada” (2002, p. 171).

2 “EU COLETIVO”

Dentre os vagos e biograficamente deterministas comentários sobre a obra de Pio Vargas, talvez o mais relevante seja o de Paulo Leminski, que considera o poeta iporaense como um dos poetas mais criativos de sua geração:

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” (apud VARGAS, 2009, p.18).

Embora breve, o comentário de Leminski tem o grande mérito de localizar a produção poética de Pio Vargas dentro de uma concepção estética vinculada à tradição da poesia moderna, fornecendo uma possibilidade de entrada na poesia do poeta iporaense. Nesse sentido, parece ser importante retomar, mesmo que de forma breve, alguns pontos dessa tradição para, posteriormente, analisar *Anatomia do gesto* e observar os pontos de contato e os possíveis efeitos de sentido.

Até a segunda metade do século XVIII, a poesia foi regulada por códigos retóricos, imitativos e prescritivos, definidos pelos tratados e artes poéticas e retóricas, assim como pelo juízo objetivo da recepção, ao contrário dos “critérios expressivos e descritivos da estética, da crítica e da história literária então inventadas pela revolução romântica, que subjetivou todas as artes como expressão da consciência infeliz dividida e multiplicada pelo dinheiro” (HANSEN, 2008, p. 19).

Nesse modo de produção poética anterior ao romantismo, o decoro interno e externo de um poema é determinado pelo costume. No interior, o decoro se estabelece como adequação das partes ao todo que, por sua vez, se adequa aos preceitos da autoridade imitada. Ao mesmo tempo, exteriormente, a adequação se realiza de forma verossímil à recepção. Portanto, como observa João Adolfo Hansen, os poetas “não se concebem como ‘medievais’, ‘clássicos’, ‘maneiristas’, ‘barrocos’, ‘neoclássicos’ ou ‘pré-românticos’, mas como artífices politécnicos ou pantécnicos capazes de compor imitando os estilos das autoridades”. Eles realizam a imitação como uma “operação compositiva,

intelectualmente ordenada, que faz o poema particular verossímil ou semelhante às opiniões verdadeiras encenadas descontinuamente em textos de história e poesia anteriores”. Com isso, todo o expressivismo e psicologismo é excluído pela norma retórica coletiva e objetiva da auctoritas, sendo o gênero um “critério prescritivo e a noção de obra (opus) impõe-se como principal, immortalizando o auctor” (HANSEN, 2008, p. 20).

Nesse sentido, não são conhecidos conceitos como o romântico “cor local” e o positivista “fato”. Como não há propriedade privada da poesia, também inexistente a regulação de “direitos autorais” e os conceitos de “plágio”, “originalidade” e “autoria”, pois a boa imitação é resultado de emulação. Segundo Hansen, o poeta emula aquilo que ama e admira, inventando o poema com forma semelhante ao da obra e sistema de valores autorizados pelo costume, porém, utilizando-se de outros meios materiais e modos diversos de imitação, competindo com a obra emulada em engenhosidade e arte. Assim, a “emulação efetua o prazer do destinatário culto, capaz de reconhecer o engenho e a perícia técnica do poeta como compositor da fábula”. Além disso, por ser a emulação um procedimento cumulativo, também não se pode falar em “ruptura” ou “superação”, pois a novidade poética se dá pelo alinhamento com os poemas anteriores do mesmo gênero, em que “se efetua o retorno de todo o sistema retórico-poético de preceitos na nova espécie produzida pela combinação de formas já conhecidas” (HANSEN, 2008, p. 20).

Já no século XIX, com a consolidação do ideário romântico, a imitação sofre uma espécie de “rechaçamento”. Conforme afirmam Gomes e Vecchi (1992), a arte passa a ser fundada na interioridade, sendo construída não mais pelo equilíbrio da razão, mas pela irracionalidade da imaginação. Nesse sentido, conseqüentemente, a recusa pela imitação engendra uma rejeição por formas pré-estabelecidas, fazendo com que nas formas românticas “[...] a imagem não provém mais dos armazéns da tradição greco-latina; pelo contrário, nasce espontaneamente, conforme o sentimento que suscita” (GOMES e VECHI, 1992,

p. 25). Trata-se, portanto, de uma concepção da arte como manifestação dissonante, que, em contrapartida do que era prescrito até o século XVIII, acarreta na mistura dos gêneros, como a junção entre o cômico e o trágico.

Assim, o romantismo retoma a prática do estilo grotesco, como um “[...] resultado de um efeito dissonante entre o Belo e o Feio” (GOMES e VECHI, 1992, p. 27). É o que Victor Hugo (1802-1885) discute em *Do Grotesco e do Sublime* (2010). Segundo ele, a união do tipo grotesco com o sublime constitui o traço fundamental que separa a literatura romântica da literatura clássica. Enquanto o grotesco antigo é tímido, tem a necessidade sempre de estar escondido (dissimulado) e, na épica antiga, a comédia passa quase que despercebida, Hugo relata que, nos modernos, o grotesco é imenso, está em todos os lugares, com o disforme e horrível, de um lado, o cômico e o bufo, de outro.

De acordo com Hugo Friedrich (1978), impactada pela obra de Charles Baudelare na segunda metade do século XIX, a poesia do século seguinte teria assumido um caráter enigmático e obscuro. Segundo o autor, de imensa produtividade, a produção poética desse período é dissonante, pois, ao mesmo tempo, fascina e desconcerta o leitor, gerando “uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (1978, p. 15). Para Friedrich, essa tensão dissonante seria um objetivo de todas as artes modernas. O autor afirma que, nesse sentido, a poesia busca ser 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” (1978, p. 16).

Para Afonso Berardinelli (2007), porém, a essência estrutural da poesia moderna que Friedrich acreditava ter identificado, na verdade, “[...] representa apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilhaçado” (2007, p. 31). Segundo o autor, nos anos 1950, período em que Hugo Friedrich escreveu

Estrutura da lírica moderna, as relações da arte com a crítica e as instituições já eram sólidas, dispondo de um público, o que a tornou mais previsível e menos polêmica:

Por pelo menos duas décadas, antes da Segunda Guerra Mundial, os grupos de vanguarda tinham levado a cabo um trabalho não só de provocação, mas também de divulgação da arte moderna. A ascendência internacional de escritores como Sartre e Camus depois de 1945 levou a termo uma obra ampla de esclarecimento e influência cultural em favor do artista moderno. A transformações do gosto criaram novos hábitos, entre estes, precisamente o hábito do novo. A estrutura da percepção e da fruição estética começou a modificar-se. A arte moderna, que pretendia escapar ao gosto burguês e manter-se alheia à indústria cultural, modificou o gosto do público neoburguês e influenciou a indústria cultural (BERARDINELLI, 2007, p. 40).

Com isso, afirma o autor, a obscuridade e o antagonismo dessa poesia foram, aos poucos, se constituindo em um jargão e a “transcendência vazia” e “agressividade dramática”, apontadas por Friedrich, “[...] perderam sua carga dialética” (BERARDINELLI, 2007, p. 40).

No Brasil, especificamente, o caráter da poesia moderna deve ser analisado a partir dos processos históricos e sociais que culminaram com a Semana de Arte Moderna de 1922. De acordo com Alfredo Bosi (1994), 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. Segundo o autor, impactado pela Primeira Guerra Mundial e o crescimento dos lucros do café, o país se movimentou do Nordeste para o Sul, do campo para a cidade, levando ao surgimento de uma burguesia industrial, de uma classe média urbana e, ainda, da clássica operária, matizada pela experiência em luta de classes dos imigrantes europeus. Composta de população heterogênea (“barão do café”, operário anarquista, o burguês, o nordestino, o professor, o padre, o

comerciante), São Paulo é o palco principal do conflito entre as ideologias presentes nesse contexto nacional.

Em meio a isso, artistas brasileiros entram em contato com os movimentos de vanguarda em voga na Europa, em um passo importante para a transformação estética nacional. É o caso, por exemplo, de Oswald de Andrade que, em 1912, vai a Paris e conhece as ideias futuristas de Marinetti, marcadas pelo apreço à civilização técnica, pelo combate ao academicismo e pela exaltação da liberdade da palavra. Somada às experiências de outras figuras importantes para a realização da Semana de 1922, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, o impacto das vanguardas europeias na inteligência nacional abre caminho para uma profunda transformação cultural.

Segundo Alfredo Bosi (1994), há uma profunda atualização da inteligência artística brasileira e estabilização de uma consciência criadora nacional, com a reivindicação pelo direito permanente à pesquisa estética. Porém, segundo o autor, esse experimentalismo estético acabou se tornando abstrato, limitado às vivências de um pequeno grupo, o que levou a uma espécie de “entropia”. Bosi afirma que o movimento deixará o caráter “adolescente” a partir da década de 30, 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”.

Isso não significa, entretanto, uma subestimação do movimento de 1922, mas observar “novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas” (BOSI, 1994, p. 385). Segundo Bosi, “[...] Mário, Oswald e Bandeira tinham desmembrado de vez os metros parnasianos e mostrado com exemplos vigorosos a função do coloquial, do irônico, do prosaico na tessitura do verso” (BOSI, 1994, p. 385). Para ele, portanto, o que se viu na produção literária posterior foi uma continuação da liberação estética:

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 neo- simbolismo europeu, só foi possível porque tinha havido uma abertura a todas as experiências modernas no Brasil pós-22 (BOSI, 1994, p. 385).

Todavia, já não é o que se vê na produção literária a partir da década de 1980, período em que *Anatomia do gesto* foi publicada. Conforme observa Marcos Siscar (2005), ao contrário de períodos anteriores, a poesia que se produz nesse momento caminha por múltiplas direções estéticas, o que aponta para a ausência de um “projeto coletivo”, ao contrário do que se produziu até a década anterior, 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, 2005, p. 41).

De acordo com Siscar, como consequência disso, concomitantemente ao movimento de abandono de posições políticas radicais, 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.

3 UM “CORPOQUASE”

Conforme observou Marcos Siscar (2010), a partir da década de 1980, a poesia passa a experimentar combinações de matérias díspares, em diversas direções estéticas, apontando para uma espécie de ausência de “projeto coletivo”. Para o autor, isso talvez possa ser atribuído ao início da redemocratização e, principalmente, ao abalo nos próprios valores do modernismo brasileiro, como o nacionalismo, o humanismo utópico, a relação com a “modernização”) “[...] que não são suficientes mais para suportar o sentido do mundo que se abre” (SISCAR, 2010, p. 43).

Ao se analisar os poemas que fazem parte de *Anatomia do gesto*, obra que, como se viu, foi publicada 1989, é possível perceber que, ao mesmo tempo em que são evidentes as múltiplas combinações operadas por Pio Vargas, o movimento metapoético que constitui a obra dialoga com a tradição da poesia moderna, em que corpo e verso não se distinguem.

Como observou Valdivino Braz (2014), em *Anatomia do gesto*, esse processo se faz por meio do estabelecimento de uma espécie de “quadro clínico”, configurado nas cinco partes que compõe a obra: “Convulsão extrêmica”, “Profilaxia do exílio voluntário”, “Analepsia do abismo”, “Ambulatório interior” e “Caos antibiótico”. Embora o comentário de Braz traga uma relevante chave de leitura para obra, na medida em que propõe que esse quadro seja entendido como o processo de criação poética, essa é ainda uma primeira camada.

É importante, para o aprofundamento dessa perspectiva, que se faça um recuo, considerando a epígrafe da obra: “súbito me acho/ o gesto sou eu”. Tratam-se de versos de Octávio Paz (1914-1998), consagrado poeta e ensaísta mexicano, cujos trabalhos sobre a poesia moderna são fundamentais para as pesquisas na área. Na ausência de informações sobre as preferências estéticas e influências de Pio Vargas, os versos de Paz se mostram peças importantes para

a compreensão do “quadro clínico”, pois indicam a identificação do sujeito lírico com seu gesto.

De acordo com Zarvos (2015, p. 274), o gesto “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).

Na obra de Pior Vargas, a anatomia, que se dá no movimento do “quadro clínico”, pode ser compreendida a partir da ideia de “corpoquase”, expressa no poema que abre a obra do poeta iporaense, “O fogo nas vísceras”:

I
pode haver o momento
de transportar o súbito fogo
sem haver ruptura
de gesto e culpa,
flancos do mesmo jogo.

o tédio se derrama
em todas as direções
e como flagelo
é incenso dos sentidos
ou fragmento de opções?

pode haver
o súbito fogo
em sendo mero silêncio
o tédio é bélico:
ogiva de alvo pênsil.

II

o que pode haver
de humano sentimento
senão a inquietação?

todo o resto
é crochê de desejo
desenhando caminhos
na hipótese da emoção

(...)

se o flagrante
é uma colisão de evidências
pode haver o momento
de transportar o súbito fogo
no porão de fugas pensas.

III

o fogo e o tédio
são produtos se mídia
salvo suas cores
pródigas e ingênuas
no painel de dores túbias.

pode haver o momento
de palavras ajustáveis
em casa frase,

o momento de sombras
em transparente corpoquase
sem que isto denuncie
ruptura de gesto e culpa,
extremos da mesma base.

IV

cada um se mata
o suficiente
para continuar vivo

cada um possui
a duopção de fogo e tédio
esses alheios do alívio.

contudo,
na dor e seu compêndio,
resta saber
quem existirá depois do incêndio.
(VARGAS, 2014, p. 39-46).

Composto por 50 versos, distribuídos em quatro partes com três estrofes cada, o poema localizado em “Convulsão extrêmica” instaura a tensão da obra. Embora não se perceba uma regularidade métrica, nota-se nas estrofes a recorrência de pares de rimas alternadas, majoritariamente consoantes. Além disso, é perceptível no poema a presença de um paralelismo, formado pela repetição nas três primeiras partes da locução verbal “pode haver”. Na última parte, ela dá lugar a “cada um”.

Prevalece no poema de Pio Vargas o desenvolvimento da imagem do momento de “transportar o súbito fogo”, presente logo na primeira estrofe. O desencadeamento desse “transporte” aparece associado ao transbordamento do tédio, compreendido como uma arma: “o tédio é bélico/ ogiva de alvo pênslil” (VARGAS, 2014, p. 39). Inquietação que pode se materializar sem a ruptura de gesto e culpa, “extremos da mesma base” (VARGAS, 2014, p. 41).

Pode-se compreender essa imagem e o processo que ela sugere como uma perspectiva sobre o gesto poético. A construção do poema como fruto da

inquietação (fogo) desencadeada pelo tédio, cujo “transporte” se configura como a própria composição do poema. Entretanto, esse gesto é posto apenas como uma possibilidade, atrelado a uma incerteza quanto ao sujeito da ação. Esse efeito é provocado pelos paralelismos antes descritos: “pode haver” e “cada um”. Como se sabe, “pode haver” é uma locução verbal, em que “pode” estabelece uma possibilidade e o verbo “haver” é impessoal, portanto, sem sujeito para concordância. Já “cada um”, formada pelo pronome adjetivo “cada”, que pede o acompanhamento de um substantivo, no poema, aliado a “pode haver”, acaba ampliando a incerteza quanto à presença de sujeito.

Com isso, gesto (escrita) e corpo (sujeito lírico) que o executa seguem indefinidos, como se corpo e verso fossem uma coisa só, mas em permanente movimento de construção e significação, um “corpoquase”:

[...]
o momento de sombras
em transparente corpoquase
sem que isso denuncie
ruptura de gesto e culpa
extremos da mesma base
[...]
(VARGAS, 2014, p. 41).

Isso desencadeia uma ruptura dos limites entre o individual e o coletivo, entre o físico e o subjetivo, presente em todas as partes de *Anatomia do gesto*. É o que se pode observar, por exemplo, nos seguintes versos do poema (sem título) que abre a segunda parte de “Profilaxia do exílio voluntário”: “ser eu mesmo/clusura e plateia/para o espetáculo/ das minhas veias” (VARGAS, 2014, p.49). Observe-se que, ao se colocar como uma espécie de prisão e, ao mesmo tempo, como um grupo de espectadores de suas próprias veias, o sujeito lírico impossibilita uma imagem concreta do próprio corpo, cuja realidade é o

próprio movimento do fluxo sanguíneo que oscila entre a reclusão da carne (clausura) e a exposição (espetáculo) pra um indivíduo que se vê como muitos.

Esse processo é observado, também, na recorrência de novas associações entre palavras com a quebra dos sentidos usuais, como nos versos “a ponto de sorver o medo/ nos jornais diários” (VARGAS, 2014, p.45), do poema “O mar de músculos”. O verbo “sorver” usualmente é empregado para dizer que vai se beber ou tomar um líquido. Na associação estabelecida nesses versos, porém, o sujeito lírico torna o substantivo “medo” capaz de ser ingerido, instaurando uma espécie de “[...] impossível lógico, inesperado e incongruente, mas transfigurador (CANDIDO, 1995, p. 84), na medida em que o significado não se limita ao referente, mas ao sentido gerado pelo movimento geral da obra, metapoético, calcado no estranhamento, “[...] que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é incomunicável” (FRIEDRICH, 1978, p. 18).

Trata-se, portanto, de procedimentos e combinações poéticas que vão compor aquilo que Friedrich identifica como uma das características da lírica moderna: a tensão dissonante. Segundo o autor, a “[...] junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Nesse sentido, para ele, ao se dirigir ao conteúdo das coisas e dos homens, a lírica moderna não é descritiva, ao contrário, promove a sua deformação, tornando-os estranhos. Daí a predominância de categorias que o autor define como “negativas”, como a desorientação, a ordem sacrificada e o estranhamento, presentes também nos versos de *Anatomia do gesto*:

[...]
deuses decifrando dédalos
no sentido vário
do exílio imerso
em que sei deixado

[...]

(VARGAS, 2014, p. 49).

Para Friedrich (1978, p. 21), “o tempo mecânico, o relógio, vem sentido como o símbolo odiado da civilização técnica, [...] o tempo interior constituirá o refúgio de uma lírica que se esquiva a realidade opressora”. Entende-se, assim, que na obra de Vargas, a fuga interior pode consistir em um escape do “cotidiano agrário” (VARGAS, 2014, p. 56) que é a fonte do tédio do sujeito lírico:

[...]

tanto tempo perdido

buscando a infância

nos baldios quintais

do meu relógio

[...]

(VARGAS, 2014, p. 72).

É importante ressaltar, porém, que a essência estrutural da poesia moderna que Friedrich acreditava ter identificado, na verdade, “[...] representa apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilhaçado” (BERARDINELLI, 2007, p. 31). De todo modo, é possível perceber que esses mecanismos que constituem movimento do “corpoquase” em *Anatomia do gesto*, aponta para a ligação de Pio Vargas com a tradição da poesia moderna.

Como observou Octavio Paz, 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). Esse processo, afirma o autor mexicano, é decorrência da perda da imagem do mundo. De acordo com o autor

e poeta, essa perda ocasionou o desaparecimento de pontos fixos, fazendo com que os signos entrem em rotação:

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).

Voltando ao primeiro poema, núcleo do processo exposto até aqui, outro ponto chama a atenção: o modo ambivalente como o gesto é tratado. Entendido como o próprio sujeito lírico, o gesto poético é visto como correspondente da culpa, “flancos do mesmo jogo” (VARGAS, 2014, p.39) e “extremos da mesma base” (VARGAS, 2014, p.41). Ao se considerar a simbologia do fogo que, como observam Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 506), carrega em si o sentido de destruição, mas “[...] na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência”, essa ambivalência se amplia.

Assim, em *Anatomia do gesto*, o gesto poético, que é movimento criativo, procedimento contínuo de construção e reconstrução do verso/corpo do sujeito lírico, é também angústia, dor, flagelo e colisão, “alheios do alívio”:

[...]
cada um se mata
o suficiente
para continuar vivo

cada um possui
a duopção de fogo e tédio,
esses alheios do alívio

contudo,
na dor e seu compêndio
resta saber
quem existirá depois do incêndio.
(VARGAS, 2014, p. 42).

Isso pode ser compreendido a partir da ambivalência do discurso de crise que, segundo Marcos Siscar (2010, p. 10), “[...] é um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna”. 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). Ao que parece, é isso que se vê no “quadro clínico” de *Anatomia do gesto*, em seu movimento ambivalente de construção e reconstrução, em que poema e sujeito lírico se identificam no “corpoquase” do gesto poético.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da escassez de trabalhos de fôlego sobre Pio Vargas, esta pesquisa buscou ampliar o arcabouço sobre a obra do poeta iporaense, com foco nas suas opções estéticas em *Anatomia do gesto*. Como se viu, ao se analisar a obra de forma vertical, ignorando determinismo e psicologismo que se apoiam exclusivamente em dados biográficos, é possível notar a filiação de Vargas à tradição da poesia moderna, em que o “corpoquase” é o núcleo de sua obra, desencadeando o gesto que desfaz as fronteiras entre indivíduo e coletivo, corpo e verso.

REFERÊNCIAS

- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa* São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BRAZ, Valdivino. O gesto que vivifica. In: VARGAS, Pio. *Poesia Completa*. Goiânia: R & F Editora, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 34. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2020.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- LUIZ, Ademir. Pio Vargas: um beat no Olimpo. In: VARGAS, Pio. *Poesia Completa*. Goiânia: R & F Editora, 2014.
- MELO, Samuel Carlos. *O desertor dos desertores: Silva Alvarenga e o poema herói-cômico no século XVIII*. 2019. 150p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- MELO, Samuel Carlos. *O pajé e o mênstruo: poemas narrativos obscenos de Bernardo Guimarães*. 2012. 107p. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Letras, Câmpus de Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- VARGAS, Pio. *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.

Recebido em 15/02/2023.

Aceito em 07/04/2023.