



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**TAISE TELES SANTANA DE MACEDO**

**INVADIR AS RUAS, HABITAR O COTIDIANO:**  
**A POÉTICA DE ALBERTO PUCHEU**

Salvador  
2024

**TAISE TELES SANTANA DE MACEDO**

**INVADIR AS RUAS, HABITAR O COTIDIANO:  
A POÉTICA DE ALBERTO PUCHEU**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para a aprovação no curso de Doutorado do Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Estudos de Teorias e Representações

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Evelina de Carvalho Sá Hoisel.

Salvador  
2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Teles Santana de Macedo, Taise  
Invadir as ruas, Habitar o cotidiano: a poética de  
Alberto Pucheu / Taise Teles Santana de Macedo. --  
Salvador, 2024.  
224 f.

Orientadora: Evelina De Carvalho Sá Hoisel.  
Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura e  
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto  
de Letras, 2024.

1. Poesia. 2. Contemporâneo. 3. Político. 4.  
Infiltração. 5. Modos de existências. I. De Carvalho  
Sá Hoisel, Evelina. II. Título.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Literatura e Cultura.

Aprovada em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

### **Banca Examinadora**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Evelina de Carvalho Sá Hoisel  
Presidente da banca/ UFBA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúgia Guimarães Telles  
Membro Interno/UFBA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúgia Leite e Aguiar  
Membro Interno/UFBA

---

Prof. Dr. Moisés Oliveira Alves  
Membro Externo/UEFS

---

Prof. Dr. Gilson Antunes da Silva  
Membro Externo/IFBAIANO(Valença)

## DEDICATÓRIA

Dedico esta tese a quem me pegou no colo nos meus primeiros quinze dias de vida: meus amados pais Wilson Izaias de Macêdo e Crispina Teles Santana.

*(in memoriam)*

## AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui foi um labor prazeroso e só foi possível com o carinho, a solidariedade e o amor de vários: companheiros, amigos, colegas de trabalho, familiares. Construí, com todos esses, uma paisagem da amizade. Não poderíamos perder a oportunidade de celebrar este momento juntos. Assim, meus sinceros agradecimentos:

A quem me acompanha e me dá força: ao meu protetor e guardião **Santo São Judas Tadeu**.

Ao meu **amor e companheiro de vida**, Everson Gomes, por todas as trocas, partilhas e alianças.

À **minha irmã**, Tássia Teles, pelo amor e carinho durante todos estes anos.

À **querida e humana orientadora**, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Evelina de Carvalho Sá Hoisel, por toda a acolhida calorosa e o acompanhamento solidário.

Ao Prof. Dr. Moisés Oliveira Alves e à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Lígia Guimarães Telles, **membros da Banca de Qualificação**, pela zelosa e rica apreciação do material parcial desta tese.

Às Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alana de Oliveira Freitas El Fahl e Ana Lígia Leite e Aguiar, pela manifestação carinhosa em fazer parte da **banca de defesa**.

Aos **gestores da Pró-Reitoria de Ensino de Graduação da UFBA (Prograd)**, pela compreensão e incentivo em aprovar meu afastamento para cursar este doutorado, em especial, ao Prof. Dr. Penildon Silva Filho, à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Noemi Pereira de Santana Penildon, à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Denise Moura de Jesus Guerra e à servidora técnica - administrativa Eglantina Alonso Braz, atualmente Chefe da Divisão de Gestão de Pessoas do Hospital Universitário Prof. Edgar Santos.

Aos meus **colegas e companheiros de jornada na Prograd**, por todo apoio, paciência e torcida: Ana Karina Vieira, Carolina Mendonça, Luan Kaique, Daiane da Luz, Isabel Jaguaiara, Sarah Nascimento, Sandra Helena.

Aos meus **colegas alegres e festivos do Colégio Estadual Desembargador Pedro Ribeiro**, por me trazerem momentos de leveza em noites agitadas no bairro de São Caetano.

Aos meus **amigos-irmãos de todas as vidas** Gilson Antunes, Lucas Porto, Rosana Junqueira, Moisés Alves, por serem exemplos de pesquisadores vívidos e ativos; por serem uns tagarelas em minha convivência.

Ao **poeta-artista** Alberto Pucheu, por todos os diálogos e bate-papo que me possibilitaram uma travessia pelos caminhos afetuosos da poesia.

Aos **meus amigos** unebianos Eliete Gusmão, Jorge Augusto, Thaís Pellegrini, Williane Corôa, Milena Tanure, Ramon Amorim e a querida Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Verbena Rocha, por deixarem que a vivência das letras, da pesquisa e do afeto na Universidade Estadual da Bahia permaneça jorrando muito forte por aí.

A **todos os amigos e amigas** – Andreia Silva (Deinha), Antônio Codina (Parvo), Eduardo Reis, Ivanise Pereira, Jocely Mota, Jordana Feitosa, Leonardo Gomes, Luana Aldir, Marcela Oliveira e Rejane Alves - **e familiares**, especialmente, minha amada tia Nair, tio Arthur, meus primos Arthurzinho e Carla, que sempre torceram para que tudo desse certo.

*A poesia deveria ser considerada uma atividade pedagógica de saúde pública do país.*

(Fala de Alberto Pucheu como mediador da mesa “Poemas para o Brasil de nosso tempo”, no Espaço Parceiro da XVIII Festa Literária de Parati – Flip/2021).



## RESUMO

Esta tese de doutorado versa sobre a produção do poeta, professor e artista-pensador Alberto Pucheu. Apresentando-se no panorama literário brasileiro na década de 1990, Pucheu publica seu primeiro livro *Na cidade aberta*, em 1993, e culmina, atualmente, com *É chegado o tempo de voltar à superfície*, recém-lançado em 2022. Professor de Teoria Literária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), seu projeto de escritura caracteriza-se pela implosão do conceito tradicional de poesia, principalmente quando seus textos poéticos se abrem para uma contaminação intensa com a realidade impositiva e com a sujidade do mundo, não se esquivando de tocar nos problemas sociopolíticos do agora. Além disso, seus poemas são atravessados por uma infiltração de vidas cuja motricidade intensifica modos de existência. Esse estudo concentra-se, sobretudo, nas obras de 2013 a 2022, a saber: *mais cotidiano que o cotidiano* (2013), *Para que poetas em tempos de terrorismos?* (2017), *vidas rasteiras* (2020) e *É chegado o tempo de voltar à superfície* (2022). A partir dos modos de atuação da poesia puchteutiana – político, estético e ético – levanto os seguintes questionamentos: de que forma a poesia do agora, em meio a um turbilhão de acontecimentos no nosso tempo, não se furta a se contaminar com tal realidade? Se os textos poéticos proporcionam experimentações com o contemporâneo, como esse encontro se dá? Por meio de quais movimentos a poesia de Pucheu tomba com os impasses da contemporaneidade? Assim, por meio das provocações do conceito de “contemporâneo”, de Agamben (2009) e de Pucheu (2014a), analiso como a poesia puchteutiana reconfigura o sensível, instaurando outras possibilidades de existências e de invenção de um possível de Brasil. Ao se dispor ao outro, o poeta não cansa de “sair de si” (Collot, 2004), o que faz do poema um espaço de toca, de trincheira, de hospedaria, de passagem de intensidades. Se nos espantamos com a superfície cotidiana, nos assombramos, também, com o texto literário tanto por nos permitir refletir quanto por inventar o espaço do outro, a nossa condição de desumanização, as maneiras de questionar o já instituído, de produzir bons encontros para além do amesquinamento do mundo.

**Palavras-chave:** Poesia; Contemporâneo; Político; Infiltração; Contaminação; Modos de Existências.

## ABSTRACT

This doctoral thesis deals with the production of the poet, professor and artist-thinker Alberto Pucheu. Presenting himself in the Brazilian literary panorama in the 1990s, Pucheu publishes his first book *Na cidade aberta*, in 1993, and currently culminates with *É chegado o tempo de voltar à superfície*, recently released in 2022. Professor of Literary Theory At the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), his writing is characterized by the implosion of the traditional concept of poetry, especially when his poetic texts open up to an intense contamination with the imposing reality and the dirt of the world, without avoiding approaching the sociopolitical problems of today. Furthermore, his poems are permeated by an infiltration of lives whose motricity intensifies modes of existence. This study focuses, above all, on works from 2013 to 2022, namely: *mais cotidiano que o cotidiano* (2013), *Para que poetas em tempos de terrorismos?* (2017), *vidas rasteiras* (2020) and *É chegado o tempo de voltar à superfície* (2022). Based on the modes of action of Pucheutean poetry – political, aesthetic and ethical – I raise the following questions: in what way does poetry today, in the midst of the whirlwind of the events of our time, not avoid being contaminated with such reality? If poetic texts provide experiments with the contemporary, how does this encounter occur? Through which movements does Pucheu's poetry come to terms with contemporary impasses? Thus, through the provocations of the concept of “contemporary”, by Agamben (2009) and Pucheu (2014a), I analyze how Pucheutean poetry reconfigures the sensible, establishing other possibilities of existence and the invention of a possible Brazil. When making himself available to others, the poet never tires of “leaving himself” (Collot, 2004), which makes the poem a space for a refuge, a trench, a place of hospitality, a space for the passage of intensities. If we are amazed by the everyday surface, we are also amazed by the literary text, both for allowing us to reflect and for inventing the space of the other, our condition of dehumanization, the ways of questioning what has already been established, of producing good encounters beyond of the pettiness of the world.

**Keywords:** Poetry; Contemporary; Political; Infiltration; Contamination; Modes of Existence.

## RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat porte sur la production du poète, professeur et artiste-penseur Alberto Pucheu. Se présentant dans le panorama littéraire brésilien dans les années 1990, Pucheu publie son premier livre *Na cidade aberta*, en 1993, et culmine actuellement avec *É chegado o tempo de voltar à superfície*, récemment sorti en 2022. Professeur de théorie littéraire à l'Université fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ), son projet d'écriture se caractérise par l'implosion du concept traditionnel de poésie, surtout lorsque ses textes poétiques s'ouvrent à une intense contamination avec l'imposante réalité et la saleté du monde, sans éviter d'effleurer les problèmes sociopolitiques d'aujourd'hui. Par ailleurs, ses poèmes sont imprégnés d'une infiltration de vies dont la motricité intensifie les modes d'existence. Cette étude s'intéresse avant tout aux œuvres de 2013 à 2022, à savoir: *mais cotidiano que o cotidiano* (2013), *Para que poetas em tempos de terrorismos?* (2017), *vidas rasteiras* (2020) et *É chegado o tempo de voltar à superfície* (2022). À partir des modes d'action de la poésie puchteutienne – politique, esthétique et éthique – je soulève les questions suivantes : en quoi la poésie d'aujourd'hui, au milieu du tourbillon des événements de notre époque, n'évite-t-elle pas d'être contaminée par une telle réalité ? Si les textes poétiques proposent des expérimentations avec le contemporain, comment se produit cette rencontre? Par quels mouvements la poésie de Pucheu affronte-t-elle les impasses contemporaines? Ainsi, à travers les provocations du concept du « contemporain », par Agamben (2009) et Pucheu (2014a), j'analyse comment la poésie puchteutienne reconfigure le sensible, établissant d'autres possibilités d'existence et inventant un Brésil possible. En se rendant disponible aux autres, le poète ne se lasse jamais de « sortir de soi-même » (Collot, 2004), ce qui fait du poème un espace de repaire, de tranchée, d'auberge, un espace de passage des intensités. Si nous nous émerveillions par la surface du quotidien, nous sommes aussi émerveillés par le texte littéraire, à la fois pour nous permettre de réfléchir et pour inventer l'espace de l'autre, notre condition de déshumanisation, les manières de remettre en question ce qui a déjà été établi, de produire de bonnes rencontres au-delà de la mesquinerie du monde.

**Mots-clés :** Poésie ; Contemporain; Politique; Infiltration; Contamination; Modes d'existence.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Tela “O brigadista da floresta”, obra do artista Mundano.....	32
Figura 2 – Publicação do <i>Poema para ser lido na posse do presidente</i> no <i>Jornal O Globo</i> .....	64
Figura 3 – “ <i>Mulatas</i> ”, obra do artista Di Cavalcanti, danificada pelos atos antidemocráticos ocorridos em Brasília .....	98
Figura 4 – Arranjo feito por mim a partir de imagens garimpadas na internet sobre a visão do ex-presidente do Brasil sobre a pandemia do coronavírus .....	125
Figura 5 – Luiz Inácio Lula da Silva chega ao Palácio do Planalto com grupo que representa diversos segmentos da sociedade após sua posse como novo presidente em Brasília, Brasil, no domingo, 1º de janeiro de 2023. ....	146

## SUMÁRIO

<b>1 “PELOS SOCAVÕES DO CORPO, POETAMOS COM A PELE”: PALAVRAS INICIAIS</b>	<b>10</b>
<b>2 ENTRE ESBARROS E CONTAMINAÇÕES: UM DIAGNÓSTICO DO TEMPO PRESENTE</b>	<b>30</b>
2.1 “Nosso país está cheio de dores”: A infiltração do real	32
2.2 “A poesia não é arma”: O contragolpe lírico-político	<b>69</b>
<b>3 DO ESPANTO AO ASSOMBRO: A APARIÇÃO POÉTICA EM CURSO</b>	<b>95</b>
3.1 “Guardo notas, notícias e percepções diárias da destruição”: o testemunho da poesia	<b>97</b>
3.2 “Como as ruas, estas páginas precisam de bueiros”: a incursão dos arranjos	<b>126</b>
<b>4 POR UMA POLÍTICA DOS VIVENTES: A DEMOCRACIA DOS AFETOS</b>	<b>143</b>
4.1 “Qual será o som dessas vidas rasteiras miúdas mimosas?”	<b>146</b>
4.2 “Não andamos sozinhos”	165
<b>5 “O POEMA NÃO TERMINARÁ”: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>182</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>187</b>
<b>APÊNDICE A - Rabiscos de um bate-papo inusitado com o poeta Alberto Pucheu</b>	<b>202</b>

## 1 “PELOS SOCAVÕES DO CORPO, POETAMOS COM A PELE”: PALAVRAS INICIAIS

Esta presente pesquisa de doutorado analisa a produção poética de Alberto Pucheu<sup>1</sup>. Professor de Teoria Literária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), seu projeto de escritura caracteriza-se pelo desguarnecimento de fronteiras: não há uma dicotomia ou primazia entre os gêneros literários (poesia x prosa, por exemplo); pelo contrário, há a exploração da potência de um gênero no interior do outro. Dentre seus inúmeros livros – *Na cidade aberta* (1993), *Escritos da frequência* (1995), *A fronteira desguarnecida* (1997), *Ecometria do silêncio* (1999), *A vida é assim* (2001), *Escritos da Indiscernibilidade* (2003), *A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007)*, *mais cotidiano que o cotidiano* (2013), *Para que poetas em tempos de terrorismos?* (2017), *vidas rasteiras* (2020) e *É chegado o tempo de voltar à superfície* (2022) – encontramos um pensador teórico-crítico-experimental que, desde o início, manteve um contato, muito amoroso e inesgotável, com o cotidiano, com o que vem da rua, com a surpresa, com o inusitado e com o imponderável dinamismo do tempo presente.

Nas primeiras obras de Pucheu, a exemplo de *Na cidade aberta*, publicada em 1993, a cidade, um dos motes principais de seus escritos, se sente atraída por emaranhados de fragmentos; é uma urbe frenética de trabalhadores, de transeuntes, de passantes aparelhada por ruídos, barulhos, misturas, sons. Os poemas pucheutianos intensificam a tônica do momento: um contexto direcionado para os debates em torno da globalização, sobretudo sobre os processos de internacionalização e transnacionalização da economia e dos estilos de consumo, de fluxos migratórios, de fluidez das fronteiras e alfândegas. A utopia de que com a globalização teríamos um “novo mundo” não vingou e o que vimos foi a intensificação de problemas já

---

<sup>1</sup>Professor Titular do Departamento e do Programa de Ciência da Literatura, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista de Produtividade do CNPq e Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ (desde março de 2012), tendo sido Jovem Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ de 2007 a 2009, Alberto Pucheu possui Graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990), Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993) e Doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999). Em 2013, desenvolvendo o projeto "A poesia contemporânea: no e de fora do atual", realizou estágio de Pós-doutoramento com o pesquisador Roberto Corrêa dos Santos, do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Em 2021, realizou um segundo estágio de pós-doutoramento com Cláudio Oliveira, no PPG de Filosofia da UFRJ, com o projeto "Espantografias: poesia, filosofia e política", tese defendida no mesmo ano em progressão para Professor Titular. Informações extraídas do currículo lattes do autor.

existentes, tais como a fome, a miserabilidade crescente, a violência urbana, a discriminação social e o fundamentalismo religioso.

Recém-saído de um “estado de exceção”<sup>2</sup> durante o período da ditadura militar (1964-1985), o Brasil, fugindo da década perdida, entra nos anos 1990 com o desejo de consolidar o regime liberal – democrático, resultante da promulgação de uma nova Constituição, a de 1988, denominada de Cidadã, combinada com elementos que trouxessem uma redemocratização do país, a saber: o presidencialismo, o federalismo e o sistema de coalização política como peça central para a governabilidade.

A poesia brasileira na década de 1990 experimenta, então, todo esse contorno político do período que vai da ditadura militar até o processo de redemocratização do país; um contexto marcado pelo incremento de informações e pela fluidez dos meios de comunicação em massa. Somada a isso, temos a incisiva penetração da indústria cultural no cotidiano da cidade, o que evidencia o domínio da sociedade por mercadorias produzindo massas informes de resíduos urbanos. A cidade, nesse circuito frenético, não consegue dar conta de todos os itinerários, tampouco, das ofertas simbólicas e materiais desconexos. Presidida pelos imperativos do consumo, a cidade, num processo de autofagia, consome a si própria.

Nesses contornos, a palavra que tece a cidade pucheutiana é acompanhada pelos ritmos e movimentos do mundo; uma arena bombardeada de conflitos em que a letra e os escritos solicitam atenção. Em *Escritos de frequência*, publicado em 1995, as frases dão o tônus daquilo que frequenta a cidade: inúmeras línguas, infiltração de vozes, cidade do lugar e do não-lugar, massa pluriforme. Essa poesia denominada pelo professor Cláudio Oliveira (2022) de “o primeiro Pucheu” traduz o sentimento de crescente desassossego a que a cidade vai, gradativamente, se afeiçoando. Essa cidade sem direção abriga/desabriga corpo e coisas numa precipitação em que não sabemos mais distinguir homem e cidade, culminando nos planos poéticos de *A fronteira desguarnecida*, publicado em 1997. A desordem do corpo marca a

---

<sup>2</sup> O uso do termo “estado de exceção” para se referir ao processo ditatorial militar brasileiro baseia-se, sobretudo, nas considerações do filósofo italiano Giorgio Agamben (2004) em *Estado de Exceção*. Considerada como um paradigma de governo em que há um abismo entre o jurídico e o direito público, o chamado “estado de exceção” converge em situações ou contextos de crises gerando uma suposta legalidade do poder estatal no intuito de conter conflitos internos mais extremos. Para Agamben (2004), um exemplo de “estado de exceção” seriam os regimes totalitários modernos que suspendem as liberdades individuais, abolem a distinção entre os poderes legislativo, executivo e judiciário e exterminam opositores políticos e cidadãos. No Brasil, a ditadura militar forjou um novo ideário para a democracia que só seria possível vinculada à ordem e à disciplina. Assim, com a promessa de mantenedor da liberdade que, na perspectiva militar, era se opor ao comunismo e às esquerdas, os militares aboliram a participação do indivíduo comum que, por meio de atos institucionais e constitucionais, era apartado efetivamente da arena política.

fragmentação da cidade tal como é o corpo em pedaços de seus habitantes que, ligeiramente, convivem com esbarros, com o ir e vir frenético das ruas, com a aglomeração de gentes.

Um breve estudo sobre o panorama da poesia brasileira da década de 90 encabeçado pelo professor e pesquisador Paulo Ferraz (2011) traduz o momento de “crise” e de indefinições pelo qual os poetas e artistas do ano de 1990 se inseriram; um contexto em que escritores, editores de revistas literárias e periódicos debatiam sobre a pertinência da tradição do Modernismo, o esgotamento dos movimentos literários e de velhos projetos, além de repensar sobre doutrinas, teorias e ideologias que discutiam o rompimento com o passado e com o ideário de uma identidade nacional. Para Ferraz (2011), esse período viveu atravessado por um leque de interrogações, principalmente sobre qual tipo de poesia e de novos poetas a própria literatura demandava.

A poesia, nesse momento, se estruturava em torno de uma maior divulgação em revistas impressas e eletrônicas, oficinas, debates, festivais, antologias. Advinda de um legado de grandes transformações no campo literário diante de distintos movimentos artísticos do século XX, a poesia da década de 90 do século passado utilizava-se da estética da dúvida para se aventurar por outras experiências. Ao questionar os seus limites, a sua função, a sua utilidade e o seu status, a poesia prosseguiu por uma obstinação pelo verso, só que, agora, com um transbordamento maior para a prosa. Ainda que fosse considerada madura diante de uma tradição poética construída desde o Modernismo brasileiro, a produção poética de 1990 não se fechou em círculos especializados, e, o que vimos, foi um número considerável de poetas em atividade oriundos das cinco regiões do país.

Sem perder a tensão inerente à poesia, os poetas de 1990 participavam de revistas como colaboradores, escreviam a partir de outras áreas (música, artes plásticas, imprensa, academia), além de se integrarem aos ruídos da sociedade de consumo, das inovações tecnológicas, das contradições entre o tradicional e o moderno no seio aberto da diversa América Latina.

Compondo a antologia de Ferraz (2011), os quatro poemas de Pucheu arrolados em tal estudo – *A luta antes da luta, A voz do sangue, o sangue da voz, Sem mim, nada disso seria possível e Arranjos para esses campeões das palavras* – fazem parte da obra *A fronteira desguarnecida*, uma compilação da poesia pucheutiana de 1993-2007. Esses textos poéticos tratam de um esporte, o boxe, e a intensidade do instante do combate, a preparação para a luta, o inesperado dos golpes no ringue. Na verdade, tudo isso serve como artifício para falar sobre a relação entre literatura/arte e boxe ou entre poesia e boxe. E mais: a poesia pucheutiana se



interessa, ao falar sobre esportes, no transbordamento da linguagem, no instante em que ela se choca e atropela o real, no desvio provocado entre o momento do dizer e o seu desaparecimento. O boxeador, em segundos, precisa decidir como agir diante de seu oponente, ainda que ambos tenham tido toda uma preparação para luta. O poeta, assim, desconfia de tudo que se quer exato, limitado, encerrado.

Para Ferraz (2011), a poesia dos anos 1990 não fecha “o ciclo do verso”; pelo contrário, o revaloriza com a entrada cada vez mais experimental da fragmentação em direção à prosa. Os quatro poemas pucheutianos compilados na antologia organizada por Ferraz (2011) lidam com o surpreendente do cotidiano, com o imprevisível comum à vida. Nesse sentido, ainda que em blocos maiores, numa narratividade reflexiva cuja potência da linguagem se revela, o tracejado dos versos continuará a trazer a força do lírico ou do sensível, sem, contudo, expor, de maneira pueril, os sentimentos.

É interessante apontar que, neste momento, Pucheu escreve ao lado de outros notórios escritores e poetas – Renato Rezende, Carlito Azevedo, Claudia Roquette-Pinto, Miguel Sanches Neto, Caio Meira, Ricardo Aleixo, Antonio Cicero, Fabio Weintraub, Fabrício Carpinejar, Marcos Siscar, Sergio Cohn, Tarso de Melo – para citar alguns. Em sua maioria, docentes em universidades, editores ou colaboradores em revistas e periódicos, artistas nas mais diversas áreas do conhecimento, esses intelectuais expandem os limites do lírico, entrecruzando suas produções discursivas esgarçadas entre a crítica, a ficção, o biográfico. Esses “escritores e seus múltiplos<sup>3</sup>”, tema muito estudado pela pesquisadora Evelina Hoisel (2019), tecem uma poética do contemporâneo em que é possível observar uma contínua diluição entre as fronteiras

---

<sup>3</sup> O grupo de pesquisa “O escritor e seus múltiplos” sob a coordenação das professoras Evelina de Carvalho Sá Hoisel, Antônia Torreão Herrera e Lígia Guimarães Telles investe no estudo do perfil de um escritor criativo que articula a esta atividade a ação acadêmica como docente e produtor de teorias e reflexões críticas sobre a literatura, a arte e a cultura. Teve início em 2000-2013 com o título “O escritor e seus múltiplos: migrações - a produção de Silvano Santiago, Affonso Romano de Sant’Anna, Cleise Mendes e Antonio Brasileiro, Evando Nascimento”. Empreendeu um estudo sobre tais escritores, artistas e poetas que aliavam atividade criadora com a atividade teórico-crítica, associada a uma prática acadêmica. Desse projeto integrador, derivam outros subprojetos, a saber: numa segunda etapa, que vai de 2013 a 2016, o projeto, agora, intitulado “O escritor e seus múltiplos: migrações: interlocuções concretistas” amplia esse campo de análise, alargando o corpus da pesquisa com a produção de dois poetas do concretismo: Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Dando continuidade a essa vertente, uma terceira etapa denominada “O escritor e seus múltiplos: um intelectual entre fronteiras”, de 2016 a 2020, tendo como integrantes as profas. Dra. Antônia Torreão Herrera e Lígia Guimarães Telles sempre vinculado à linha de Pesquisa de Estudos de Teorias e Representações da Literatura e da Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), amplia o campo de visão ao se debruçar sobre a trajetória do professor Boris Schnaiderman, um intelectual disseminador de culturas. Atualmente, a quarta etapa do projeto, iniciada em 2020, cunhada de “O escritor e seus múltiplos: intelectuais em cenas tradutórias e afetivas”, sob a coordenação da profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel, que também é integrante desses subgrupos, motiva-se por conectar a atuação da intelectual Jerusa Pires Ferreira em parceira com Boris Schnaiderman e seus trânsitos interculturais, políticos e discursivos.

discursivas, tendo em vista que o escritor sempre exerceu “atividade teórica e crítica por meio da própria criação literária”. Assim, textos poéticos dramatizam questões teóricas, críticas e reflexivas, bem como os considerados mais científicos se tornam permeáveis, deixando a intensidade do modo poético emergir. Na escrita pucheutiana, isso se evidencia nos primeiros livros, momento pelo qual se vislumbra o fazer literário do poeta salvaguardando o desguarnecimento de fronteiras, sobretudo entre o poético e o ensaísmo, entre o poético e o filosófico, a ponto de se tornarem indiscerníveis.

O estilo de Pucheu é atravessado tanto pela sua formação em Filosofia quanto pelas suas incursões em Letras e suas derrapagens na vida. Num primeiro instante, Pucheu tenta cursar Direito, mas o abandona em dois meses. Ao estagiar no escritório de advocacia de sua família, nos seus primeiros dias de trabalho, sofre um acidente “mergulhando” numa porta de vidro, o que ocasionou vários cortes em sua pele que tiveram de ser costurados por, aproximadamente, cento e vinte pontos. Esse corpo marcado pela costura, por essa deformação, parece que, de alguma forma, se projeta na escrita, vez que suas obras são tomadas por intensidades de vozes e por inúmeros arranjos imprevisíveis; um corpo que se quebra, se refaz, se esmiúça para não caber em moldes. Um corpo que tem algum desvio a dizer/fazer.

As linhas de forças que atravessam a escrita e a formação de Pucheu partem, principalmente, de leituras e contatos feitos sobre as obras de grandes poetas e escritores: na década de 1980, a poesia de Vicente Franz Cecim e seu livro *Viagem a Andara: o livro invisível* e os poemas de *O guardador de águas*, de Manoel de Barros; na década de 1990, conhece a poesia de Leonardo Fróes, especialmente a obra *Argumentos invisíveis*, e *Kuala Lumpur*, do jornalista e poeta Fernando Ferreira de Loanda. Pucheu escreveu resenhas e ensaios e dedicou inúmeros poemas a todos esses, quem ele denomina de “amados singulares”. Sobre Leonardo Fróes e Vicente Franz Cecim, Pucheu ainda fez “filmes amadores” nos anos de 2015 e 2017, respectivamente, num novo projeto de estabelecer outro modo de ver os poetas para além de suas incursões escritas; eles foram colocados defronte a uma câmera numa outra cena poética. Em conversas comigo no WhatsApp, Pucheu demonstra um desejo de fazer algum trabalho de “cinema” com poema *Kuala Lumpur*, de Loanda<sup>4</sup>, a quem ele não pôde prestar uma homenagem

---

<sup>4</sup> O poeta Fernando Ferreira de Loanda nasceu em 1924 em Luanda, Angola. Naturalizado brasileiro, participou da “Geração de 45” do Modernismo, sendo editor da revista e da editora *Orfeu*. Essa editora lançou praticamente todos os demais poetas dessa geração, a exemplo de João Cabral de Melo Neto, Gilberto Mendonça Teles, Afonso Félix de Sousa, Darcy Damasceno, para citar alguns. Num recente ensaio intitulado “Fernando Ferreira de Loanda: uma dívida impagável”, Pucheu (2023) diz que há de se pagar uma dívida poética a Loanda, visto a sua pouca leitura no panorama literário brasileiro; Pucheu, desde o início de seu movimento pelos entornos da poesia, deu

em vida, por ter se aproximado dele apenas em seus últimos 10 anos de vida. Loanda veio a falecer em 2002.

Para além dessa confraria de poetas que o atravessa, Pucheu entrou no curso de graduação em Filosofia e o concluiu em 1990 com o trabalho *Quem é o super-homem anunciado em Assim Falou Zaratustra?*, sob a orientação do professor Roberto Machado, e, respectivamente, em 1993 e 1999, finalizou o mestrado em Filosofia com a pesquisa *Uma aproximação ao Anthropolos da sentença de Protágoras*, sob a orientação da professora Carmem Lúcia Magalhães Paes, e o doutorado em Letras com o trabalho *Intervenções na relação entre poesia e filosofia: uma fronteira desguarnecida*, sob a orientação do professor Luis Edmundo Bouças Coutinho. O interesse entre o pensamento grego e a poesia fará de Pucheu um homem que se põe a escuta do pensar de uma maneira humanística, filosófica e crítica. Numa das inúmeras entrevistas concedidas ao longo de sua trajetória, o poeta enfatiza como a filosofia se tornou um combustível para que a escrita mais artística e criativa viesse à tona, emergisse:

E sempre foi muito nítido que a filosofia era um grande alimento pra mim. Era uma leitura de aprendizagem. E a poesia era a maneira como isso saía, porque ela era o lugar de escrita pra mim, e não a filosofia. A filosofia era o lugar de me nutrir. Mas ambas sempre foram muito misturadas na minha vida (Flack, 2014).

No que tange à Filosofia, o que chama a atenção de Pucheu é a mistura de estilo e de formas dos diálogos platônicos (*Teeteto*, *Fédon*, *Crátilo*, *Íon*) ao deixar em aberto a tensão entre o poético e o filosófico. Esse modo de realização discursivo também constituiu numa técnica em que, entre o fazer as perguntas e o emitir as respostas, os interlocutores se colocavam num verdadeiro estado de admiração e de ignorância, pois a exaustão do não saber ou do se pôr em situação de espanto diante dos conhecimentos ali colocados causavam um impasse, um assombro.

---

preferência e se sentiu bastante atraído em ler poetas fora do *mainstream* do cenário de poesia, não que ele não tenha lido os poetas de maior destaque nos anos de 1980 e 1990. Em tempo de pagar essa “dívida”, em 2003, sai pela *Revista Azougue* em parceria com o então poeta e editor Sergio Cohn, uma antologia e entrevistas dedicadas aos poetas Leonardo Fróes e Fernando Ferreira de Loanda. Na virada de 2017 para 2018, Pucheu viajou para Tailândia, Vietnã e Camboja, ao lado da poeta Danielle Magalhães. Na volta para o Rio de Janeiro, por alguma ironia do destino, o voo foi cancelado, e a companhia área deu-lhes uma passagem para o trajeto Bangkok - Kuala Lumpur, onde puderam pernoitar e conhecer a cidade da poesia de Loanda. Pucheu leu o poema “Kuala Lumpur”, momento registrado por Danielle e disponível em: <https://www.facebook.com/alberto.pucheu/posts/pfbid02XfHwXyRS7e4yQ9Pzf8vpk4JSabDw6XC6QqtfL3jpgYjnTpDEp6ZJT6bty6QwoHinl>.

Em *Espantografias*<sup>5</sup>: *entre poesia, filosofia e política*, Pucheu (2021a) parte do conceito de espanto por meio da análise de alguns diálogos platônicos a fim de mostrar como há uma vinculação entre filosofia e poesia. Se o filósofo é convocado por algo que lhe cause admiração, impasse ou sensação de desequilíbrio, o mesmo acomete o poeta que, tomado pelo incrível, pela impossibilidade de dizer já dizendo, apresenta-se continuamente em admiração. Não à toa, a filosofia nasce do espanto e por ele é movida; nasce da poesia e desta tentam afastá-la, porém falham.

Nessa grande aventura que é viver e experienciar a cidade, Pucheu toma o espanto e o assombro como energia de ativação para a poesia que explode no interior de uma grande metrópole. A sintaxe da urbe é justamente aquilo que não tem freios, que não se pode pegar a não ser por uma peneira que, com inúmeros furinhos, não apreende nada; o burburinho dos feirantes, os esbarros de cotovelos, a bala perdida, arrastões na areia, tudo isso provoca, a cada instante, um mistério, ou melhor, “ninguém sabe ao certo que alimento arrastará os acontecimentos” (Pucheu, 1997, p. 13).

Essa maneira de frequentar o contemporâneo ou de criar o seu próprio modo de estar em contemporâneo aproveita tudo que exala vida, que se expõe à visão e à audição, que causa arrepio e tremor na pele. Não à toa, o poeta compartilha em *Ecometria do silencio*, livro lançado em 1999, a solidão do sujeito diante das ruínas da cidade; de um indivíduo que se sente à deriva perante à monstruosidade que resulta do aceleração da vida capital. Apesar da precipitação de carros desesperados, das buzinas inquietas, do cheiro da explosão e da maresia, o poeta ainda sente/deseja “o gosto do asfalto quente no suor de feira livre” (Pucheu, 1999, p. 30). Aliando pensamento e poesia, os últimos três poemas – *P.S. para um poema inacabado*, *R.S.V.P.* e *Poema para a maior audiência do país* – agrupados na seção intitulada *Três poemas inesperados* trazem registros soltos, prosaicos e fragmentados de falas do cotidiano e de noticiários da TV. Se o poeta diz “meu desespero é pelo agora” (1999, p. 28) é porque há um desejo de passar pelas intensidades, movimentos, volumes, frestas e acontecimentos que a cidade oferece, todavia sem buscar um método ou uma memória desses processos. Ao trazer a fragmentação de falas quaisquer, o poeta nos adverte que não há caminho determinado ou único

---

<sup>5</sup> O livro *Espantografias: entre poesia, filosofia e política* (Pucheu, 2021a) é resultado do segundo estágio de pós-doutoramento realizado no Programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGF) da UFRJ. Essa tese foi defendida para que o poeta-pesquisador angariasse, no mesmo ano, a progressão para Professor Titular.

para a experiência, pois “o caminho sem refugio da amplitude esquece qualquer vestígio, atirando-se para o templo impreciso das perdições” (Pucheu, 1999, p. 26).

Na virada do século XX para o XXI, a poesia brasileira estava cada vez mais disseminada em revistas literárias e blogs particulares de escritores e escritoras. Pelo suporte da internet, poetas criaram redes de solidariedade mesmo afastados um do outro por quilômetros de distâncias. Esses poetas intensificam o desejo de abrir seus versos, fugindo de linhagens fechadas, da emissão de conceitos muito totalizadores e formais sobre o fazer poético, sobre o que seria a poesia brasileira e sobre a própria poesia contemporânea brasileira. Para o estudioso Ítalo Moriconi (2007), no artigo intitulado *Poesia 00: uma amostra*, os novíssimos poetas da geração 00, a exemplo de Marília Garcia, Ricardo Domeneck e Angélica Freitas, dão um outro tratamento a arte poética quando abandonam as formas fixas e o soneto típico das gerações mais antigas; preferem um ritmo mais desajustado e desestruturado com maior narratividade, além da opção de diálogos fragmentados interpolados em versos. Acrescido a isso, temos poetas mais “abusados” e paródicos ao derrubarem velhos ícones literários, sobretudo pela inclusão de autores consagrados como personagens bufões.

Quando publica, em 2001, *A vida é assim*, Pucheu, atraído cada vez mais pela tensão entre a cidade e seus habitantes, entre a palavra e o silêncio, isto é, pela instabilidade das coisas no mundo, sente fascínio por “cápsulas de admiração e pílulas do espanto” (1999, p. 34) que perfazem os movimentos rastejantes da vida. Essa obra pucheutiana aproxima-se da vida, experimentando o quanto de não poético cabe no poético e vice-versa. É assim que a vida com todas as suas incongruências e surpresas não dá trégua. Não fugir da vida é objetivo maior do poeta, todavia busca-se uma vida que não o abafe em compartimentos de civilidade.

Esses compartimentos de civilidade de que, constantemente, Pucheu se esquivava muito se referem a um beletismo ou a um preciosismo verbal cujo objetivo era obstruir a leitura fluviana do poema, encarcerando-o nos muros do academicismo. Os três poemas finais de *A vida é assim* – *Arranjo para mensagens eletrônicas recebidas por mim*, *Arranjo para conversas transeuntes* e *Arranjo para sala de conversas* – transportam falas retiradas do dia a dia da cidade do Rio de Janeiro, escutadas em trens, ônibus, metrô, bilhetes, mensagens eletrônicas. Esses arranjos – procedimento assim denominado por Pucheu – abrem margem para que se lance uma poesia do inesperado, do esbarro, das sinapses estremecidas; uma poesia em que vozes díspares comparecem sem distinguir o indivíduo que fala.

Se Moriconi (2007) havia pontuado o uso de diálogos fragmentados intercalados nos versos como um traço interessante da poesia dos anos 2000, notamos como essa estratégia já fazia parte da produção pucheutiana desde a obra *Na cidade aberta*, de 1993. Ainda que de forma espontânea, inaugural e experimental, a epígrafe desse livro diz:

assim, na bucha,  
eu não falo, não,  
mas deixa eu me esquecer  
que, de repente, falo (poema colhido na boca de um transeunte na Marina da Glória) (Pucheu, 1993, p. 3)

Ausência de contexto, costura de estranhos, de impurezas. Desarranjamento na tentativa de criar outra coisa. O poema recolhido na boca de um passante qualquer é o primeiro arranjo pucheutiano. Muito diferente dos demais arranjos de *A vida é assim*, esse pequeno trecho já diz muito sobre a concepção de poesia ou do fazer poético para Pucheu: local da escuta, da passagem de intensidades, de vozes, do que vem das ruas, do espanto. A literatura sem autor, sem um mestre; renúncia de um exercício individual para se fundir a uma enunciação mais coletiva.

Com um amadurecimento poético em construção, Pucheu publica, em 2003, *Escritos de Indiscernibilidade*. Palavra que o acompanha desde o início, a indiscernibilidade é a peça motriz dessa obra, vez que a escrita pucheutiana é tomada por uma linguagem poético-filosófica fragmentada por espantos, exclamações e admirações. Nessa obra, Pucheu (2003) traz questões já debatidas nos livros anteriores e as retoma e as renova em outras sentenças de alta voltagem denominadas de “escritos”, cuja discussão recai sobre os movimentos da sua própria arte de escrever e de refletir sobre a aventura da palavra, a atividade poética, a miscigenação entre poesia e filosofia, os arranjos, a vida.

Elegendo habitar o espaço de uma poética ensaísta em que a miscigenação entre filosofia e poesia se fortalece, Pucheu (2007a), em 2007, publica *A fronteira desguarnecida: (poesia reunida 1993-2007)*. Por amor à linguagem e à escrita, o poeta não esconde a sua inabalável confiança na poesia, sempre afirmando-a. Outra palavra do dicionário pucheutiano que aparece no título dessa antologia, o desguarnecimento, devolve à poesia o seu principiar, a sua definição indiscernível entre o ser poético, histórico, mítico, filosófico, ficcional, teórico. O ensaísta não precisa morrer para aparecer o poeta, pois ambos transitam pelo texto de maneira amorosa por meio de esbarros e de deslizos.

Importante apontar, nestas breves passagens sobre a produção de vida do poeta, que seus textos mais teóricos não convivem separados dos poéticos, ou melhor, não há distinção entre eles; dentro do crítico e do ensaístico se revela o poético, pois aqueles devem ser analisados sobre o prisma da criação. Há uma dimensão pensante e reflexiva em sua poesia que não esconde em nada o poético e vice-versa. O manifesto por essa indiscernibilidade aparece em seus vários ensaios crítico-poético-experimentais, sobretudo em *Pelo colorido, para além do cinzento: a literatura e seus entornos interventivos* (Pucheu, 2007b), vencedor do Prêmio Mário de Andrade, Ensaio Literário, de 2007, da Fundação Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura.

Em linhas gerais, discute-se, nessa obra-manifesto, quão cinzenta se tornou a crítica literária ao, durante muitos anos, construir um projeto acusatório e objetivista sobre a literatura amparado, principalmente, por conceitos padronizados que reprovavam ou elogiavam as produções literárias. Na maioria das vezes, emitia juízos de valor calcados numa certa crença de que havia imparcialidade e isenção, o que dificultava uma relação de colaboração amistosa entre crítico e escritor. Pucheu, então, defende que o ofício do crítico seja menos cinzento e mais colorido; que as palavras da crítica possam tocar a alma, o coração, os nervos; que seja criada uma zona de confraternização entre o crítico literário e o poeta, tornando o modo poético permeável no exercício da linguagem da crítica.

Esse foi o primeiro escrito ensaístico em formato livro. Após essa publicação, Pucheu dá uma pausa na produção de poesias, o que para ele, em entrevistas concedidas a alguns programas<sup>6</sup> interessados em debater sobre poesia, arte e literatura brasileira, causa estranhamento. O poeta não sabe responder, de forma incisiva, o que o motivou a parar ainda que momentaneamente. Isso não significa a morte do poeta para o surgimento do crítico; essas dimensões não se distinguem, não se separam, não se sobrepõem. São publicados, nesse momento, *Pelo colorido, para além do cinzento: a literatura e seus entornos interventivos* (Pucheu, 2007b); *Antonio Cicero por Alberto Pucheu*, pelo projeto Ciranda de Poesia (Pucheu, 2010a); *O Amante da Literatura* (Pucheu, 2010d); e *Giorgio Agamben: poesia, filosofia e crítica* (Pucheu, 2010b); *O Carnaval Carioca de Mário de Andrade* em conjunto com Eduardo

---

<sup>6</sup> Ao longo da sua produção poética, Pucheu deu entrevistas em muitos programas que incentivam debates e discussões em torno da literatura e da criação. Tais vídeos estão disponíveis nos seguintes canais : *Estratégias narrativas*, canal do Youtube onde se encontram 4 vídeos (Alberto [...], 2018; Entrevista [...] 2017a; Entrevista [...], 2017b; Entrevista [...], 2018a; Entrevista [...], 2018b); *Umas Palavras*, um programa de televisão de entrevistas exibido desde 2001 pelo Canal Futura, apresentado pela escritora e pesquisadora Maria Beatriz Fonseca Corrêa do Lago (Entrevista [...], 2018c); *Ciência & Letras*, um programa exibido pelo *Canal Saúde*, um canal de televisão do Sistema Único de Saúde (SUS) e gerido pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) (A Poesia [...], 2018).

Guerreiro (Pucheu; Guerreiro, 2011); *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o ensaio teórico-crítico-experimental* (Pucheu, 2012).

Em 2002, ele passa no concurso para professor efetivo de Teoria da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro e, talvez, por conta de todas as responsabilidades que demanda o cargo de docência, sobretudo com a incidência de pesquisas, de orientações acadêmicas e de assuntos mais burocráticos, convocou-se o “Pucheu poeta” para adentrar de maneira mais profunda no campo da teoria. A partir desse momento, o modo poeta foi atraído para a escrita teórica.

Dentro desse espaço de não produção de poesias, em 2010, Pucheu publica na seção *Prosa & Verso* do jornal *O Globo*, no dia 2 de outubro, um dia antes do 1º turno das eleições presidenciais disputado pelos concorrentes Dilma Rousseff e José Serra, o longo *Poema para ser lido na posse do presidente* (Pucheu, 2010b). O tom político desse poema se eleva tanto em intensidade quanto em extensão; daqui para frente os poemas buscarão ser maiores e mais volumosos, juntamente com o contexto de acirramento das disputas pelo poder durante o período eleitoral, vez que estava em jogo a quebra na continuidade de um projeto de governo mais progressista que vinha se construindo desde 2003, com a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT).

Uma indagação espantosa a ser feita: por que ler um poema na posse de um presidente? Para quem viu a posse de Barack Obama, em 2009, se lembrará da jovem poeta norte-americana Elizabeth Alexander declamando *Praise song for the day* (*Canção de Exaltação do Dia*, em português). Ao recitar um poema numa posse presidencial, nos perguntamos: qual a relação entre política e poesia ou por que e como pensar poeticamente o presente? Para Pucheu (2016) no ensaio *Poesia, filosofia, política*, a poesia tem muito a ensinar à política, vez que é necessário, de alguma maneira, confrontar o real, ainda que a poesia não tenha o poder de fazer nada; é na sua impotência potente, olhando de frente para os acontecimentos, para o nosso tempo, que a poesia interroga: dizer o que diante do terrível, do inaceitável, do insuportável?

Se a poesia, para Pucheu, é sempre um momento de escuta porque é uma possibilidade de encontro com outros, a partir de 2016, ele esboça e produz filmes e documentários com poetas. Estes são gravados nos espaços poéticos, nas tocas vitais dos convidados e homenageados, apenas com uma máquina filmadora. Nessas películas, Pucheu inventa um outro modo de dizer o poético, encenado, sobretudo, por figuras que experimentam contar suas histórias como um ato narrativo em construção.



O primeiro desses documentários<sup>7</sup> foi *Leonardo Fróes: um animal da montanha* (Leonardo [...], 2015), com a colaboração de Sergio Cohn e Gabriela Capper, produzido em 2015; o segundo, *Vicente Franz Cecim: um animal na floresta*, de 2017 (Vicente [...], 2017), com a cooperação da poeta Danielle Magalhães. A partir de 2019, esses documentários integram o projeto *Autobiografias poético-políticas*<sup>8</sup> e mais algumas películas são produzidas sempre ao lado de Magalhães, a saber: *André Luiz Pinto: Prazer, esse sou eu*; *Tatiana Pequeno: muambas e bombas para o nosso tempo*; *Bruna Mitrano: a 70km do mar*; *Danielle Magalhães: carta aos sobreviventes* e *Carlos de Assumpção*<sup>9</sup>: *Protesto*. Em 2024, a série continua com *Moisés Alves: o fogo que antecede as cinzas*.

Esses poetas mais jovens denominados pelo próprio Pucheu de “Geração Lula”<sup>10</sup> (Pucheu, 2019b) – André Luiz Pinto, Tatiana Pequeno, Bruna Mitrano, Danielle Magalhães e Moisés Alves – têm interessado cada vez mais a Pucheu pelo fato de modularem escritas autobiográficas com espaços de rachaduras para refletirmos sobre feridas e traumas familiares e comunitários, históricos, íntimos, públicos. Não à toa, para Pucheu (2021a), a poesia brasileira contemporânea não nega o litígio, o conflito e a contenda, fato diametralmente oposto observado na política que, de forma habitual, policia quem vai ou não poder ter parte na política a fim de que os impasses e a invisibilidade dos excluídos e das minorias violadas de direitos não possam fazer parte da pauta política. Em contrapartida, a poesia atual tende, pelo assombro, pelo desconforto e pelo espanto, a tomar um posicionamento mais militante e brutal, “beirando o real”, como diz Pucheu (2021a, p. 172), diante do embrutecimento do nosso tempo.

---

<sup>7</sup> Esses primeiros filmes estão disponíveis no Youtube, a saber: *Leonardo Fróes: um animal na montanha* (Leonardo [...], 2015); *Vicente Franz Cecim: um animal na floresta* (Vicente [...], 2017).

<sup>8</sup> O projeto “Autobiografias poético-políticas” consiste na gravação de documentários com poetas em seus espaços afetivos de moradia, de passagem, de trânsito. Com apenas uma câmera na mão e muitas ideias na cabeça, Pucheu juntamente com a poeta Danielle Magalhães se dirigem ao encontro de tais poetas, os quais, diante da câmera, experimentam uma outra relação com a poesia, com o público, com a crítica, consigo mesmos. Quem filma é um professor, artista, crítico e pensador de poesia. Portanto, há um outro modo de captar a poesia que circula na contemporaneidade, sobretudo porque tanto o poeta que filma quanto o poeta que é filmado participam de uma mesma cena poética em que a poesia está se fazendo ali e agora. Tais películas estão disponíveis no YouTube, a saber: *André Luiz Pinto: Prazer, esse sou eu* (André [...], 2019); *Tatiana Pequeno: muambas e bombas para o nosso tempo* (Tatiana [...], 2019); *Bruna Mitrano: a 70km do mar* (Bruna [...], 2019); *Danielle Magalhães: carta aos sobreviventes* (Danielle [...], 2019); *Carlos de Assumpção: Protesto* (Carlos [...], 2019); *Moisés Alves: o fogo que antecede as cinzas* (Moisés [...], 2019).

<sup>9</sup> Pucheu organiza a obra, em 2020, pela Companhia das Letras, *Não pararei de gritar: poemas reunidos*, uma antologia que tematiza, com coragem e urgência, a desigualdade racial brasileira na voz do poeta Carlos de Assumpção.

<sup>10</sup> A “Geração Lula”, assim denominada por Pucheu (2019b) no ensaio *Prazer, esse sou ele (a autobiografia poético-política de André Luiz Pinto)*, abarca poetas e escritores beneficiados pelas políticas de inclusão do governo do presidente Lula, sendo composta por aqueles que nasceram em torno dos anos 1990, começando a publicar na segunda década dos anos 2000.

Os escritos artísticos-poéticos de Pucheu têm atraído muitos estudiosos que se esmeram em realizar dissertações e teses a seu respeito. No banco de teses e dissertações da Capes, encontramos alguns destaques: *Militância Poética - indiscernibilidade entre Poesia, Crítica e Filosofia na escrita de Alberto Pucheu*, dissertação de mestrado do pesquisador Edmon Neto de Oliveira (2014); *Ondulações: rastro e livro e arte*, tese de doutorado da pesquisadora Maria Lucia Vignoli Rodrigues de Moares (2015); *O cotidiano em Alberto Pucheu: as relações expressivas sonoro-lexicais*, dissertação de mestrado da pesquisadora Elke Regina Garcia Rigoli (2018); *Escrita crítica, escrita criativa e leituras sobre (e com) o esporte – o corpo em movimento ressensualizando a razão*, tese de doutorado do pesquisador Edmon Neto de Oliveira (2018); *Literatura e Internet: Práticas Literárias Contemporâneas*, dissertação do pesquisador Sérgio Marcene da Silva Santos (2019); *Sobreviver para além das palavras: poesia e resistência no encontro entre Alberto Pucheu e Carlos de Assumpção*, dissertação da pesquisadora Ana Clara Delgado Santelli (2022). Em 2023, o professor e pesquisador Edmon Neto de Oliveira lançou *A Encruzilhada da Poesia: ensaios a partir de Alberto Pucheu*.

Pucheu alimenta um blog pessoal<sup>11</sup> onde deposita ensaios, resenhas, entrevistas, obras e vídeos feitos por ele ou sobre ele, além de democratizar o acesso a sua poesia com a possibilidade de baixarmos todos os seus livros artísticos e teóricos. Dos ensaios mais recentes encontrados nesse sítio eletrônico, destaco, por ser interesse desta pesquisa, *Poesia e Golpe no Brasil -1964 e 2016*, do pesquisador Pádua Fernandes (2018). Nesse texto, Pucheu é colocado como um dos poetas que se puseram contra a continuidade da ditadura militar desde a publicação de *mais cotidiano que o cotidiano* (Pucheu, 2013), livro sob o qual o poeta já demonstrava a atmosfera de pressão que pairava no país com a eclosão das “jornadas de junho” e a complexidade política que encobria a Presidência da República (2013-2016). Continuando esse empreendimento político de diagnosticar o nosso tempo, Fernandes (2018) destaca o capital político de denúncia da perda da terra nos textos poéticos de *Para que poetas em tempos de terrorismos?*.

Em 2021, Pucheu (2021b) organizou a antologia *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil*, uma coletânea de textos de vinte e cinco poetas que foram presos políticos no período da ditadura militar brasileira, muitos deles torturados e exilados, e que

---

<sup>11</sup> O blog pode ser acessado pelo seguinte link: <https://albertopucheu.com.br/>. Além desse espaço, o poeta tem uma página na plataforma de vídeos online “YouTube” onde deposita inúmeros trabalhos de sua extensa produção poético-artística. Para maiores informações, os internautas podem acessar: <https://www.youtube.com/@albertopucheu4170/videos>.

rascunharam sobre essa vivência durante os anos de autoritarismo. Pucheu tem mostrado cada vez mais interesse em revelar a existência desses poetas até então anônimos no cenário público, sobretudo na história recente da crítica brasileira de poesia.

Esse tom mais alto e combativo que escancara a violência e os terrorismos do nosso tempo parece ter dado uma intensidade a mais ao poeta em estudo, considerando, inclusive, não apenas a temática de seus poemas mais recentes, de 2013 a 2024, bem como o ritmo e a extensão dos textos e o momento em que são escritos: no calor dos acontecimentos. É importante destacar que em 2013 houve uma série de protestos e manifestações populares, primeiramente, em São Paulo por conta do aumento da passagem de ônibus em R\$ 0,20 centavos, as denominadas “jornadas de junho”. Simultaneamente, o movimento cresceu e se modificou: a pauta passou da oposição ao aumento da tarifa do transporte público à insatisfação generalizada com os gastos para a Copa do Mundo de 2014, as denúncias de corrupção na política e o governo da então presidente Dilma Rousseff. Resultado disso: impeachment da presidenta, ascensão de uma direita radical, eleição presidencial de Jair Bolsonaro e o fortalecimento de movimentos antidemocráticos.

Para Pucheu, é difícil ficar ileso ao verde e às manhãs que, aparentemente repetitivos, sempre nos ensinam e nos contaminam. É impossível, também, se desligar do mundo, do tempo presente, do tempo dos acontecimentos, do tempo da queda do dólar, dos planos da economia; importa mesmo é viver a vida, passar pelas experiências com o olhar daquele que está vendo tudo como se fosse a primeira vez. Provar/testar a vida: viver da maneira possível sem se preocupar com uma programação racional e lógica. Ao expressar a complexidade de ser contemporâneo, sem esquecer as contribuições dos poetas modernos e da confraria de artistas-poetas que se firmaram desde os anos 1990 e 2000, Pucheu não se furta a criar o seu próprio percurso enquanto um colecionador de fragmentos do nosso tempo e um sismógrafo das ondulações e vibrações da cidade e de tudo que a perfila.

Intitulado de **Invadir as ruas, habitar o cotidiano: a poética de Alberto Pucheu**, este trabalho se concentra, sobretudo, nas obras de 2013 a 2022, a saber: *mais cotidiano que o cotidiano* (Pucheu, 2013), *Para que poetas em tempos de terrorismos?* (Pucheu, 2017), *vidas rasteiras* (Pucheu, 2020) e *É chegado o tempo de voltar à superfície* (Pucheu, 2022). Além dessas obras mais recentes, aproprio-me, também, de seus ensaios crítico-experimentais reunidos nas seguintes obras: *Pelo colorido, para além do cinzento: a literatura e seus entornos interventivos* (Pucheu, 2007), *Que porra é essa: poesia?* (Pucheu, 2018), *apoesia*

*contemporânea* (Pucheu, 2014a), *Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo Gandolfi; da poesia, da pós-poesia e do pós-espanto* (Pucheu, 2014b) e *Espantografias: entre poesia, filosofia e política* (Pucheu, 2021a). Nesses textos, Pucheu, imerso em espanto e assombro, ao analisar uma série de artistas contemporâneos questiona o que é poesia e a reflete tendo como ponto de partida a própria poesia que, sem querer nos ensinar ou dizer algo, já se confunde com a ignorância ou um não saber já dizendo.

Quando li os primeiros livros de Pucheu (2007a) compilados em *A fronteira desguarnecida: (poesia reunida de 1993 a 2007)*, uma questão me assoberbou: diante de uma poesia que rasga a cidade e vice-versa, de uma poesia que, descontroladamente, corre solta sem cabresto pelas páginas, cutucando o que de prosa potente ela pode oferecer, como esse modo de pensar e fazer poesia frequenta o “contemporâneo”? Ou já seria essa possibilidade de escrita uma das maneiras de deslizar pelo/no contemporâneo? Como esses poemas pucheutianos produzem uma certa indeterminada contemporaneidade?

Nessa trilha, este trabalho se guia na perspectiva dos estudos da literatura a partir da relação com o contexto político brasileiro, prioritariamente, o pós-golpe de 2016 (não se esquecendo da atmosfera político-midiática de 2010 a 2013), buscando compreender, por um emaranhado de textos poéticos, como o Brasil é representado na cena poética contemporânea. Nesse sentido, o objetivo principal desta tese é analisar como a poesia de Alberto Pucheu, em seu grau potencial criativo-crítico, captura “um Brasil” em restos, sobras e entulhos, isto é, se contamina, frequenta e se expõe com/ao nosso tempo, no intuito de encenar e reinventar os mais variados e flutuantes modos de existências, o que demonstra a postura interventiva da poesia na agoridade.

Aliado a esse objetivo, elenco outros específicos que serão contemplados ao longo dos três capítulos desta tese: apontar as estratégias e os gestos políticos mais intensos da poesia pucheutiana como uma de suas forças constituintes; identificar como a poesia tenta construir outras possibilidades de existência e resistência diante de tempos sombrios repletos de impasses; assinalar a diversidade de procedimentos poéticos hodiernos, a exemplo da montagem e da incursão de outros textos e documentos em contágio com o ficcional, que perfazem o trânsito de fazeres e escritas contemporâneas; situar como a poesia pucheutiana produz e instaura uma política de sujeitos e de vidas que entram em choque com a violência dos poderes hegemônicos constituídos.

Pela conjectura entre poesia e política, vários conceitos serão cotejados neste trabalho, principalmente as provocações de Giorgio Agamben (2009) e do próprio Pucheu (2014a) sobre o “contemporâneo”. Outras categorias analíticas e apreciações teóricas serão lançadas para pensar a produção puchteutiana, a saber: “modos de existências”, do estudioso David Lapoujade (2017a), para refletir sobre a intensificação de vidas ; “afetos”, do filósofo Benedictus de Spinoza (2019), para tensionar como a poesia puchteutiana responde aos poderes hegemônicos instituídos; “comum”, dos pensadores Antonio Negri e Michel Hardt (2016), de Agamben (1993) e de Maurice Blanchot (2013), para problematizar como os textos artísticos-poéticos de Pucheu promovem a insistência na produção de um “comum” para articular um possível de Brasil ou para propor outros modos de ser-em-comum a que alio ao o conceito de “partilha do sensível”, do filósofo Jacques Rancière (1996; 2016). Para além dessas categorias-chaves, tomarei as considerações do pensador Jean-Luc Nancy (2014, 2016a) acerca do fazer poético, sobretudo o poder contar com a poesia diante de uma demanda urgente em que o discurso poético se mostra disponível a falar sobre os impasses e as contingências do nosso tempo; e alguns aspectos do pensamento do filósofo Gilles Deleuze (1974,1992, 1999) acerca da literatura e de sua relação com a vida e com a criação poética.

Em cada capítulo da tese, transito por dois caminhos: simultaneamente, teço discussões sobre a teoria literária a partir do que os poemas puchteutianos me apresentam e empreendo uma análise literária dessa produção poética tendo como foco central o objetivo principal em contágio com os objetivos específicos. A teoria, aqui, só faz sentido se o objeto literário me fornecer essa demanda ou solicitação. Como se observa, o referencial teórico formula-se a partir de diferentes horizontes epistemológicos, sobretudo porque considero os poemas como propostas teóricas, já que cada poema e poeta fundam uma relação singular de produção com isso que chamamos de poesia. Destaco, ainda, que os poemas são o ponto de partida, mas, uma vez empreendidas análises literárias, demais conceitos serão colocados em cena a partir das leituras dos objetos alinhados para análise e passarão a integrar a fundamentação teórica do trabalho. Será adotada uma perspectiva menos engessada a partir dos pressupostos teóricos já elencados, procurando entender como a profusão poética puchteutiana produz/encena/monta/reinventa uma gestualidade política dentro dos impasses de entrar e sair, de estranhar e de se espantar com a cena contemporânea.

Pensar na poesia contemporânea é, justamente, entrar em impasse ou aporia, palavras-chaves na produção poética puchteutiana. É deixar ser contaminado e se esbarrar com a sujidade

do nosso tempo, como faz o poeta nesses quatro livros tomados aqui como objetos de estudo. Porém, para ler essas obras de 2013 a 2022, faz-se necessário voltar aos primeiros escritos de 1993. É que está ali, naquilo que se processa como início ou origem, um dos procedimentos que mais faz de Pucheu um frequentador assíduo do nosso tempo: os arranjos, a costura de fragmentos, uma poesia que detecta, com lentes de aumento, os abalos sísmicos do nosso tempo.

Nos escritos de Pucheu, não há início ou origem, como afirmei anteriormente. O que há é, supostamente, um processo de se fazer poesia sempre em acontecimento ou em vias de aparição. Digo isso porque é pelos/nos arranjos – composição denominada assim pelo próprio poeta ao designar a apropriação que faz de discursos, de e-mails, de trechos de músicas, de bilhetes, de filmes, de livros, enfim, de outros textos – que o poeta invade e mergulha no cotidiano do nosso tempo. Se é um “tempo de fezes” (Andrade, 2000, p.15) ou tempos sombrios, não importa: o poeta não se furta a nos apresentar as absurdidades, os contornos mais líricos-crítico-dramático na nossa época que, de alguma forma, tem o passado como um espião.

De início, pensei em escrever somente sobre os arranjos porque, de cara, é o que mais se mostra à vista para qualquer leitor. Porém, como a produção poética de um escritor é vasta, recortada, montada e criada a partir de várias possibilidades, os escritos pucheutianos estão para além de um procedimento que o particulariza: é uma obra que nos ajuda a ler ou a inventar um possível de Brasil e o mundo a partir de versos que capitalizam os bueiros, os becos e o asfalto do cotidiano mais que o cotidiano, repercutindo como os acontecimentos dos tempos de hoje rebatem/repercutem no poeta. Essa explosão de realidades que invade o poema e vibra num resto de real nos faz entrar em choque com uma linguagem que, sabendo não poder chegar à coisa, se comporta na inconformidade de não estabelecer nenhuma forma, nenhum conceito ou ideia pré-concebida, a priori, do que seja poesia.

A escolha dos livros mais recentes de Pucheu – *mais cotidiano que o cotidiano* (2013), *Para que poetas em tempos de terrorismos?* (2017), *vidas rasteiras* (2020) e *É chegado o tempo de voltar à superfície* (2022) – diz respeito ao cenário político que nos embreamos em termos de Brasil e de mundo. Parece que os poemas contidos nessas quatro obras integram um “espanto político”, para citar nosso dramaturgo Nelson Rodrigues (1993) em *A menina sem estrelas: memórias*, quando afirma que, no Brasil, as coisas espantosas deixaram de assombrar. Diante de uma certa passividade e de uma inércia misturada com descrença, parece que nada no mundo mais nos admira. Perdemos essa raivosa habilidade de “ir pra cima” ou de contestar ou, como questiona o poeta Bertolt Brecht (1988, p.103), “O que é roubar um banco comparado a fundar

um?”. Perdemos essa dose desafiadora de nos espantar com as coisas assombrosas; passamos e mal olhamos um corpo, o de Cláudia, mulher arrastada por um carro da PM no Rio de Janeiro, tampouco nos admiramos diante de vendedores ambulantes ou do vaivém de transeuntes numa estação de trem que emitem movimentos inesperados, excessivos, precários e insuspeitos com a vida. Todavia, a poesia de Pucheu se interessa por tudo isso.

Seja testemunhando ou intensificando vidas, a poesia de Pucheu violenta a linguagem para, enfim, fazer dela um esquadrinho do nosso tempo. Essa expressão “nosso tempo” que, nesta pesquisa, aparece constantemente diz respeito a este tempo estranho, cheio de vazios e de excesso de coisas que, ao serem ditas, deixam seus não ditos, subentendidos e o que se pode dizer em suspensão. Falo desse “nosso tempo” como um tempo atravessado por múltiplas temporalidades em que o passado relampeja como um espião sempre a nossa espreita e que a ideia de um futuro teleológico inexistente porque há muitas possibilidades e alternativas por vir de existências, não a concepção de um futuro inexorável no sentido evolucionista ou apocalíptico. Reflito, neste momento, como esse “nosso tempo” nos textos poéticos pucheutianos congrega “um futuro que não demora”, para fazer uma analogia ao disco do grupo Baiana System (2019), sobretudo por ser um arranjo musical atravessado por composições inflamadas pelo discurso político do pós-golpe de 2016, além de transportar o ouvinte para um tempo marcado por incertezas e contestações. Esse tempo não coincide com a nossa época porque não podemos entrar em total aderência a um determinado tempo histórico, vez que, feita de impasses, de contradições e de ambivalências, a vida-tempo é porosa de nuances e de provisoriiedades.

É nesse tempo que labuta a poesia pucheutiana. No primeiro capítulo intitulado **2 Entre esbarros e contaminações: um diagnóstico do tempo presente**, trato de dois vultos que fazem da produção poética de Pucheu uma peça significativa de intervenção política, no campo literário-artístico, para compreender o nosso tempo: a contaminação com o tempo presente e o espantar-se e o assombrar-se com esse mesmo tempo. Há um desconforto com todas as atrocidades que acometem ao mundo, cabendo ao artista escrever quase à beira do real, “à beira da crueldade do real”, como diz Pucheu (2021, p. 161) quando analisa a poesia brasileira atual. Essa primeira parte é subdividida em dois espaços-prefácios: **2.1 “Nosso país está cheio de dores”**: A infiltração do real e **2.2 “A poesia não é arma”**: O contragolpe lírico-político.

Esse contágio com a realidade e esse maravilhar-se ou admirar-se com o mundo demonstra o quanto a poesia não se furta a olhá-lo; ela se arrisca a compreendê-lo na tentativa de flagrar as forças que o rondam. Se a poesia pucheutiana deseja testemunhar, é porque a

própria vida se põe em vulnerabilidades com as sujidades do mundo. Não há como fugir da dor e do sofrimento e, tampouco, a poesia será um anestésico para o indivíduo se acalantar em não sentir aflição. É nesse ato de encarar de frente a realidade, em não querer falar dela já falando, sem subterfúgios, que a poesia pucheutiana afirma, mais uma vez, a vida e toda sua potencialidade de como (con)viver nessa comunidade sempre em perigo.

No segundo capítulo, **3 Do espanto ao assombro: a aparição poética em curso**, amplio os tentáculos expostos no primeiro capítulo a fim de perceber como, a partir de uma escolha de beirar o real, a poesia pucheutiana faz do assombro e do espanto os modos ou um dos gestos do contemporâneo que possibilitam experienciar momentos de impactos, explosões, sustos, colisões, choques em espaços moventes e ondulatórios. Penso, assim, como, nos textos poéticos-artísticos de Pucheu, o poema se comporta como processo de passagem de intensidades, sejam estas boas ou ruins. Essa segunda parte é subdivida em dois espaços-prefácios: **3.1 “Guardo notas, notícias e percepções diárias da destruição”: o testemunho da poesia** e **3.2 “Como as ruas, estas páginas precisam de bueiros”: a incursão dos arranjos**.

No terceiro capítulo, **4 Por uma política dos vivos: a democracia dos afetos**, parto para compreender de que maneira a poesia de Pucheu postula uma reconfiguração do sensível, a partir da intensificação de existências de vivos anônimos que perpassam, a todo instante, os versos num entrecruzamento de espaços, lugares, subjetividades. Assim, o poeta torna visível o que estava invisível, audíveis seres, até então, considerados apenas animais ruidosos. Nesse sentido, para melhor disposição das ideias, subdivido esse capítulo em dois espaços-prefácios: **4.1 “Qual será o som dessas vidas rasteiras miúdas mimosas?”** e **4.2 “Não andamos sozinhos**.

Quando reconfigura as experiências da arte e do que julgam ser não arte, do que pode ou não falar o poema, a poesia faz política sendo ela mesma: literatura. Pucheu põe em emergência um outro modo de poesia; uma posição de escuta mais sensível de se conectar com o mundo prosaico, com a política do nosso cotidiano, em que há um comum a ser repartido, fatiado e comido por todos os vivos, não apenas os ditos escolhidos e qualificados a falar ou a tomar parte. Assim, rompendo com o que Rancière (2016) denomina de “privilégio da fala”, a poesia, na cena contemporânea, pode, também, se afirmar nisto:

uma escrita concebida como máquina de dar voz à vida, uma escrita que é, de uma vez só, mais silenciosa e mais falante que a fala democrática: uma fala



escrita sobre o corpo das coisas, tirada dos anseios dos moços e moças da plebe, mas que é também uma fala que não foi proferida por ninguém, que não diz respeito a nenhuma vontade de significação, mas que exprime a verdade das coisas da mesma maneira que os fósseis ou as estrias da pedra carregam escritas as suas histórias (Rancière, 2016, p.118).

“Uma fala que não foi proferida por ninguém, que não diz respeito a nenhuma vontade de significação” é um dos caminhos possíveis para refletirmos sobre os escritos de Pucheu e seus modos de entrar e sair da contemporaneidade; uma poesia em alta voltagem que não se acomoda num único e específico pensamento e que, de tanto insistir na palavra, na repetição reiterada da palavra, promove aberturas que, claramente, escapam de definições ou da primazia do sentido. Trata-se, portanto, de uma poesia intervalar, cheia de buracos, que, ao mínimo sinal de uma linearidade ou de uma suposta continuidade, já se evade.

Ainda constam 5 “**O poema não terminará**”: **considerações finais**”, em que aponto pensamentos que me atravessaram acerca da minha experiência com os textos poéticos pucheutianos, e o apêndice delineado **Rabiscos de um bate-papo inusitado com o poeta Alberto Pucheu**, constituindo-se numa conversa que mantive com o poeta num hotel, no bairro de Ondina, quando da sua passagem pela capital baiana dias antes dos eventos carnavalescos na Cidade de Salvador.

Nos meandros dos estudos literários, esta proposta de estudo é relevante para compreendermos como a poesia fissa a superfície porosa do mundo contemporâneo, renunciando a copiá-la; recusando-se ao cotidiano autoritário e alienante. Nos textos poéticos, novas experimentações com o agora são postas a fim de que a desfamiliarização, o desencontro com a experiência codificada e sempre fácil de reconhecer apresentem a tônica do desconhecimento e do espanto.

## 2 ENTRE ESBARROS E CONTAMINAÇÕES: UM DIAGNÓSTICO DO TEMPO PRESENTE

No cenário atual há, no Brasil, uma profusão de blogs, sites, pequenas editoras, manifestos e performances poéticas. Muitos poetas têm falado e publicado sobre temas diversos – questões de gênero, distintos tipos de violência acirrados no país, falta de um projeto político que abarque os grupos minoritários de poder, principalmente os negros, as mulheres, os indígenas, os LGBTQIA+ – sobretudo na difusão de feiras literárias e saraus que acontecem em todas as regiões do Brasil. Apesar do crescimento e da visibilidade de poetas, oriundos de diversos espaços, que abordam múltiplas matérias cujo desguarnecimento de fronteiras é nítido, há algo que emperra o caminhar da poesia. Segundo Renato Rezende (2014), esse empecilho, em grande medida, vem da crítica que não enxerga o potencial poético produzido neste Brasil contemporâneo, tratando-o, sobretudo, por um “vazio cultural.”

Por possuir um capital político latente, a poesia, em tempos de crise, eleva sua possibilidade do dizer. É preciso, então, sair às ruas, invadir a cena cotidiana, forçar uma intervenção na e com a sociedade. Nesse sentido, a crítica especializada não acompanha a fluidez e o crescimento da poesia contemporânea. Nas palavras do poeta, professor e ensaísta Alberto Pucheu (2016, p.177):

Ainda em 2008, escrevendo sobre a “situação da poesia hoje”, Afonso Romano de Sant’Anna abre seu texto afirmando que “A atual situação da poesia brasileira me lembra a palavra entropia”, querendo dizer, com isso, que, dada sua “dispersão poética”, como o universo, ela “vai desmilinguir-se entropicamente, e que não tem mais jeito”.

Ao invés de querer desdobrar as potencialidades de criação das obras poéticas, a crítica age como um tribunal que se coloca como juiz das artes. Oportuno é dizer, neste momento, que a poesia contemporânea abre espaço para uma poética multimídia, que utiliza recursos visuais e digitais os quais desorganizam o previamente organizado, além de fundar, a cada poema, em cada textura poética, o seu próprio público e sua teia crítico-teórica. Assim, os poemas solicitam outra mirada crítica. A poesia contemporânea demanda nova partilha e relação, sobretudo alianças que servem a um comprometimento com o presente, além de promover efeitos diferenciados nos seus leitores.

Nesta perspectiva, os poetas assumem um lugar híbrido, fazendo do suporte poético um espaço não apenas de reinvenção do mundo, mas de produção de pensamento. Daí a relevância

do artista-pensador Marcos Siscar (2005) em *A cisma da poesia brasileira*. Ele constata que a poesia brasileira publicada a partir de 1980 apresenta algumas marcas de ausência de linhas de força mestra. No entanto, não é que a poesia brasileira tenha perdido alguma coisa; ela se tornou outra coisa em um novo momento histórico.

Assim, para Siscar (2005), nesta segunda metade do século XXI, se valores tais como “nacionalidade”, “subjetividade”, “experimentação”, “novo”, dentre outros, não são mais totalmente adequados ao sentido dos projetos dos jovens poetas, estes também não estão em condições de oferecer respostas gerais. No entanto, diz o autor (2005, p. 45), “como se sabe, as situações instáveis (historicamente, poeticamente) são lugares onde a poesia costuma manifestar-se e onde, de todo modo, melhor se manifesta o sentido de sua ligação com o contemporâneo”.

Em mãos desses apontamentos, intriga-me, justamente, a dimensão política e o que de tão importante a poesia têm a nos dizer sobre o mundo. Ainda que a função da poesia não seja copiar ou mimetizar a realidade ou se submeter à verdade qualquer que seja, há algo de muito valioso resguardado em seus versos que a conecta a este “mundo cão”. Apesar da sua impotência em nada poder alterar, a poesia consegue tecer uma crítica ao poder e à realidade de tal maneira que merece ser escutada e apreciada.

Neste primeiro capítulo, discuto, sobretudo, o que compreendo, a partir da investigação da produção poética de Pucheu, como a poesia esbarra e se contamina em contato com o nosso tempo; um tempo enviesado por múltiplos agentes, sujeitos, temporalidades e acontecimentos. Se o contemporâneo, como já aludido pelo filósofo Agamben (2009, p. 62), abarca o homem que não foge do seu tempo, porém toma distância do mesmo para melhor analisá-lo em movimentos de dissociação e de anacronismo, o poeta é aquele que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.”

Perceber “o escuro” do nosso tempo, nas obras de Pucheu, significa espionar como o passado, em destroços, aparece no presente e como esse presente, simultaneamente, acolhe e fratura esse passado, revelando o ponto quebradiço das temporalidades entrelaçadas. O nosso tempo é entrecortado por ruínas; nos esbarramos entre entulhos e restos; os traços do passado e os resquícios da tradição são forças que convivem dentro dos impasses e das questões dissonantes do agora.

Em *apoesia contemporânea*, Pucheu (2014a) escreve um ensaio sobre os efeitos do contemporâneo, catalisando que a ideia de “contemporâneo” é um enigma; quem ousar decifrá-

lo incorrerá num empreendimento fracassado, pois “ele foge de nós quando tentamos ir em sua direção.” O máximo a se fazer é deslizar por entre aquilo que é uma aparição, um assombro, um fantasma. A paixão em fazer parte do contemporâneo reside, justamente, no fato do seu estranhamento, da sua disjunção e de seus impasses.

No intuito de construir tal entendimento, bifurquei esta primeira parte em dois espaços-prefácios: **2.1 “Nosso país está cheio de dores”: A infiltração do real** e **2.2 “A poesia não é arma”: O contragolpe lírico-político**. No primeiro, investigo de que maneira o real perfura os versos pucheutianos, estimulando uma ebulição no poema do excesso desse real que se impõe; de que forma o poeta se debate com o real e o inscreve em seus versos. A literatura flagra o que há nas sobras e dos restos desse real, tensionando as máscaras que o encobrem, além de compartilhar conosco os efeitos desse real confabulados pela obra de arte. No segundo, analiso por quais modos e gestos a poesia, em questão, responde ou confronta aos poderes usurários e autoritários que, a todo instante, de 2013 até 2022, ao menos no Brasil, com a guinada de uma ideologia extremista, tentaram acelerar uma asfixia das várias formas de existências e de viventes.

### 2.1 “Nosso país está cheio de dores”: A infiltração do real

**Figura 1** – Tela O brigadista da floresta, obra do artista Mundano



Fonte: Artivista [...] (2021)

O ponto de disparo: começo este capítulo com a imagem de “O brigadista da floresta”, do artista Mundano<sup>12</sup>. Essa tela traz à tona a política predatória da pasta ambiental da gestão do ex-presidente Jair Bolsonaro no período de 2019 a 2023 com diversos ataques ao bioma do Pantanal e da Amazônia: todos os destroços, os dejetos, os animais queimados, a floresta em chamas. Mudando reatualiza “O lavrador de café”, de Cândido Portinari, apontando, “nesse novo museu de grandes novidades”, a ruína ambiental que nos circunda. A gradação cromática dos tons de cinza foi gestada pelo artista a partir da coleta da lama in-loco, ou seja, a produção da cor cinza e de suas respectivas nuances foi obtida com os restos da vegetação e dos seres que ali existiam.

Os rastros oriundos da devastação da Amazônia e do Pantanal transmutados para a tela do artista Mundano são concebidos como uma possibilidade de partilha de dor e de perdas, contudo essa mesma dor e essa mesma perda tomadas como um gesto político permitem que enxerguemos a realidade sensível por outra ótica. Ao falar daqueles viventes que não existem mais, Mundano sinaliza e põe para fora o que o incomoda. A partir do “nada” – dos animais carbonizados e da floresta minada – produz cores, produz vida, produz arte. Na verdade, o que não existe continua a insistir, lutando para existir tamanha a sua força.

Ao trazer para esta cena o “O brigadista da floresta”, tento dimensionar como o real invade à obra artística. O real apresenta-se violento, e uma das possíveis críticas da tela é sobre o escândalo desse real; é sobre o que de mais demasiado nele se conjectura e expõe; é sobre aquilo que camufla, dissimula e disfarça o seu semblante. A lama, decorrente daquela realidade desenfreada de queimadas, apropriada na tela, nos choca justamente por demonstrar como a arte, com toda sua expertise, é uma confrontação radical com o real, como nos alerta o pensador francês Alain Badiou<sup>13</sup> (2017). Assim, a arte, como uma via de resposta, aponta uma não aceitação ao convencional desse real, a sua face destrutiva e irruptiva.

---

<sup>12</sup>Mundano nasceu em São Paulo, em 1986, onde vive e trabalha. É um artista – o próprio artista assim se denomina por considerar que sua arte é um ativismo - reconhecido internacionalmente por seu grafite “paporreto”. O grafiteiro questiona conceitos e comportamentos dos cidadãos e das autoridades através de intervenções que carregam em sua maioria frases de impacto inspiradas no contexto local. A preservação do meio ambiente e dos direitos humanos universais são a base de seu ativismo que transcende as tintas”. Informações extraídas da página Produtora Cultural SP-Artes (Mundano, 2023).

<sup>13</sup> As postulações de Badiou (2017) partem da psicanálise lacaniana e da máxima o real é impossível, isto é, o real é o que não cessa de se escrever. Sempre em vias de se fazer, o real apresenta um *continuum* que não se fixa num determinado signo; ele não pode ser congelado numa determinada imagem. Somente o simbólico faz desse impossível uma possibilidade de se apresentar. Com o corte no *continuum* que fazia o real ser impossível, o simbólico (pela escrita ou pela fala) consegue sangrar o real por alguns instantes, sempre o refazendo. Assim, o impossível do real só se mostra na criação.

A escolha de “O brigadista da floresta” se dá, essencialmente, por esta razão: a proximidade da arte cada vez mais com o nosso tempo, com o nosso “cotidiano mais que o cotidiano”, para fazer alusão ao título de uma das obras de Pucheu (2013). Uma questão que me atinge é: em meio a um lamaçal de dores e mortes, mergulhado num real cujos vários tentáculos nos cercam e trazem, a todo instante, os fantasmas e os espectros do passado que continuam presentes e emaranhados no tempo de agora, por qual motivo a arte beira o real, ainda que não precise ter nenhum compromisso com ele? Por que é preciso atravessá-lo com lâmina cortante?

A relação entre, de um lado, obra de arte e, de outro, realidade foram temas debatidos pela filosofia grega. A noção clássica de *mimesis* é concebida, na *Poética*, como “imitação” ou “representação”. Segundo Aristóteles (2003), *mimesis* vai muito além do que uma simples cópia do real; as artes tinham o papel de “imitar” as ações humanas pela linguagem, “produzir à maneira de”. Esse conceito de *mimesis* figura o caráter imaginativo e fabulador da obra literária.

A obra, então, não teria qualquer acordo com a Verdade; tudo é possível e verossímil desde que devidamente determinado, representado ou simulado como possível ou admissível dentro do funcionamento da obra de arte. Nesse sentido, o mundo ficcional é constituído por um discurso que escapa da nossa realidade prática, não se submetendo à verdade do mundo real.

Já o mestre Platão (2001), em *A República*, concebe a *mimesis* como subversiva em virtude de pôr em risco a união social e a constituição de uma cidade ideal. Na conhecida passagem do *Livro X* de *A República*, faz-se necessário afastar a poesia sob o pretexto de se constituir numa arte mimética. A poesia só seria concebida na cidade ideal se submetida aos critérios filosóficos. Na Grécia Antiga, a sociedade era pautada na tradição oral, e a poesia era uma dessas instâncias educativas e pedagógicas que formavam os homens. Por meio da poesia, os costumes, as tradições, os valores, as crenças, os rituais, os jogos, a política, as leis da cidade e a conduta pública e privada eram transmitidos. Homero era considerado um grande educador em virtude de os seus cantos conterem o desejo de formar e educar o homem grego, a chamada *paideia*. A poesia mostrava-se, então, como repositória de saber e da tradição.

Nesse sentido, a voz do poeta acabou se estabelecendo como uma norma. Os personagens de Homero foram concebidos para servirem de exemplo ao povo grego, cumprindo o seu papel social. Ao fazer isso, os poetas passam de mero contadores de histórias a educadores do povo grego. Assim, quando no *Livro X da República* (Platão, 2001) o poeta é expulso da

cidade, a mensagem que nos foi legada e interpretada por várias gerações é de que Platão estaria contra a poesia. A poesia de viés imitativo, seja ela épica ou trágica, não seria admitida por ser perigosa em razão dos modelos falsos e impuros que tende a imitar, transformando-os em exemplos a serem seguidos pelos cidadãos. Por ser um potencial agente desestruturador da aparente estabilidade das coisas do mundo, a poesia não seria admitida na cidade idealizada por Platão.

Contudo, esse ataque pode ser visto como uma das forças da poesia: o poder de intervir na formação das pessoas, incitando o descontentamento do ser humano com sua condição e, conseqüentemente, sua disposição de pôr em crítica a realidade, constituindo uma séria ameaça à ordem e à estabilidade do mundo grego. O poeta foi expulso não por ser incapaz ou inútil, mas por ser perigoso. Ao bani-lo da cidade ideal, Platão reconhece-lhe a sua grandeza.

No ensaio *A poesia e seus entornos interventivos: uma tetralogia para o Íon*, de Platão, Pucheu (2007b) aposta numa leitura do diálogo platônico *Íon*<sup>14</sup>(Platão, 2011) para melhor compreensão da polêmica relação entre poesia e filosofia. Pucheu (2007b) faz um esforço para ler Platão como poeta, como filósofo, como político, como sofista, fugindo de caricaturas engessadas acerca do posicionamento do filósofo grego sobre as relações entre poesia e filosofia. Esforça-se para ler Platão, portanto, como uma pluralidade de vozes, vez que tal pensador, em seus diálogos, construiu um verdadeiro teatro poético-filosófico.

Todavia, as leituras empreendidas pelos estudiosos mundo afora sobre os textos e diálogos de Platão não levaram em consideração que a escrita desse filósofo, como pontua Pucheu (2007b), apresenta, sobretudo, uma dicção poética. Por misturar todos os estilos, Platão como, assegura Pucheu (2007b, p. 158), não se importava em estabelecer uma distinção entre os gêneros: “com Platão, inaugura-se a necessidade de uma escrita urbana, que acate os novos ruídos, a nova polifonia, as variações de múltiplas vozes”.

Dentre as diversas maneiras de ler Platão, me filio, aqui, justamente, à possibilidade de lê-lo enquanto um artista filosófico, aprendizado que obtive a partir das leituras dos textos poéticos de Pucheu. No primeiro momento que li a poesia pucheutiana, encontrei, sem conhecer nada sobre a história intelectual de Pucheu, uma aproximação entre seus versos e os diálogos

---

<sup>14</sup> *Íon* é um pequeno diálogo de Platão em que dois personagens – Sócrates e Íon de Éfeso – dialogam sobre a matéria poética e o ofício dos rapsodos (os artesãos das palavras). O encontro entre ambos se passa, possivelmente, numa praça pública, quando, de repente, Sócrates, com muito entusiasmo e alegria, começa a conversar com o rapsodo Íon. Este artista viajava pelas cidades gregas, levando suas deslumbrantes recitações de Homero e participava, também, de competições em homenagem aos deuses (Platão, 2011).

platônicos. A impressão é que há um Pucheu-Platão que busca tendências narrativas, líricas e dramáticas, que dão ao texto pucheutiano um aspecto híbrido tal como são os textos do pensador grego.

Pucheu traz uma força do pensamento de Platão que abarca não apenas a exploração de uma polifonia contida nos diálogos, como também as questões postas sobre as relações entre poesia e filosofia. Segundo Pucheu (2021a), dentro dos diálogos platônicos, o espanto existe e resiste; é o método usado por Platão para chegar à exaustão do pensamento. Nesse sentido, haveria um vínculo intrínseco entre filosofia e espanto muito difícil da cidade grega em formação – a *pólis* – abrir mão. E não podemos nos esquecer que a filosofia nasceu do espanto.

Os acontecimentos, os fenômenos da natureza e a própria linguagem são movidas pelo espanto, pela aporia. Para Pucheu (2021a, p. 51), “o impacto da natureza a gerar o espanto a ser recriado em palavras leva tanto a poesia quanto a filosofia a exclamações das quais eclodem inclusive as interrogações ou as chamadas “perguntas últimas”. Essas “perguntas últimas” são aquelas famosas máximas filosóficas sobre “O que é o ser?”, “O que é o homem?”, “O que é a vida?”.

Uma das preocupações de Pucheu (2007b) recai, prioritariamente, em não contribuir para uma contínua separação entre poesia e filosofia. Para tanto, esse artista-poeta-pesquisador sai em defesa da potência encantatória e imprevisível da poesia e da filosofia, explorando as conexões entre o texto literário e o seu poder de referência ao falar do/para o mundo real.

Não se furtando a “conversar” com os fenômenos, com a natureza e com a própria realidade, a poesia elege tornar o impossível crível no sentido de fazer crer na potência daquilo que era inverossímil, “esse implausível que se torna plausível” (Pucheu, 2021a, p. 46). Porém, como afirma Pucheu (2021a), dizer esse real é sempre enigmático; dar-lhe força ou credibilidade passa pela habilidade de lidar com o espanto, com o inesperado, com o assombro.

Esta pesquisa, em seu primeiro capítulo, traz esses apontamentos no intuito de mostrar como a literatura, sendo um discurso de interface e de entrelugar, não se alija completamente das questões do nosso tempo. O confronto com as experiências mais contemporâneas e com a violência do “real”, cujos efeitos são apresentados de vários modos, se vislumbra com muita pujança nas obras de Pucheu: em *mais cotidiano que o cotidiano*, publicada em 2013, e nos livros subsequentes *Para que poetas em tempos de terrorismos?*, de 2017, *vidas rasteiras*, de 2020, e *É chegado o tempo de voltar à superfície*, de 2022. A poesia pucheutiana atrita cada



vez mais com o real, situando-nos frente ao efeito afetivo e sensível de a literatura se colocar em permanente experiência com a vida.

Os textos poéticos de *mais cotidiano que o cotidiano* (Pucheu, 2013) trazem à baila, numa linguagem ao rés do chão, temas relacionados ao escopo mais banal: o encontro e o desencontro das relações amorosas, a dança dos surfistas no mar, os assassinatos de pessoas anônimas, a violência na cidade, dentre outros. Em *Para que poetas em tempos de terrorismos?*, encontramos uma poética que se choca com os vários terrorismos de Estado, sobretudo com a falsa aparência da normalidade dos dias. Cabe, assim, à poesia desestabilizar essa suposta naturalidade da realidade que nos é imposta e fabricada; em *vidas rasteiras* (Pucheu, 2020), o modo de funcionamento das formas invisibilizadas de vidas são postas em movimento, mostrando que, apesar de serem aparentemente frágeis, resguardam uma força cuja motricidade implode à modulação de um único modelo de vida. *Poema para a catástrofe do nosso tempo* (Pucheu, 2020), publicado na parte final dessa obra, expõe o momento sob o qual o país atravessou durante a pandemia do coronavírus não para ser mais um meio de informação dos eventos ou dos acontecimentos, mas para mostrar como a literatura é um modo de poder dizer com os pés, com as mãos, com o corpo e com a voz as urgências políticas do nosso tempo.

Na tentativa de deslizar sobre os últimos acontecimentos políticos que agitaram o Brasil com a invasão de um governo de cunho fascista, com as eleições presidenciais de 2022 e a polarização do país entre aqueles que queriam a manutenção da horda autoritária e uma outra parte desejosa de recuperar a democracia, Pucheu (2022) publica *É chegado o tempo de voltar à superfície*; uma obra que, passado o ataque das forças reativas facínoras, nos joga para a superfície, a fim de que tomemos ar e fôlego para continuar a investir na vida.

O empreendimento do poetar em meio ao turbilhão de acontecimentos trágicos e catastróficos da cena contemporânea, como sabemos, deriva muito da lírica praticada por Baudelaire que, no século XIX, inicia uma nova roupagem de se fazer poesia que difere dos românticos. A perspicácia desse poeta da modernidade em enxergar os estímulos da realidade capitalista e transformá-los em poesia fez com que ele extraísse imagens banais da metrópole extenuante e decadente em versos fosforescentes. Em *Estrutura da lírica moderna*, o estudioso Hugo Friedrich (1978) pontua como, em Baudelaire, a lírica se afasta da unidade da poesia e da pessoa empírica do poeta, em razão da não entrega a “embriaguez do coração”.

A feitura da poesia demanda muito mais trabalho, manejo com os impulsos da língua e construção sistemática do que a tão afamada inspiração do poeta. Em Baudelaire, a

despersonalização do “eu” nega a fórmula romântica que igualava poesia e pessoa; a lírica moderna cinde esse “eu” unívoco. A partir disso, o poeta passa a ser um operador da língua e, ainda que se curve para si, compõe poesias não exprimindo a sua dor individual, mas mirando um homem qualquer posto que todos são vítimas da modernidade.

Nessa mesma esteira, o filósofo Theodor Adorno (2003) no importante ensaio *Palestra sobre lírica e sociedade* faz um apontamento acerca da densidade e da força da lírica que perfura o mundo e vai se distanciando dele quando instala a sua própria demarcação do real. A peça lírica não se constitui em mera expressão de sentimentos individuais; ela só se confirma como uma obra de arte se essa expressividade individual extrair algo do universal humano. Por fazer parte da experiência social do homem, a literatura já está mergulhada no social ainda que não tome posição ou partido de uma ideologia ou outra. Como nos adverte Adorno (2003, p. 66), “a referência ao social não deve levar para fora da obra da arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”.

Essa interpretação social da lírica ajuda-me a refletir sobre como o mais importante não é buscar o social externo ao poema, até porque não cabe à poesia ter uma função utilitária pré-estabelecida, mas compreender de que maneira o corpo do poema mantém um estranhamento e um espanto diante de uma realidade pendularmente contraditória e de que forma o fantasmagórico real mergulha/invade/penetra nos versos.

Nesse enfoque, compreendo que, na contemporaneidade, “arrastar” a realidade para a obra artística é uma estratégia de confluência política; a poesia, em seus contornos mais interventivos, atrita o mais próximo da vida, exercendo um gesto político e ético. Não há como se manter incomunicável ao social, ainda que este seja antagonístico, vez que “[...] o poema lírico captura, realmente, em seus limites as badaladas do tempo histórico. (Adorno, 2003, p. 76)

Não se trata, aqui, de fazer uso do meio social para explicar o fenômeno literário ou se valer de outras ciências humanas – sociologia, psicologia ou história – buscando suas influências na obra de arte. Tampouco intento compreender a obra como mera representação da sociedade ou o espelhamento dessa. Como já aprofundado pelo escritor e crítico literário Antonio Cândido (2006) em *Literatura e sociedade*, a manifestação artística se interessa pelos problemas sociais na medida que a própria obra já se insere na estruturação do processo social. De antemão, o elemento social não é tomado exteriormente como temática ou enquadramento contextual, mas como peça interna impulsionadora da existência da obra de arte.

O teórico cultural Stuart Hall (2016), em *Cultura e representação*, nos mostra as diferentes maneiras em que a noção de representação é manipulada no meio cultural. Permeando diversas teorias, a abordagem reflexiva, em linhas gerais, descreve e classifica as coisas do mundo como espelho da linguagem. Essa ordem mimética escamoteia a relação complexa entre os signos e os modos de enxergá-los para além do estabelecimento de sentidos fixos e arraigados na cultura. Contrariamente a isso, a abordagem intencional considera que o sentido está no autor, a fonte de todo o significado. Em contrapartida, na ótica construtivista, os significados são construídos pelos usuários da linguagem a partir dos sistemas de representação compartilhados em sociedade. Para os construtivistas, o mundo material existe, porém não advém dele o sentido das coisas.

A estética realista do século XIX apostou no projeto de verossimilhança mimética, um esquema baseado no modelo aristotélico. Associada à *mimesis*, o realismo buscava uma cópia do real pela linguagem. A história desse realismo é perpassada por uma transparência direta entre as palavras e as coisas, o que, mais tarde, foi criticado por Michel Foucault (1999). Em *As palavras e as coisas* (Foucault, 1999), o filósofo esclarece que os limites da representação se deram a partir do momento em que não foi possível mais fazer um paralelismo entre classificação e nomenclatura no final do século XVIII. Esse acontecimento, segundo Foucault (1999), é radical, pois as coisas não mais seriam descritas, classificadas, recolhidas ou analisadas por uma única palavra ou agrupadas por uma taxinomia universal, conforme preconizava a história natural do século XVII e XVIII.

O nome e os gêneros, a designação e a classificação, a linguagem e a natureza deixam de ser entrecruzados de pleno direito. A ordem das palavras e a ordem dos seres não se recortam mais senão numa linha artificialmente definida. (Foucault, 1999, p. 316)

A crítica à linguagem como espelho do mundo e aos limites do realismo representativo do século XIX foram uma das pautas das vanguardas europeias juntamente com a arte moderna até 1950 que, a partir de seus experimentalismos, propuseram um distanciamento do projeto de verossimilhança mimético, ainda que tivéssemos a literatura engajada de 1920 e 1930. Segundo o crítico literário Karl Erik Schøllhammer (2012, p. 133) no ensaio *Realismo afetivo: evocar realismo além da representação*, as práticas modernistas de 30, no Brasil, não recorreram a uma cópia do real, mas em “criar ou recriar literariamente os discursos informais do povo, a linguagem das pessoas reais e de suas falas do cotidiano sofrido [...]”

Schøllhammer (2011, p. 54) em *Ficção brasileira contemporânea* alerta sobre o quanto é complicado falar em um “novo realismo”. Se os escritores e as escritoras hoje buscam um diálogo com a realidade social e cultural não é pela via representativa ou mimética; eles não vão retornar às técnicas de verossimilhança descritiva tampouco se valer de uma objetividade da narrativa. Para esses artistas urge, na cena atual, “relacionar literatura e arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora”.

Um ponto significativo da literatura contemporânea, de acordo com a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 262), em *Mutações da literatura no século XXI*, é o retorno de um realismo cuja “crença é renovada na possibilidade de a linguagem representar o real”. A autora chega a essa conclusão ao analisar uma série de romances que, simultaneamente, se valem da crueza do mundo, trazendo para ficção as marcas do jornalismo e da sua suposta neutralidade. Contudo, em tempos atuais, a poesia não busca uma aproximação com a representação do real, mas se utiliza das variadas experiências de vidas disponíveis no mundo para dramatizar e se aproximar de homens e de mulheres comuns, à beira da crueldade do real.

Dentro da lírica contemporânea, enxergo uma força que resiste – a da despersonalização cada vez maior do “eu” no poema – por ser um dado da própria manifestação social (a cisão do sujeito, a conjugação de múltiplas identidades, os processos de subjetivação e dessubjetivação<sup>15</sup>) sob o qual a poesia se constrói, o que opera uma outra mirada da noção de lírica. Passada a fase do lirismo encurvado na expressão de um “eu”, de uma subjetividade pessoal, encontramos, na contemporaneidade, uma poesia que caminha para uma reflexão sobre o “ser-em-comum”. Nesse sentido, o poeta ao falar dos objetos, das situações, do cotidiano e da trivialidade do mundo invoca singularidades quaisquer, para lembrar a definição de Agamben (1993) em *A comunidade que vem*, sem nenhuma inclinação para identidade ou

---

<sup>15</sup> O sociólogo e teórico Stuart Hall (2014) apresenta em *A identidade cultural na pós-modernidade* a “crise de identidade” do sujeito na modernidade tardia. Para ele, o sujeito, que já foi tomado como fixo, rígido e detentor de uma identidade centrada, encontra-se, hoje, fragmentado, deslocado, fluído e cindido por uma polissemia de identidades com as quais precisa lidar. Para pensar essa descentralização do sujeito, Hall (2014) recorre a um dos pensadores responsáveis por teorizar sobre a construção das subjetividades e os dispositivos que interferem na constituição de sujeitos: o filósofo Michel Foucault. Para este, a partir do século XIX em diante o poder disciplinar mantém uma regulação e uma vigilância sobre a vida, o corpo, as atividades, os prazeres, enfim, sobre tudo que concerne ao indivíduo. Nesse quadro, é imposto ao sujeito uma forma de subjetividade que revela as maneiras de dominação e de exploração: o indivíduo deve ser dócil, útil. Essa subjetivação, conforme Foucault (1995), é uma operação que dita como o sujeito deve se comportar, agir, ou seja, modular-se por uma identidade determinada. Ligado à questão do “quem somos nós”, a recusa do sujeito à identidade imposta provoca uma desidentificação, ou seja, os indivíduos inconformados questionam “o governo da individualização”, atacando o estatuto do indivíduo imposto por uma técnica e uma forma de poder.

pertença a. O “qualquer”, para o filósofo italiano, é um ser com possibilidade ou potência de; é uma singularidade que pode ser ou pode não ser. A impotência do não ser revela, sobretudo, o não formar um conjunto, o não constituir uma comunidade fusional.

Se hoje há um sequestro do “comum” – daquilo que assegurava certo laço ou consistência social – tais como sindicatos, associações comunitárias, ideológicas, nacionais, dentre outros, é porque, como assegura o pesquisador Peter Pál Pelbart (2008), a própria ideia difundida de uma forma de vida em comum é inventada; a vida que supostamente parecia ser em comum, em verdade, não é. Há uma expropriação desse comum, o que se reverbera com a massificação e a espetacularização de imagens prontas sobre o que é patrimônio de todos: a linguagem, os modos de associação, a inventividade, a imaginação. Para esse pensador, o que os estados fazem é vampirizar e privatizar o que nos é comum, esvaziando-o. Por ser “a menina dos olhos de ouro” do capitalismo, o “comum” passa a ser cada vez mais cooptado pelo capital.

É a potência de vida da multidão, no seu misto de inteligência coletiva, de afetação recíproca, de produção de laço, de capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, de novas associações e de novas formas de cooperação, como diz Maurizio Lazzarato na esteira de Tarde, que é cada vez mais a fonte primordial do capitalismo. Por isso mesmo esse comum é visado pelas capturas e sequestros capitalísticos, mas é este comum igualmente que os extrapola, fugindo-lhe por todos os lados e todos os poros (Pelbart, 2008, p. 36).

Jean-Luc Nancy escreve, em 1983, seus primeiros artigos sobre o tema da comunidade. Nesses primeiros textos, o pensador preocupa-se com um mundo em que a experiência da comunidade se viu dissolvida diante da crescente expansão global do liberalismo individualista que acabava por preconizar o ser “em si mesmo” fechado em seu interior ou em seu absoluto. Numa crítica a essa prática imanente de pensar o ser enquanto uma unidade totalizante de todos, Nancy (2016a) problematiza que no seio dessa filosofia política da interioridade o que se comprova é a ausência da comunidade.

Em repercussão a esse pensamento, Maurice Blanchot (2013) escreve, em 1983, *A comunidade inconfessável*, pontuando como a ideia de fusão no seio da comunidade leva a sua morte ou ao pensamento de uma comunidade (im)possível. Para Blanchot (2013), o que está em jogo quando se pensa em comunidade é uma não assimilação entre seus membros, uma não identificação ao outro como gregário dos mesmos pensamentos e particularidades; é uma noção que dessacraliza toda vontade de fusão entre as partes no intuito de formar um todo unívoco, vez que “o ser busca, não ser reconhecido, mas ser contestado” (Blanchot, 2013, p. 17).

Pautando-se por uma questão que o inquieta, “Por que comunidade?”, Blanchot (2013) inscreve o princípio de incompletude não como uma necessidade de o ser buscar o outro para ser completo ou de completar a sua insuficiência; antes de mais nada, o ser vai em direção ao outro a fim de que, juntos, possam descobrir que não podem caminhar separados. Assim, surge o apelo à comunidade que, para esse pensador, faz com que os seres compreendam seu grau de finitude.

Se a comunidade não pode se decompor numa unidade, comunhão ou fusionalidade, o que ocasionaria a sua morte, é porque, segundo Blanchot (2013, p. 23), “a comunidade assume a impossibilidade da sua própria imanência, a impossibilidade de um ser comunitário como sujeito”. Ou seja: na comunidade, não cabe a ideia de soberania; o que compete é uma possibilidade de um “ser-junto”.

Logo após, em 1986, o próprio Nancy (2016a) produz *A comunidade inoperada*, obra de referência para reflexão em torno dos desafios da sociedade global que deseja fundar novas maneiras de experienciar a comunidade diante da perda de identidades num mundo em que estamos cada vez mais refém do etnocentrismo, do nacionalismo, de lutas étnicas e das políticas de apropriação de um “comum” que justifique a segregação e a exclusão. Como um influente pensador do contemporâneo, Nancy (2016a) propõe, afinal, por meio da escuta, do sensível, do toque, do ver, isto é, das práticas artísticas e literárias, observar muito mais o que nos faz um ser-em-comum no que está acontecendo do que apontar algum tipo de identificação que nos leve à fusão com o outro.

Essa constatação de buscar ver o que está acontecendo que nos faz um ser-em-comum com os outros e essa possibilidade de quaisquer singularidades caminharem em coletividade é uma constante construção nos textos pucheutianos, como veremos ao longo desta tese. Se o grande desafio é agir em comum, é porque a multidão, como sugerem os pensadores Michael Hardt e Antonio Negri (2016) em *Bem-estar comum*, não será mais um corpo unívoco encarcerado numa identidade de classe; é um fluxo de singularidades que age/navega/se contamina, cria e transforma.

Desde os primeiros livros de Pucheu, o trabalho da poesia com tais questões do nosso tempo começa a se destacar: o interesse pelos passantes e integrantes da cidade, pelas formas de vivências fragmentadas e efêmeras da urbe e como elas se expõem aos objetos, às coisas e aos outros modos de vidas do seu entorno que encobrem a aridez da metrópole. Em sua obra de estreia, *Na cidade aberta*, publicada em 1993, encontro a poesia passeando pelo cotidiano.

Essa vida ordinária aparece por meio do que chamarei aqui de restos e de sobras. Neste livro, como em quase todos os seus escritos, o poeta percorre os “fragmentos nas avenidas” num universo entre mares, morros, asfalto, ônibus, supermercado. Temos uma cidade que vai se abrindo e que faz da poesia o seu próprio movimento tal como é a disformia do próprio poema; um cotidiano cinzento, de vastas experiências dolorosas, ora árido, ora resplandecente. O zunzunzum, o ruído, os pedaços de vozes são matéria para a poética de Pucheu. Vejamos:

Uma das Na Cidade Aberta, Nº 2<sup>16</sup>

a esquina  
nos pulmões  
do cego  
engrena métricas de motores,  
rima cano  
com maré.  
lâminas  
de liquidificador  
atravessam  
sua voz,  
lascam os olhos dos transeuntes.

um José, ferido num canto, entrega seus restos a uma simples  
pergunta:

qual é mesmo o nome da sensação  
de quem anda?

da sensação de quem anda  
pra lá de dias,  
num movimento de pernas  
que não se deixam parar – (Pucheu, 1993, p. 23).

Uma imersão na linguagem do cotidiano. Essa é uma das esferas da obra de Pucheu. Observo, neste excerto, como a palavra tenta captar as sensações de frenesi que acometem a “um José”, isto é, a um passante qualquer. Essa sensação não há como ser descrita em sua integridade até porque ela só nos chega enquanto cacos e estilhaços; o poeta a captura enquanto combinações: “esquina com pulmões”, “métrica de motores”, “lâminas de liquidificador atravessam sua voz/lascam os olhos dos transeuntes”. A linguagem poética com sua dicção criativa e desregrada desobedece a linguagem automatizada do real impositivo.

No início do poema, há uma indiscernibilidade entre coisas e seres; um se mistura ao outro: “esquina/pulmões”; “lâminas de liquidificador/voz”. Esse tônus poético produz imagens

---

<sup>16</sup> Respeitei o formato e a disposição gráfica dos versos de Pucheu conforme apresentados em suas obras.

que combinam seres aparentemente dissonantes, que se encontram e se embarçam no poema. Assim, a cidade só pode ser apreendida/sentida por meio dos restos, dos ruídos. Isso se evidencia com mais nitidez no poema seguinte:

Na Cidade Aberta, Nº 3

próxima saída para deodoro  
 às dezoito horas e sete minutos  
 plataforma dois linha b  
 alô ráls paga mil  
 bananada é cem bombom serenata dois é mil  
     de mil e quinhentos lá fora na minha mão é mil  
     cem alô bananada é cem cruzeiros  
 dois mil o isqueiro dois mil alô ráls paga  
 mil é o verdadeiro paga mil  
     biscoito globo promoção globo  
     conféti da quibom dois é mil  
     conféti  
 conféti da quibom é o legítimo dois é mil dois serenata  
     é mil serenata dois paga mil  
     dois serenata é mil bombom garoto  
     dois serenata é mil  
 cem grama de bala é mil bala de qualidade  
 cem grama é mil  
 olha o nacaíama é setecentos  
     amendoim é japonês

lanterna chinesa de grande utilidade em sua casa  
 paga três mil é pequenina e de qualidade  
 cem gramas de bala aí pagando mil  
     olha o fribel  
     jujú bamericana dois é mil  
 o tijolão é mil prestígio é mil tijolão de bananada  
 dois é mil



vai pagar cinco mil aí uma coleira e uma corrente aí  
 para amarrar o seu cachorro ou o seu filho vai pagar cinco mil aí  
 jujú bamericana dois é mil  
 tesoura é tramontina dez mil é cabelereiro  
 super corte é dez mil na loja americana é vinte e cinco mil  
 caldo de galinha é promoção ein  
 só paga dois e quinhentos  
 só paga dois e quinhentos ein (Pucheu, 1993, p. 24-25).

A cidade começa a invadir o poema tanto pelos seus sons quanto pela sua forma enlouquecida de fluxos descontínuos. Ao deixar em evidência as vozes descompassadas, os versos também ficam desnorteados. O circuito informal de mercadorias traz o mesmo tom de leveza: são vendidos biscoitos, bala, tesoura, caldo de galinha, lanterna, chocolate, bananada. A cidade ritma os versos de acordo com sua vontade. É livre a passagem da cidade para o poema.

O transbordamento de um verso em outro confere ao poema uma cadência rítmica que nos apontam os gestos, o desenrolar e o linguajar usual dos vendedores. O espaço da plataforma de trem induz à fragmentação dos sujeitos, vez que os ambulantes só estão ali de passagem em busca de manter a sua sobrevivência diária. A plataforma comporta, concomitantemente, um lugar intercambiável onde os seres permanecem anônimos e um lugar de individuação, pois, ao passo que se constitui num vaivém ininterrupto de corpos que não estabelecem relações ou aproximações, para o grupo social dos trabalhadores informais é um local social onde compartilham trocas, laços e solidariedade com seus semelhantes.

*A cidade aberta nº 3* labuta com a rua. A rua possibilita uma infinidade de encontros seja com materiais e objetos, seja com gente. Quando convoco a tela de Mundano, é no intuito de revelar o que a terra/a rua/o chão têm a nos ofertar enquanto resto. O resto, contudo, nessa primeira produção de Pucheu (1993), não conduz a uma crítica à putrefação dos poderes, como vejo, mais a frente, em seus livros mais recentes. É um resto no sentido daquilo que fica no ar da cidade quando o poeta, transitando por uma estação de trem ou de metrô, acolhe/recolhe o que escuta. E a linguagem desses restos é a marcada pelo improvisado. E o improvisado é criativo, é movente; tenta se desprender de uma linearidade ou de um sentido imposto.

Por qual razão tocar nos “restos”? Para muitos, os restos, quando associados ao “lixo” ou ao descarte de algo que não tem serventia, nada teriam a nos dizer ou a nos dar. Se não há

como falar de forma translúcida da realidade, o poeta tenta capturá-la por meio de frações, brechas, sobras. Esses cacos estão espalhados pelo cotidiano, pelas ruas, pelos becos e vielas, pela cidade. Esses são os restos que interessam ao poeta; é a matéria-prima que serve à poesia.

Em 2011, a partir de diversas imagens de grafites entre Lisboa e Rio de Janeiro, Pucheu participa de um evento internacional denominado *ArteFórum*, sob a curadoria da pesquisadora Beatriz Rezende. Intitulada *Paisagens urbanas quase sem paisagens*<sup>17</sup>, essa exposição puchteutiana reuniu vinte das inúmeras fotografias de frases grafitadas flagradas pelo poeta em ruas de diferentes cidades do mundo. Nesse mesmo ano, Pucheu produz a instalação *Palavras* com a ambientação sonora de Daniel Puig, na OI Futuro de Ipanema, no projeto *Poesia Visual*, sob a curadoria de Alberto Saraiva. Com um olhar e uma escuta apurados, o poeta enxerga o cotidiano a partir de uma sintaxe entrecortada por sons, silêncios, ritmos, vibrações, cores. A poesia se insere no espaço-tempo de uma cidade aberta qualquer por meio da imprevisibilidade, vez que, em muros, nas marquises, nas fachadas de estabelecimentos ou no topo de prédios, o passante se esbarra com o poético sem ao menos esperar. No meio do turbilhão de entulhos e eclodida no cotidiano, nesses locais insuspeitos, a poesia fabrica outros modos de olhar para ruas, becos e avenidas.

O contato com o cotidiano nos primeiros escritos de Pucheu (1993) já deixa em evidência umas das tônicas trabalhadas nas obras posteriores: o interesse por uma poesia que não está alojada num determinado espaço, mas que circula e se movimenta por aí e acolá. É a lida com o banal e o ordinário que embasará um procedimento composicional denominado pelo próprio poeta: os arranjos. Os arranjos constituem-se em peças coletadas e selecionadas pelo poeta, saqueadas de seu espaço “original” – geralmente do cotidiano da cidade e das ruas – e lançadas/recortas/recriadas em versos. Nesse sentido, o poeta se apropria de trechos de conversas avulsas, de bilhetes, de e-mails, de escutas diversas em ônibus, trem e metrô, de falas de passantes, de trechos de músicas, para exemplificar alguns, e os desloca para os versos.

Na abertura do *Na cidade aberta*, há o seguinte fragmento:

assim, na bucha,  
eu não falo não,  
mas deixa eu me esquecer  
que, de repente, eu falo

---

<sup>17</sup> No ensaio intitulado *apoesia contemporânea*, publicado no livro homônimo em 2014, Pucheu inclui uma série de imagens grafitadas que foram fotografadas nas cidades de Lisboa e do Rio de Janeiro.

(poema colhido na boca de um transeunte na Marina da Glória)  
(Pucheu, 1993, p. 3).

A partir deste arranjo, o poeta nos adverte que a fala coletada “na boca de um transeunte na Marina da Glória” (Pucheu, 1993, p. 3) é um poema. Isso já nos dá indícios da ideia de poesia que estamos adentrando: um campo aberto e expandido “com fronteiras desguarnecidas” que tem se aproximado cada vez mais da vida. Além disso, assume uma dimensão política e uma rede de relações com outras esferas – corpo, língua, fotografia, vídeo, cidade, fala – constatando a sua forte potência em se dispor ao outro, a diversos contextos e objetos.

A ensaísta argentina Josefina Ludmer (2010) ao tecer considerações sobre algumas obras literárias latino-americanas do século XXI no ensaio *Literaturas pós-autônomas*, que não distinguem realidade de ficção ou que não se importam se são reconhecidamente literatura ou não, pontua como a próprio campo literário e seu sistema de valoração passam por uma crise. Essas escrituras denominadas pós-autônomas transitam pela realidade e pelo cotidiano, deslocam citações, autores e obras, ocupam os textos com fotografias, memórias e confissões. Tais práticas literárias, nas palavras da estudiosa, estão em “êxodo”.

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc.). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas (Ludmer, 2010, p. 2).

Essa forma de fazer literatura tratada por Ludmer (2010) comparece nos vários momentos do fazer poético de Pucheu, sobretudo nos arranjos. Esses enxertos “saem da literatura e entram na “realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano [...]” (Ludmer (2010, p. 3).

...aí a gente começa a conviver com o perigo, e aprender a cair fora dele. Uma vez ou outra até que apetece. Camarada tem que estudar muito a mente de sua pessoa, tem que ter jogo de cintura. Meu colega é caminhoneiro. Ele foi para São Paulo, quebrou a cara. Aí foi pra Bahia. Foi prum forró. Chegou lá, aquelas mulheres bonitas, e ele só tinha dinheiro pra ficar no caminhão. Aí é que o bicho tem a cara de ruim mesmo. Não

tenho pressa pra chegar e olhar a cara da patroa. Quarenta anos a mesma cara. Muita coragem, aturar um diabo daquele quarenta anos. Eu correndo atrás do ouro e ela vendo novela. É sempre assim, Deus tira de um lado e põe outro. Às vezes, não põe em canto algum. É todo dia isso, na forma do costume. De segunda a segunda. Ele chega do serviço, vai direto pra casa dela. Chega em casa uma e cinco da manhã, a rua deserta. De segunda a segunda. Um erro que acontece fluentemente. Eu vou falar com a mãe da menina: é melhor meu filho juntar seus podres com sua filha. Aquele, ali, coitado, vai morrer sem nunca ser o que queria ser. Pobre é teimoso, não morre não. Por favor, onde fica o hospital do coração? Era um preto de linha...aquela camisa alta, sapato bacana... Um preto de linha. Todo mundo olhando o negão, ele chegando de mão dada com a loura. Vê se pode? Era um preto de linha, de mão dada com aquele travesti. [...] (Pucheu, 2001, p. 26).

Eis um trecho do poema *Arranjos para conversas transeuntes*, presente no livro *A vida é assim*, publicado em 2001, que ilustra a passagem de uma certa realidade para a fabricação de uma “realidade do cotidiano”. Ainda que tais fragmentos de fala sejam coletados da “boca do povo nas ruas”, é o poeta quem vai selecioná-los, (re)criá-los e costurá-los nos versos. Essa costura sugere uma movência dos espaços-tempos na contemporaneidade. Quando Pucheu (2001) extrai as falas de outros locais-tempo, ele atua como um DJ ao mixar trechos e fragmentos, fabulando-as numa outra criação. Esse flutuar por entre tempos e espaços e essa intervenção de costura do poeta impossibilitam qualquer movimento de exclusividade de um único sentido. No ato de criação dessa “realidade do cotidiano”, há o deslocamento de várias partes que, no conjunto da narrativa poética, vão se encaixando e formando um todo descontínuo/desarranjado: um camarada falando sobre o seu amigo caminhoneiro, um marido contando sobre a convivência com a esposa, uma mãe criticando a postura apática do filho diante de um relacionamento amoroso, uma pessoa observando a chegada de um homem negro acompanhado por uma travesti.

Nesse momento, reflito como, nos textos pucheutianos, a exemplo de *Arranjos para conversas transeuntes*, sempre há um fluxo de energias, ou seja, o poema é povoado por fragmentos corpóreos que vêm de fora. Assim, o poema não é simplesmente um objeto, um suporte ou um meio; ele se constitui numa possibilidade de, por meio dos arranjos, pensar o poema como: a vida é aquilo que sobra. Nesse ato de trançar ou de costurar o que vem da rua e de coisas lidas, vistas ou escutadas, o poeta se joga na voz de outros, o que lhes causa estranheza, e ao saqueá-las e reuni-las nos versos, essa atividade, que é feita por muitas mãos, revela uma obra em movimento, impedindo a noção de algo concluído e inacabado.

Junto a essa incursão, trago a obra *Xifópagas capilares entre nós*, do artista plástico pernambucano Tunga, para matizar a discussão do arranjo como um corpo continuamente em obras, em transformação, em ajuntamento. Trata-se de uma performance de 1984 que retrata duas irmãs gêmeas unidas pelos seus longos cabelos circulando pelo espaço onde também eram expostas outras obras do artista. Para a psicanalista e professora Suely Rolnik (1997) no artigo *Instaurações de mundo*, Tunga se interessava por arranjar/rearranjar vários elementos em suas criações: chumbo, ouro, prata, tranças, gêmeas, gelatina, imã, pólvora, rede, para citar alguns. A cada obra, uma reatualização da outra, um elemento anterior que se esmiúça num novo, composições que se cruzam e produzem algo desconhecido ou, às vezes, obras que adormecem há anos, sem nenhuma germinação.

Ainda que se apropriasse de elementos em comum em distintas obras, Tunga sempre estabelecia uma zona de atração com tais materiais, vez que na seleção e na montagem de novas séries, outras diferentes intensidades se engendravam. Um exemplo é *Xifópagas capilares entre nós*, pois em várias obras anteriores aparecem tranças e cabelos – *Escalpe*, *Bordas*, *Pintura Sedativa*, *Protesis*<sup>18</sup> – só que seduzida por outros espaços-tempo. Assim, o artista nos incita a pensar como as coisas não estão paradas e como os processos persistem. Em *Xifópagas capilares entre nós*, um corpo de uma irmã se contamina com a da outra, compondo não uma unidade corporal, mas um encontro de energias. Nesse encontro, pode-se questionar se há uma unidade bipartite ou se cada gêmea corresponde a unidades menores.

Essas questões podem ser lidas no procedimento dos arranjos pucheutianos: ainda que o poeta se aproveite de outros materiais de fora para compor sua escrita, o que fica nas obras e como ele incorpora tais vozes misturadas ao seu corpo? Como ele suporta essa estranheza? Como flagrar o que se vê ou escuta e, posteriormente, costurar tudo nos versos? Como inventar uma obra atravessada por essas vizinhanças inusitadas?

No ensaio *Para uma leitura dos arranjos de Alberto Pucheu*, o pesquisador Maurício Chamarelli Gutierrez (2010) atesta que é pelos arranjos que Pucheu privilegia o gesto da coleta e da escuta e de todas as suas implicações acerca do próprio processo acarretado pelo deslocamento e pela montagem. Nos arranjos, reúne-se aos poucos e, justamente nesse ato de produzir um bloco unitário, é que o todo se dissolve, pois não há como se estabelecer um centro.

Assim, compreendo que o poeta parte para uma escrita que coreografa o próprio descompasso e descontinuidade da cidade, a qual continua receptiva ao que chega, constituindo-

---

<sup>18</sup> As informações sobre o artista Tunga foram elaboradas a partir dos dados que constam no website Tunga (2024).

se não apenas em temática de seus versos, mas também como forma de sua escrita, a exemplo da extensividade prosaica deste poema e do emaranhado de vivências dispostas (des)continuadamente. Percebo que o título de *Arranjos para conversas transeuntes* faz ligação entre os “arranjos”, “conversas” e “transeuntes”, indicando os cortes nos versos repletos de histórias plurais que perpassam pela cidade. Apesar da repetição e reprodução do cotidiano social na utilização das expressões “é sempre assim” (Pucheu, 2001, p. 26), “é todo dia isso, na forma do costume” (Pucheu, 2001, p. 26) e “de segunda a segunda” (Pucheu, 2001, p. 26), a cidade não é monótona em virtude do conjugado de pessoas que são convocadas a mostrarem suas vidas. Desta maneira, considero que os arranjos operam como uma infiltração do real – de um resto, de sobras – na poesia pucheutiana.

Em *Arranjos para conversas transeuntes*, como o próprio título alude, são frações/fricções de conversas de passantes e andantes; falas que se adequam tranquilamente às situações de frenesi de uma cidade ou de um espaço público as quais poderiam ser compartilhadas por qualquer um. A tônica do coloquialismo aproxima o leitor de tais vivências, vez que vidas comuns resplandecem, também, por meio da informalidade da linguagem: “ter jogo de cintura” (Pucheu, 2001, p. 26), “quebrou a cara” (Pucheu, 2001, p. 26), “aturar um diabo daquele” (Pucheu, 2001, p. 26), “correndo atrás” (Pucheu, 2001, p. 26), “Deus tira de um lado e põe outro” (Pucheu, 2001, p. 26), “juntar seus podres” (Pucheu, 2001, p. 26), “pobre é teimoso” (Pucheu, 2001, p. 26), “preto de linha” (Pucheu, 2001, p. 26), “negão” (Pucheu, 2001, p. 26), dentre outras expressões que transitam pelo vocabulário ou léxico popular.

A experiência de flagrar estes instantes breves e pitorescos me remete ao *modus operandi* do “poema-pílula” ou “poema-piada”, do poeta Oswald de Andrade<sup>19</sup>. Essa forma de fazer poesia interconectada a outras modalidades como, por exemplo, a retirada dos recortes de falas de seu contexto inicial com todos os seus elementos paralinguísticos – entonação, gestos, modulação da voz, postura corporal e sons diversos – traz a possibilidade de o produtor do texto capturar esses recursos sonoros e visuais no processo de retextualização do plano oral para o plano escrito (verso). Em *Arranjos para conversas transeuntes*, a estratégia utilizada para tentar representar os trejeitos dos falantes é a manutenção de algumas marcas presentes na oralidade, dentre as quais destacam-se o trecho “aquele ali”, “coitado” (Pucheu, 2001, p.26),

---

<sup>19</sup> Há uma profusão, na poesia brasileira contemporânea, da escrita de poemas curtos e breves. Todavia, na produção literária de Pucheu, isso não se traduz; tal poeta investe em poemas mais longos que, simultaneamente, congregam a irrupção do prosaico dentro dos versos e a captação do cotidiano abrupto e passageiro como sugerido pelos poemas-pílulas e piadas do poeta Oswald de Andrade.

em que o advérbio “ali” indica o lugar apontado pelo enunciador, ou o uso de expressões que, em determinadas situações, provocam efeito de humor como em “aturar um diabo daquele” (Pucheu, 2001, p. 26).

Além disso, o que vejo são composições em bloco com enunciados justapostos e abruptos. Apesar de serem construídos por uma extensividade maior, encontro, claramente, dentro dessas peças longas, flashes do cotidiano aos moldes oswaldianos ancorados pelo caráter da instantaneidade e do aspecto corriqueiro das conversas espontâneas. No emaranhado de histórias que se cruzam, a brevidade e os momentos inusitados se evidenciam:

[...] É tudo safado hoje em dia. Não se pode confiar. Quase enfiei a porrada lá em um, me chamou de maconheiro. Que maconheiro nada, era cigarro mesmo. Vê se eu vou fumar maconha em sala de aula! Enquanto ficarem em cima de mim, eu não tomo decisão nenhuma. Vocês vão ver, o tempo passa, aí é que começa a doer. Eles não tinham nem casa para onde ir. Nem projeto. Você sabe o que é isso? De repente apareceu aquela casa maravilhosa. Aí as pessoas ficam mais tranquilas. Dinheiro... dinheiro é difícil de ganhar, mas é muito fácil de perder. Você não sabe o dia de amanhã. Talvez eles estejam bem preparados. A gente tem que rezar assim: Senhor, obrigada pelo enterro do meu pai. São as coisas simples assim que eu gosto de saber explicar. Bem que meu pai dizia: quando as águas rolarem, aí de quem não se agarrar nessas pedras. E o cara falou, Deus é justo pra caramba. Vamos descer no sinal. A mulher atravessou a Praça Saens Peña, eu fui obrigada a falar: Seu filho é lindo. Ele trabalha em tevê?...aah, a senhora está perdendo dinheiro. Está chovendo por tudo o que é lugar, menos na minha horta. E lá vou eu nesse pega pra capar. Aí acabei batendo na casa de outra dona. Era muito trabalho. Tinha que fazer tudo devagar, senão no fim do dia ficava muito cansada. Cozinhava, lavava, passava, arrumava... era muito cansaço. Quando ela via que eu tinha acabado, que estava descansando, lá vinha ela: está fazendo o quê? Estou descansando. Aí ela vinha e inventava mais serviço. Só trabalha lá, quem tem muita necessidade. [...] (Pucheu, 2001, p. 26-27).

Nessa tessitura poética, noto o desejo de o poeta escutar os sons da rua, das vias, do que vai passando. Atravessada por uma linguagem informal, o poema compõe-se por frases curtas e simples (“Não se pode confiar”), por uma natureza interacional (“Você sabe o que é isso?”), pelo uso de elementos textuais típicos da fala (“aí é que começa a doer”; “aí as pessoas ficam mais tranquilas”), por enunciados sem ligação explícita (“Você não sabe o dia de amanhã. Talvez eles estejam bem preparados. A gente tem que rezar assim”), pelo discurso direto como

se os interlocutores participassem naquele momento da enunciação (“Seu filho é lindo. Ele trabalha em tevê?...aah, a senhora está perdendo dinheiro”).

Acompanhando, em certo sentido, uma poesia que potencializa a prosa em seus limites, Pucheu coloca-se a serviço de um dizer poético muito aproximado ao rés do chão. O crítico Antonio Candido (2003), ao tecer considerações sobre o gênero crônica, afirma que, acatada por muitos como um “gênero menor”, ela “fica perto de nós” (Candido, 2003, p. 89) diante um convívio mais natural com o habitual. A sensibilidade de captar o dia a dia, a beleza do miúdo ou do assunto mais corriqueiro e de seu modo de se apresentar faz da crônica, apesar do seu histórico de cunho jornalístico, argumentativo e informacional, uma certa exposição poética em que o inusitado, com doses de humor ou não, conjuga uma aparente conversa fiada com certos dramas da nossa sociedade.

Em *mais cotidiano que o cotidiano*, livro publicado em 2013, Pucheu nos oferece uma poética que explora o prosaísmo seja nos assuntos diários e comuns – amores entre casais, violência e brutalidade da vida na cidade, encontro entre surfistas, carta de assassinos, conversas entre pessoas no trem ou em e-mails de amigos – seja no tratamento dado a linguagem oral sem nenhum rebuscamento ou grandiloquência. Composto por conjuntos de poemas, como em *Tow-in*, *Cotidianamente*, *Poemas escritos no meio do Vale do Socavão* e *O livro de hoje do amor*, ou por unidades de poemas, como em *À espera dos bárbaros*, *O amor*, *Em outras palavras*, para citar alguns dos dezesseis, essa obra trama o ordinário e o familiar como extraordinário e este como familiar. Não se trata, então, de uma régua das grandezas, mas sim de uma poesia à escuta de todas as ordens, das mais minúsculas possíveis, de todos os tempos.

Escutar os movimentos e oscilações do cotidiano, deslizar e andar sobre a terra como os surfistas ondulam pelos mares e oceanos. Esse é o modo como o poeta se mostra na contemporaneidade. Não é uma escuta para desvendar segredos como se estivesse numa espionagem militar; é um estar à escuta de forma amorosa, inquietante e cuidadosa na tentativa de ressoar ecos, sons, silêncios e estrondos do nosso tempo.

Estar à escuta, como pontua Nancy (2014, p. 19) em *À escuta*, é “sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda ou de extremidade”. Sendo feito de reenvios, nunca coincidindo com o som, o sentido, tal como o som, se amplia e se dissipa em vibrações. Dessa maneira, estar à escuta é esse movimento de tensão em que não há coincidência entre o som emitido com aquilo que se escuta; aquilo que se aproxima se afasta e escapa. Ainda como sugere Nancy (2014), o som passa, se estende, penetra, se dilata, se difere. O presente desse som não



é o instante o qual ele é enviado, mas, sobretudo, um tempo que se abre, como numa onda, não um ponto em uma linha; é um tempo que se escava, alarga, ramifica, estira e contrai, ultrapassa obstáculos.

A abertura de *mais cotidiano que o cotidiano* com a série *Tow-in* já nos revela uma das fortes dicções pucheutianas: a ousadia e a disposição em observar os modos vigorosos de vidas e as substâncias moventes. Ao iniciar a fala com surfistas, com o arrebatamento de ondas e com o barulho das águas, a poesia nos chega como ataque, propagando-se por todos os poros.

É preciso aprender a ficar submerso

É preciso aprender a ficar submerso  
por algum tempo. É preciso aprender.  
Há dias de sol por cima da prancha,  
há outros, em que tudo é caixote, vaca,  
caldo. É preciso aprender a ficar submerso  
por algum tempo, é preciso aprender  
a persistir, a não desistir, é preciso,  
é preciso aprender a ficar submerso,  
é preciso aprender a ficar lá embaixo,  
no círculo sem luz, no furacão de água  
que o arremessa ainda mais para baixo,  
onde estão os desafiadores dos limites  
humanos. [...] (Pucheu, 2013, p. 9).

Esse é um dos poemas que mais circulam pelas redes sociais, a ponto de os internautas-leitores utilizarem-no em vídeos, peças de teatro, tatuagens, camisetas, adereços. Como força de uma oração-manifesto, *É preciso aprender a ficar submerso*<sup>20</sup> nos conclama a persistir, a não desistir. No momento da publicação de *mais cotidiano que o cotidiano*, a nação atravessava uma onda de manifestações que ficaram conhecidas como “as jornadas de junho”. Inspirados por protestos que eclodiam do mundo, como a “primavera árabe” e os de ocupação e de agitações sociais pela Europa, os atos aqui no Brasil, inicialmente, lutavam contra o aumento das tarifas do transporte público; posteriormente, espalhados por diversas cidades do país, aglutinaram diversas pautas ligadas às condições de vida da população – saúde, educação,

---

<sup>20</sup> O poeta Tarso de Melo, em 2022, juntamente com Pucheu publica *Um mergulho e seu avesso* constando dois poemas de Alberto Pucheu e um ensaio de Tarso de Melo, obra que ata *É preciso aprender a ficar submerso* e *É chegado o tempo de voltar à superfície*, sendo este último homônimo do último livro de poesias de Pucheu, publicado em 2022. Em *Um mergulho e seu avesso*, o ensaio de Tarso de Melo (2022) aponta como, em ambos os poemas, Pucheu nos convoca e nos conclama a colocar nossas vozes junto a dele; são textos poéticos que instigam os leitores a refletirem sobre o instituto de sobrevivência num momento de tremenda urgência que nos empurrou para, após o aprendizado sufocante de estar submerso, voltar à superfície e respirar.

habitação e transportes. Outro ponto relevante para o crescimento dessas insatisfações contra o Estado foram os gastos e os grandes investimentos na Copa do Mundo e nos demais eventos esportivos. Estava sedimentado, assim, o caminho para a instalação de uma crise de grandes proporções.

Diante desse quadro catastrófico que, mais tarde, culminou, em 2016, com o *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, a política só se deteriorou: não havia mais respeito à Constituição; as jogatinas entre os partidos políticos, a fim de manter seus interesses mais espúrios, faziam-se a céu aberto; a repressão policial contra movimentos sociais só aumentou; a disseminação de *fake news* contra os partidos e as agremiações opositoras ao governo acirravam a polarização e a rivalidade política entre a população; o avanço do autoritarismo e da ideologia ultradireitista assemelhada ao fascismo criminalizava a luta por liberdade e justiça social nos Estados Unidos, na América Latina e na Europa.

O que a política nos deveria ofertar, confiança e segurança, é substituído por descrença e medo. Espantando-se, primeiramente, com o esartejamento da política diante de outras esferas, porque cada vez mais essa mesma política almeja comprometer-se menos com a vida, depois, interrogando o nosso tempo de maneira mais incisiva, Pucheu (2013) invoca, então, uma produção do ser-em-comum perante uma potência de não ser aquilo que os poderem querem/impõem/prescrevem. A repetição dos versos em “é preciso ser duro, é preciso aguentar, /é preciso persistir, é preciso não desistir” (Pucheu, 2013, p. 12) fabula uma desobediência e uma possibilidade de desativação de valores e de poderes vigentes, inclusive aqueles que desejam, a todo custo, nos transformar em seres embrutecidos, avessos à empatia e à solidariedade, contrários aos direitos humanos.

Na busca de compreender o que está posto na força da expressão “É preciso aprender a ficar submerso”, me aproprio da sentença “eu posso/eu não posso”, do filósofo Agamben (2006, p. 12) no ensaio *A potência do pensamento*, sobretudo porque ele assegura que toda potência é impotência no sentido de que a potência não resguarda apenas o ato ao qual se realiza algo, mas a potência de não ser ou ser de outro modo. Assim, alguém poderia agir de uma maneira e, simultaneamente, pensar e tomar outra decisão, ou não agir. A liberdade humana, reside, assim, como pontua o estudioso Pelbart (2017, p. 121) ao fazer uma leitura da potência do não em Agamben, “por parte daquele que quer, no poder de não querer, já que a vontade seria a única esfera que escapa ao princípio da contradição”.

Pensando sobre essa ótica, faço uma leitura da poesia pucheutiana até aqui exposta: ao se dispor a escutar e a se esbarrar com o nosso tempo, Pucheu resvala a linguagem poética para uma não conjunção com o ordenamento da lei do sistema e dos poderes terroristas dos Estados, além de promover uma ruptura fundamental no fluxo ordinário da vida cotidiana ao criar modos ou processos de estar ou ser-em-comum, o que incita o fortalecimento das existências para além do viver instituído.

Contra o amesquinamento do mundo, vejamos o que um dos trechos do poema *II - Tow-in* nos diz:

[...]Surfar nem sempre é o mais difícil; o mais difícil é conseguir sobreviver. Este mar é o local em que homens e meninos se distinguem. Em que homens recebem suas medidas sobre-humanas. Em que homens eram menores do que ele, até conseguirem surfá-lo. Não venham para cá se não puderem contar com seus próprios colhões. E com algo mais. Não venham para cá, se, pelados pelas ondas, não se garantirem. E, mesmo assim, não venham... Não venham para cá se não puderem morrer. Se não puderem ser um com o mar[...] (Pucheu, 2013, p. 12).

Diante de uma grande onda, como não morrer junto com o mar? É preciso aprender a ficar submerso, a ficar inundado pelas águas e, com força sobre-humana, expertise e muita coragem, jogar-se nas intempéries da vida. O poeta nos convoca, sim, a ir para o mar, a surfar no imprevisível e a testar nossos limites, pois o mais temido, como diz ele, são “as coisas mesquinhas da vida” (Pucheu, 2013, p. 15).

A própria versura do poema, a sua quebra, a sua parada e seu *enjambement* dão possibilidade de continuação apesar de alguns pontos finais entre um verso e outro. Ainda assim, a oferta de algum sentido dentro de um determinado sintagma não é garantia de completude alguma; pelo contrário, sempre é preciso vir para o mar “com algo mais” (Pucheu, 2013, p. 14). Algo do sentido se mantém em suspense, sobretudo porque o poema é uma zona de alta tensão. Como nos adverte Pucheu (2009) no ensaio *Do começo ao fim do poema*, a versura é o desencaixe ou o vazio repleto de possibilidades que ocorre entre as séries. Constituindo-se enquanto potência de ser tudo e não ser, concomitantemente, “introduz no poema um modo de não dizer, que se confunde com um modo de dizer todos os possíveis então

permitidos, uma maneira de fazer o verso escapar do dado de si mesmo para um fora de si que o constitui[...]” (Pucheu, 2009, p. 29). Isso seria, para o poeta, o verdadeiro ato terrorista.

Terrorista porque, ao pôr em suspensão qualquer estabelecimento de sentido, a versura do *enjambement* projeta o verso para trás e para frente, insistindo numa interrupção que pretende se sobrepor à força da continuidade do verso; é um ato que mostra as forças dentro da linguagem: uma que quer se dissipar pelo abismo, outra que deseja exatamente atar os signos a uma determinada significação. Saltando de um verso a outro, correndo de um sentido unívoco, o poema traduz a experiência da passagem e da travessia da diferença, da não coincidência. Vejamos a continuidade do poema puchteutiano:

Se não souberem que a prancha que me separa –  
 mínima linha no abismo, quilhas e bordas  
 em manobras, cortes, idas  
 e vindas sulcando o muro infinito –,  
 é a mesma que me une ao sol de água:  
 a prancha da coragem e da perícia  
 que, usando a força para lidar com a força,  
 me preserva num ínfimo já líquido de mim.  
 Aqui é o único ambiente em que,  
 nesta porrada animal, enquanto os homens  
 se sentem horrorizados, eu, bicho marinho,  
 me sinto em casa. Aqui é o limite entre o prazer,  
 o êxtase e a morte. Mesmo com o barulho do motor  
 da máquina marítima, do vento forte  
 dificultando tudo ainda mais, da zona de impacto  
 nos arrastando submersos na água gelada  
 por quase 500 metros, do helicóptero  
 que espreita com suas câmeras por cima,  
 da prancha vibrando seu impacto  
 mais cotidiano que o cotidiano  
 no estalo repetido contra a superfície aquática  
 e no ritmo ofegante das batidas do coração,  
 aqui é o lugar mais silencioso que existe:  
 escuto a circulação do sangue dos golfinhos,  
 tubarões e gaivotas, o sistema nervoso  
 das areias, horizontes e céu, a voz rudimentar  
 de algas, ostras, conchas e ouriços (Pucheu, 2013, p. 12-13).

As pausas intensivas entre um verso e outro, como, por exemplo, “prancha que me separa”, “é a mesma que me une ao sol de água” e “prancha da coragem e da perícia”, remontam ao inesperado, vez que o leitor é pego de surpresa ao ver em relação algo que vinha se consolidando – a prancha como uma separação entre o surfista e a água – quebra, impossibilitando a atribuição de um único sentido. Da mesma forma, a continuidade dos versos

flagra os sentidos contrários entre um verso e outro, a exemplo de se sentir um bicho marinho em tranquilidade tendo o mar como um lugar silencioso, ao passo que, para outros, seria o espaço do horror diante da monstruosidade das ondas, das vibrações e da profundidade desconhecida dos mares. Nesse trabalho de criação, a linguagem corre, desenfreada, com a construção de imagens inesperadas e, talvez, jamais pensadas.

Em *O que é o ato de criação?*, Agamben (2018) retoma uma conferência de Deleuze (1999) intitulada *O ato de criação* a fim de interrogar e desenvolver o pensamento deleuziano acerca do que resiste na arte enquanto ato de criação. Partindo dos pressupostos aristotélicos expostos nos livros *X da Metafísica* e no livro *II do De anima* sobre potência como posse ou capacidade de pôr algo ou não em ato, Agamben (2018) conclui que o ato de criação é um campo de forças sobre o qual agem a potência e a impotência, ou seja, o poder e o poder não agir e resistir. Dentro da potência, portanto, pode-se agir como também o seu contrário, o que revela uma irreduzível resistência a.

O artista seria, então, aquele que possui o ato de fazer ou não fazer, carregando consigo a potência do não. Como sugere o filósofo italiano, o ato de criação não se resume a uma simples potência de poder fazer, vez que se reduziria apenas a uma execução mecanizada. Trago tudo isso para refletir como o ato de criação poética é um ato terrorista, pois a poesia, para esse teórico, é “uma operação na linguagem que desativa e torna inoperantes as funções comunicativa e informativa” (Agamben, 2018, p. 59). Desse modo, o poeta violenta e esquadrinha a língua para que nela se contemple a potência de dizer, abrindo-a para outros possíveis usos.

Em *mais cotidiano que o cotidiano*, há uma série intitulada *Cotidianamente*, composta por quatro poemas – *Arranjo para tornar o mundo cada dia pior e mais violento (antivoz)*, *Arranjo para tornar o mundo cada dia menos violento (pós-voz)*, *Cotidianamente (voz)* e *Poema para ser lido na posse do presidente (antevoz)* – em que Pucheu (2013), num ato terrorista de criação, se apropria de fatos de grande repercussão e comoção nacional e internacional no intento de poder dizer como a própria linguagem entorta e dobra sobre si, gerando uma não aderência às imposições do mundo, das mídias e do mercado que a imputam apenas um caráter utilitarista, instrumental e pragmático. Para isso, destaco um trecho de *Arranjo para tornar o mundo cada dia pior e mais violento (antivoz)*:

quero deixar bem claro que eu sou contra as guerras ou quaisquer  
que sejam os atos de violência sem motivo justo, e também quero

deixar bem claro que eu não sou o responsável por todas as mortes que ocorrerão, embora meus dedos serão responsáveis por puxar o gatilho. eu era para continuar vivendo, respirando, vendo, ouvindo, sentindo, mas por culpa dos infiéis eu não poderei mais ver, ouvir, sentir, respirar, por culpa deles minhas funções de ser vivo irão cessar, porculpadelesmuito em breveestarei morto. mas eu não abrimão de minha vida por vocês, irmãos. se deus achar que sou merecedor, deus irá me restaurar e colocar uma porção de seu espírito em mim para que eu reviva e finalmente tenha vida eterna. quem sabe serei transformado de mero ser carnal para um ser espiritual, para a vida o que fiz como desnecessário, estou ciente de que permanecerei adormecido na morte por toda a eternidade, mas pelo menos morri pelos fiéis e nunca me arrependi disso. morri para inspirar vocês, irmãos, a se defenderem e se fortalecerem [...] (Pucheu, 2013, p. 21-22).

Todos os arranjos pucheutianos exigem uma voz. Tomados sob uma dimensão dramática, sobretudo por fazer ranger ruídos e zunzunsuns díspares reunidos e costurados pelas mãos do poeta rapsodo<sup>21</sup>, tais agrupamentos revelam a intrusão de uma certa coralidade ambulante em que uma forma de composição coletiva se constrói. A ideia de coralidade me encaminha para as tragédias gregas, em que o coro se constituía enquanto personagem coletivo imbuído em desempenhar diversos papéis: comentava e exprimia sentimentos, pontuava questões e emitia opiniões, impulsionava a emoção dramática, conferindo movimento à ação representada.

O efeito coral, nos textos dramáticos contemporâneos, desmembra o corpo do drama em alternâncias de modos dramáticos. Emancipam-se do que costumou-se desenhar como gênero dramático para um jogo de tensão incessante entre o dramático, o lírico e o épico. Paralelamente a uma colisão dramática, perpassam momentos épicos de um olhar sobre o mundo e a humanidade tomados em seu coletivo e passagens líricas repletas de mergulho no psiquismo dos indivíduos. A instância que permitiu essa quebra na rigidez do teatro foi a figura generosa e engenhosa do rapsodo que dá à cena uma dimensão pública ao distribuir e compartilhar vozes.

---

<sup>21</sup> Conceito cunhado pelo teatrólogo Jean Pierre Sarrazac (2017), o teatro rapsódico recusa o enquadramento do “belo animal aristotélico”, de um drama linear que está totalmente esgotado e impossível de ser representado. Ao drama moderno, impõe-se uma forma breve sem início, meio ou fim: a vida das personagens não para de se fragmentar; a fábula, em sentido clássico, já não cabe mais; a ação é suspensa. Promove-se uma crítica ao modelo de fábula/intriga erigido na *Poética*, de Aristóteles. Para o filósofo grego, em comparação a um ser vivo, a fábula apresentava uma sequência interligada e coerente de acontecimentos perfeitamente sistematizada como um “belo animal”. Contrariamente, consoante Sarrazac (2017), na dramaturgia moderna e contemporânea, não há um encadeamento ordenado de fatos e ações; esse sistema que corresponde aos conceitos aristotélicos de unidade, totalidade, causalidade e verossimilhança se desfaz, abrindo caminhos para procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. Situada no campo da criação poética, a rapsódia possibilita a construção de um texto-tecido sobre o qual há uma distribuição fragmentada e estilhaçada de falas na trama da peça-poema.

Ao se debruçar sobre as transformações do teatro, principalmente a modernização da estrutura dramática, o teatrólogo francês Jean Pierre Sarrazac, em 1981, em sua tese de doutoramento intitulada *O futuro do drama*, tematiza, alicerçado pelo estudo do filólogo literário e estudioso húngaro Peter Szondi, o conceito de teatro rapsódico e como essa noção consegue dar conta do teatro praticado na contemporaneidade. Em *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés*, Sarrazac (2017) problematiza as mudanças do formato da peça dramática na virada do século XIX para o XX, mostrando como a pulsão rapsódica tenta dar conta de precipitação de escritas dramáticas mais livres cujos personagens tomam o lugar do seu criador a ponto de não poder distinguir se a fala pertence a elas ou se é a transposição direta do discurso do autor. Assim, percebo como a noção de escrita rapsódica coloca em xeque as acepções tradicionais da construção dramaturgica, tais como fábula, personagem, ação, conflito e diálogo.

Implodindo as vigas alicerçadas sobre tal gênero, o drama como totalidade orgânica pensado por Aristóteles e Hegel dá espaço, na contemporaneidade, ao drama da vida. Diferentemente de um drama na vida, o qual privilegiava representar grandes conflitos da vida de figuras e personagens do alto escalão da sociedade, esse novo paradigma, segundo Sarrazac (2017), se interessa por fragmentos e inacabamentos das catástrofes inexplicáveis do cotidiano; não há mais a Catástrofe, mas sim acontecimentos minúsculos e insignificantes. Recordo-me que, na década de 80 do século passado, teóricos e pensadores problematizaram o fim das metanarrativas que tentavam explicar a vida de forma totalizante. Esse discurso universalizante cede lugar a uma ideia de saber mais provisório, aberto, lacunar, sempre em vias de se fazer. Tais discussões se desdobraram em várias áreas do conhecimento, inclusive a dramaturgia e o teatro são influenciados por essa crise dos grandes relatos.

A pulsão rapsódica posta em *Arranjo para tornar o mundo cada dia pior e mais violento (antivoz)* (Pucheu, 2013) revela o caráter flutuante de vozes. Por existir antes da fala, como pontua Nancy (2016b) em *Demanda*, a voz é a face sonora da fala e vai muito além da fonação. Por ser mais arcaica que a fala, não há fala que não se possa ouvir por uma voz. Nesse sentido, ao oferecer ao mundo uma “pluralidade de pautas vocais”, a voz, para Nancy (2016b), comporta o ressoar de uma época. No arranjo pucheutiano em análise, ouço a voz fria e macabra de um atirador, bem como vozes destes tempos sombrios, ecos sonoro e moral da nossa época.

Tentando fazer uma sondagem do agora, Pucheu (2013) pretende captar o diálogo do nosso tempo, ou melhor, compreender as relações dialógicas entre as diversas vozes. Percebo que, desde o início do poema, o assassino se coloca diante de uma plateia para quem ele profere seu discurso

apelativo no intuito de conquistá-la. Ele justifica o porquê vai matar e morrer e se coloca como mártir, como uma figura central. O poema descrito é montado a partir de falas retiradas de vídeos gravados por Wellington Menezes de Oliveira, atirador que abriu fogo dentro da Escola Municipal Tasso da Silveira, em Realengo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, em 2011. Nesse processo de costura aparece, implicitamente, a voz interventiva do poeta rapsodo que no ato de recortar e de editar o que irá ao poema se consome e é consumido pela linguagem. Assim, o poeta produz um estranhamento porque, quando saqueados dos noticiários e dos jornais, os trechos dos vídeos em versos promovem uma outra encenação da realidade.

O “Atentado de Realengo”, como ficou conhecido esse acontecimento trágico, deixou, ao menos, doze crianças mortas e inúmeros feridos. Além dos trechos desse assassino, a composição apropria-se de um manifesto publicizado na internet por Anders Behring Breivik, neonazista norueguês que, em 2011, explodiu uma bomba perto da sede do governo em Oslo, causando oito mortes. Depois, matou outras sessenta e nove pessoas, a maioria adolescentes, atirando contra eles em um acampamento de verão da Juventude Trabalhista na ilha de Utøya.

Desativando a função informativa e comunicativa que recai sobre essas falas, o poeta pouco se importa com a ordem de quem falou; é justamente o embaralhamento e a descontinuidade dos discursos que perfaz a atribuição de vários sentidos ao texto, além de o poeta impor uma forma aberta ao drama da vida, apreendendo a diversidade de vozes. Os sujeitos, em cena, se dessubjetivam, reconhecendo-se uns nos outros como produção de algo em comum. No poema, as vozes díspares não se amalgamam, não se fundem. Pelo contrário, como aponta Agamben (1993), a comunidade que vem comporta singularidades quaisquer que se dispersam ao menor sinal de pertença, de identidade ou fusionalidade. Importante, portanto, é identificar naquilo que acontece, seja no Brasil ou na Noruega, o que há de comum; o que trata do macabro e do sombrio que marcam o nosso tempo.

Interessante notar como se constrói uma outra forma de enxergar essa suposta “comunidade” de vozes: ela se atrita, apesar de embaraçada, pela aproximação na forma de pensar e de agir de quem profere tais falas: por supostas motivações religiosas e de não aceitação ao outro e ao diferente, os atentados são justificados. Esses discursos, numa zona mútua de permeabilidade, nunca de comunhão, carregam marcas de uma ideologia pautada no conservadorismo cultural radical, no ultranacionalismo, na islamofobia, na homofobia, no racismo e no antifeminismo. Ainda que pareçam se mover pelos mesmos ideais, as vozes, em confronto, se ordenam pelo princípio da incompletude. Segundo Blanchot (2013), na base de



toda comunidade existe a insuficiência, isto é, para a possibilidade do ser não há necessidade de se formar uma substância de integridade. O efeito coral exposto, no poema pucheutiano, clama por uma vontade partilhada de ser vários, assim como é a linguagem, imprópria e impessoal.

Ao invés de povoar o arranjo com documentos ou fotografias – imagens dos vídeos de Wellington Menezes de Oliveira e o manifesto de Anders Behring Breivik – o poeta escolhe converter as declarações mediadas por esses suportes em escrita. O fato é que, mesmo aproveitadas para a construção dos versos, as falas só nos chegam em fragmentos, relances, pedaços. O poema nos ensina, em seus traçados descontínuos, que só temos acesso a experiência da linguagem em fraturas, pois ela vive de saltos a toda sorte de sentidos inesperados e insuspeitos.

Quando Pucheu (2013) escreve seus arranjos a partir de sobras, fantasmas e restos estamos diante de uma experiência que nos devolve um contato com o social conturbado e violento que, no corpo do poema, ganha uma intensidade de outra ordem. Observo, por exemplo, como em *I- Arranjo para tornar o mundo cada dia pior e mais violento (antivoz)* (Pucheu, 2013), os enunciados se justapõem de forma acelerada uns sobre os outros, o que revela o fluxo caótico tal como sentido por nós diante de uma realidade extenuante:

[ . . . ] m o r r i p a r a i n s p i r a r v o c ê s ,  
irmãos, a se defenderem e se fortalecerem. hoje em dia existe a internet existem sites em que se pode criar comunidades para que os irmãos se encontrem, outros sites possuem conteúdos, ensinando a como fazer bombas, por exemplo. juntos serão muito mais fortes, juntos poderão planejar investidas muito maiores contra os infiéis, juntos poderão adquirir fundos para a compra de armas, munição e material para fabricação de explosivos. os conservadores precisarão tomar o poder político e militar dentro dos próximos 70 anos, senão a única alternativa será a continuidade do modelo de bastardização, muito próximo ao do brasil, onde tem vigorado a miscigenação. essas orientações se mostraram catastróficas. O brasil se estabeleceu como um país do segundo mundo com um extremo grau de pobreza de coesão social e um eterno conflito entre as várias “culturas” em competição, da mesma forma que uma miríade de “subtribos” (negra, mulata, mestiça, branca) paralisa qualquer esperança de um dia alcançar o mesmo nível de produtividade e harmonia encontrado por exemplo na escandinávia, alemanha, coreia do sul ou japão [...] (Pucheu, 2013, p. 22).

A disposição desordenada dos trechos de falas no poema demonstra o pensamento confuso advindo dos criminosos; os versos, assim, só poderiam ser trançados seguindo esse

mesmo rastro. Isso se acentua ainda mais no caso do suicida de Realengo, pois ele gravou diversos vídeos em contextos diferentes. O poeta, possivelmente, na montagem dos versos, apropriou-se dessas falas, aleatoriamente e, de forma estratégica, o fez assim para criar esse clima de desordem e não linearidade. A operação poética demonstra, assim, que a linguagem é descentralizada, sem fim, nem começo.

A maneira como a realidade rebate no poeta o possibilita produzir uma outra realidade no poema na medida que o contato com as experiências humanas o aproxima da vida diária, transformando-o, o que acaba se encorpando na linguagem. Cria-se, portanto, uma atmosfera de vulnerabilidade sob a qual a poesia se expõe ao se esbarrar com a violência cotidiana da urbe. Em *mais cotidiano que o cotidiano*, há um poema intitulado *Arranjo para tornar o mundo cada vez menos violento (pós-voz)* feito apenas com nomes próprios:

Ana Carolina Pacheco da Silva, Bianca Rocha Tavares, Géssica Guedes Pereira, Karar Mustafa Qasim, Andreas Edvardsen, Ronja Sottar Johansen, Emil Okkenhaug, Asta Sofie Helland Dahl, Monica Iselin Didriksen, Rune Havdal, Tore Eikeland, Espen Jorgensen, Karin Elena Holst, Aleksander Aas Eriksen, Victoria Stenberg, Ruth Benedicte Vatndal Nilsen, Isabel Victoria Green Sogn, Ida Beathe Rogne, Elisabeth Tronnes Lie, Monica Elisabeth Bosei, Igor Moraes, Havard Vederhus, Carina Borgund, Ingrid Berg Heggelund, Tarald Kuven Mjelde, Pomtip Ardam, Andrine Bakkene Espeland, Torjus Jakobsen Blattmann, Jamil Rafal Mohamad Jamil, Tina Sukuvara, Karine Chagas de Oliveira, Larissados Santos Atanásio, Fredrik Lund Schjetne, Steinar Jessen, Lejla Selaci, Henrik Rasmussen, Thomas Margido Antonsen, Mona Abdinur, Anders Kristiansen, Jon Vegard Lervag, Ida Marie Hill, Hanne Ekroll Lovlie, Tamta Lipartelliani, Kevin Daae Berland, Silje Stammeshagen, Hanne Kristine Fridtun, Laryssa Silva Martins, Kjersti Berg Sand, Hakon Odegaard, Sondre Furseth Dale, Henrik André Pedersen, Eivind Hovden, Rolf Christopher Johansen Perreau, Sverre Flate Bjorkavag, Eva Kathinka Lütken, Ismail Haji Ahmed, Luiza Paula da Silveira Machado, Maria Maagero Johannsen, Modupe Ellen Awoyemi, Lene Maria Bergum, Guro Vartdal Havoll, Marianne Sandvik, Andreas Dalby Gronnesby, Sondre Kjoren, Bendik Rosnes Ellingsen, Gizem Dogan, Snorre Haller, Johannes Buo, Sharidyn Svebakk-Bohn, Silje Merete Fjellbu, Hanne A. Balch Fjalestad, Bano Abobakar Rashid, Syvert Knudsen, Diderik Aamodt Olsen, Simon Sabo, Synne Royneland, Anne Lise Holter, Trond Berntsen, Birgitte Smetbak, Margrethe Boyum Kloven, Even Flugstad Malmedal, Gunnar Linak, Tove Ashill Knutsen, Hanna M. Orvik Endresen, Kai Hauge, Mariana Rochade Souza, Milena dos Santos Nascimento, Rafael Pereira da Silva, Samira Pires Ribeiro (Pucheu, 2013, p. 25).

Num primeiro momento, esse poema nos causa estranhamento e espanto, pois estamos defronte de nomes próprios quaisquer. Uma rápida busca na internet revelou o seguinte: são as

doze vítimas do atentado cometido por Wellington Menezes de Oliveira e as setenta e sete, por Anders Behring Breivik. Sem modulação rítmica, o poema é gestado sob o prisma da opacidade, pois é assim que a vida nos grandes centros urbanos se mostra. Não há como amplificar o som ou incluir uma sonoridade harmoniosa quando a opressão e os assassinatos correm soltos pela sociedade. Nesse sentido, a escrita pucheutiana age diretamente impactado pelo real, ao rés do real. A própria ideia trazida no termo “pós-voz” não configura uma reprodução da realidade dos adolescentes mortos, mas uma produção de um campo de ritmos, de sons e de intensidades daquilo que é uma terrível ameaça no nosso tempo: a crueldade e os terrorismos com o outro. Assemelhado a uma lista de mortos, que elenca o nome e o sobrenome dos vitimados, divulgada, geralmente, pelo departamento de polícia, o poema opera um corte na continuidade e na linearidade dessa listagem, vez que ora o nome aparece sozinho no verso, ora o sobrenome. Isso nos dá a ideia de que tal acontecimento, o assassinio dessas vítimas, poderia se estender a qualquer pessoa, como ocorre em “Géssica”, “Ronja”, “Monica” e Karin”.

Outro aspecto interessante é a ausência de ligação entre os segmentos na superfície textual. Observamos que os nomes são separados por vírgulas, o que nos levaria a crer, aparentemente, que não há vínculo entre os elementos dispostos na composição. Porém, ao fugir dos limites impostos pela realidade, o poeta acopla, lado a lado, quase se tocando, nomes das doze vítimas do atirador de Realengo e as setenta e sete do extremista de Oslo, evidenciando que os ataques se igualam - todos estão mortos – seja no Brasil ou na Noruega. Contudo, é pelo poema que a solidão desse evento de desaparecimento é compartilhada; o poema ao tecer uma “comunidade de mortos” nos dá a impressão de que “não se morre sozinho” ou, constitutivamente, é necessário estar perto daquele que morre. É uma construção de uma matéria comum: a solidariedade.

Esse vínculo nos intriga pela maneira como os nomes das vítimas brasileiras abrem – “Ana Carolina Pacheco da Silva, Bianca Rocha Tavares, Géssica /Guedes Pereira – e fecham – “Mariana Rocha de Souza, Milena dos / Santos Nascimento, Rafael Pereira da Silva, Samira Pires Ribeiro” – o poema. Esse gesto revela a atenção dada à problemática brasileira, não por ser uma excepcionalidade; os massacres ocorrem mundialmente e o poeta está atento à disseminação dessa violência. A aproximação com a questão local designa um esbarro, um interesse e um olhar atento ao que se passa aqui e agora.

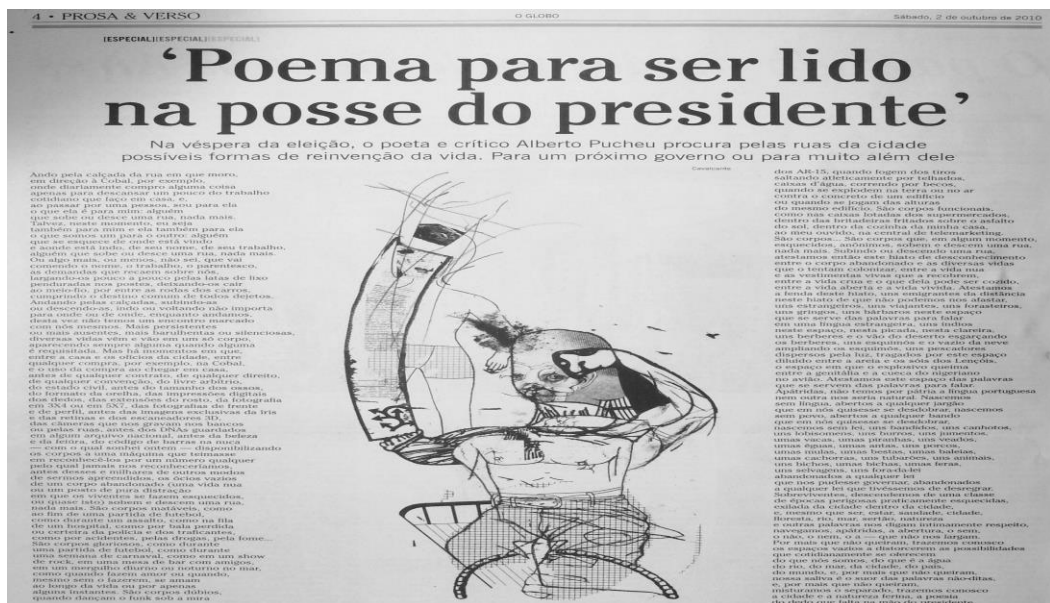
No ato de poder fazer falar as vozes, o poema permite que enxerguemos imagens insuportáveis destes tempos sombrios, sobretudo por meio do discurso tenebroso dos assassinos

e da exposição dos nomes e sobrenomes das vítimas. A partir de outras formas de experimentação poética, dada a configuração como tais poemas se apresentam – ambos permeados, afinal, pela despersonalização de um “eu” e pela renúncia de uma assinatura, Pucheu escuta a sujidade do mundo e faz uso desta, ampliando o potencial criativo da poesia. Ao desertar da sua posição de sujeito e se animar à potência criadora da vida, o poeta entra numa zona de contaminação mútua de coisas díspares, pois, como bem pontuou Tunga (1997 *apud* Rolnik, 1997, p. 4), “quem faz uma obra a incorpora e é incorporado por ela”.

Entrar em contágio com as bordas do mundo permite que o poeta exponha sua epiderme num desejo de captar alguma coisa do acontecimento. Para Deleuze (1974) em *A lógica do sentido*, o acontecimento é o que deve ser compreendido. Para que isso se efetive, torna-se, necessário, querer alguma coisa daquilo que acontece. Isso não significa, de modo algum, aceitar a guerra, o sofrimento ou os assassinios; não é uma questão de resignação. “Querer o acontecimento” é produzir, em nós, as dobras e as inflexões que tal acontecimento reflete; é saber capturar a força do que acontece.

Em *mais cotidiano que o cotidiano*, a força do instante que também resiste no ato de um querer não dizer, mas já dizendo é acolhido pelo/no *Poema para ser lido na posse do presidente* (*antevoz*), publicado, inicialmente, na seção *Prosa & Verso*, do *Jornal O Globo*, um dia antes do 1º turno das eleições presidenciais de 2010.

**Figura 2** – Publicação do *Poema para ser lido na posse do presidente* no *Jornal O Globo*



Fonte: Pucheu (2010b).

Marcadamente ilustrativa para mostrar a força da poesia no nosso tempo, recorto a foto do poema publicado num jornal de grande circulação nacional. Aqui, um dia antes das eleições presidenciais, um poema é jogado nas páginas de um dos maiores conglomerados de jornalismo do país. Colocando-se como um pensamento contrapolítico à hegemonia dos poderes instituídos, o ato poético-político de Pucheu ressoa o que a política e a poesia têm a nos oferecer: a reconfiguração do sensível em que é possível ver a produção e a repartição do “comum”. Por não comungar, de antemão, de como essa partilha se realiza, a poesia apresenta sua dimensão interventiva, liberando novas partículas de vidas.

*Poema para ser lido na posse do presidente (antevoz)* (Pucheu, 2013) repercute como uma voz arcaica que carrega uma das nossas grandes faltas fundadoras, para lembrar o que Pucheu (2018) diz sobre o arcaicocontemporâneo ao analisar a obra *A queda do céu*, de David Kopenawa, com a colaboração do antropólogo francês Bruce Albert. No ensaio *A queda do céu: o arcaicocontemporâneo de Davi Kopenawa e Bruce Albert*, o poeta deixa claro como *A queda do céu* se constitui num livro de fundação tardio, pois se coloca como uma voz intempestiva e anacrônica – arcaica e contemporânea – por revelar como não inserimos a tradição indígena em nosso passado, presente e futuro. Esse texto me auxilia a pensar como *Poema para ser lido na posse do presidente* traz uma antevoz que, como uma língua estrangeira antepassada, nos dá a ver como as incompreensões políticas dos vários governos brasileiros negaram enxergar o outro em suas diferenças que lhes são constituintes. Assim, o poema pucheutiano, em destaque, como num jogo de ioiô, vai e volta, para trás e para frente, provocando-nos a pensar como é possível fabular por entre anônimos, abandonados e exilados um gole de vida, um convívio solidário entre quaisquer que sejam.

É como se tal poema atravessasse o caminho de Pucheu desde 1993 até hoje (mas a cada obra, isso que é comum, retorna diferente), pois o que está posto nos longos versos traduz uma preocupação do poeta em seus primeiros livros: como a poesia pode reinventar outros possíveis modos de partilhas e vidas mais acolhedores, mais alegres, mais atraentes e mais amorosos constituindo-se como uma saída de emergência para suportar o peso dos terrorismos de Estado? De que maneira, ainda que não tenhamos mais localização segura, rumo ou rota confiáveis, podemos produzir, para além do amesquinamento do mundo, uma política do “comum” voltada para o “bem viver”?

Saqueio o termo “bem viver” do pesquisador Alberto Costa (2016) em *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. Nessa obra, Costa (2016) propõe, a partir dos

termos equatorianos e bolivianos dos povos indígenas kichwa, respectivamente, *buen vivir* e *vivir bien*, pensar as políticas para o “viver melhor” em meio a vampirização do sistema neoliberal e seus vários tentáculos de sucção da natureza e da exploração dos viventes. Costa (2016) sugere, de antemão, que busquemos novas formas de vida, principalmente desmercantilizando a natureza. Questionando tudo aquilo que a sufoca, o autor reflete sobre a horizontalidade/democratização do poder, pois somente com essa abertura, sem imposições verticais, os problemas da cotidianidade serão debatidos/resolvidos.

A noção de “bem viver” inspira-se na reciprocidade e na solidariedade, dois polos fundamentais da poesia pucheutiana. Em *Poema para ser lido na posse do presidente (antevoz)*, o poeta reflete como construir o comum diante de uma política predatória que sequestra e esvazia todas as esferas do coletivo e do próprio comum. Como assevera Antonio Negri (2016) na conferência *O comum como modo de produção*, o neoliberalismo subtrai o comum, seja ele patrimônio do Estado, dos bens públicos e dos serviços públicos, seja os bens da terra e do ambiente, as potências físicas da vida. Fruto do trabalho humano ao longo da história, o comum se constitui, portanto, como uma produção. Só que a apropriação capitalista do comum não apenas explora as instâncias do trabalho produtivo dos homens, como também o trabalho cognitivo (o pensar, o sentir, o viver, o saber, o cooperar, o se solidarizar). Assim, o comando produtivo penetra em toda a totalidade da vida.

Para produção desse comum, precisamos compreender como a poesia transita por um processo de despojamento ou de despersonalização do “eu”, como aposta Michel Collot (2004) no ensaio *O sujeito lírico fora de si*. Segundo esse estudioso, o sujeito lírico, na modernidade, não cansa de desaparecer e de se exilar de si. Contrariamente aos postulados de Hegel, que tomava o poeta lírico represado num mundo subjetivo, fechado e encurvado em si mesmo, na modernidade, o sujeito encontra-se fora de si; longe de ser soberano da palavra, ele pode se encontrar e se reunir com outros quaisquer no poema na medida em que o próprio exercício da linguagem possibilita esse desregramento e essa dispersão. Dessa maneira, ao ultrapassar o individual e abdicar de uma identidade cerrada, a própria linguagem poética encontra-se impessoal e imprópria. Vejamos um trecho do poema pucheutiano que ilustra isso:

Ando pela calçada da rua em que moro,  
em direção à Cobal, por exemplo,  
onde diariamente compro alguma coisa  
apenas para descansar um pouco do trabalho  
cotidiano que faço em casa, e,

ao passar por uma pessoa, sou para ela  
 o que ela é para mim: alguém  
 que sobe ou desce uma rua, nada mais.  
 Talvez, neste momento, eu seja  
 também para mim e ela também para ela  
 o que somos um para o outro: alguém  
 que se esquece de onde está vindo  
 e aonde está indo, de seu nome, de seu trabalho,  
 alguém que sobe ou desce uma rua, nada mais (Pucheu, 2013, p. 33).

Despossuído de atributos ou compartimentos – nome, trabalho, identificação – o poeta se dirige ao encontro do que transborda em si e para fora de si; nesse movimento de ser lançado e também de se lançar, se choca com outras singularidades quaisquer sem pretensão alguma de se fundir a quem chega. É a comunidade que vem de Agamben (1993) cuja importância é, justamente, com a não coincidência entre os viventes; o que conta é o ser tal qual é sem nenhuma propriedade.

Andando pelas calçadas, subindo-as  
 ou descendo-as, indo ou voltando não importa  
 para onde ou de onde, enquanto andamos,  
 desta vez não temos um encontro marcado  
 com nós mesmos. Mais persistentes  
 ou mais ausentes, mais barulhentas ou silenciosas,  
 diversas vidas vêm e vão em um só corpo,  
 aparecendo sempre alguma quando alguma  
 é requisitada. Mas há momentos em que,  
 entre a casa e os ofícios da cidade, entre  
 qualquer compra, por exemplo, na Cobal,  
 e o uso da compra ao chegar em casa,  
 antes de qualquer contrato, de qualquer direito,  
 de qualquer convenção, do livre arbítrio,  
 do estado civil, antes do tamanho dos ossos,  
 do formato da orelha, das impressões digitais  
 dos dedos, das extensões do rosto, da fotografia  
 em 3X4 ou em 5X7, das fotografias de frente  
 e de perfil, antes das imagens exclusivas da íris  
 e das retinas e dos escaneadores 3D,  
 das câmeras que nos gravam nos bancos  
 ou pelas ruas, antes dos DNAs guardados  
 em algum arquivo nacional, antes da beleza  
 e da feiúra, do código de barras na nuca  
 – com o qual sonhei ontem – disponibilizando  
 os corpos a uma máquina que teimasse  
 em reconhecê-los por um número qualquer  
 pelo qual jamais nos reconheceríamos,  
 antes desses e milhares de outros modos  
 de sermos apreendidos, os ócios vazios  
 de um corpo abandonado (uma vida nua

ou um posto de pura distração  
em que os viventes se fazem esquecidos,  
ou quase isto) sobem e descem uma rua,  
nada mais (Pucheu, 2013, p. 31-32).

Os corpos que vêm e vão pelas ruas tentam resistir às formas de captura dos dispositivos de poder. Refratária à unidade política, a multidão é plural, dispersa, multidirecional; ela luta contra todo tipo de assujeitamento, sobretudo dos mais sofisticados controles tecnológicos, a exemplo “imagens exclusivas da íris e das retinas”, “dos escaneadores 3D, das câmeras que nos gravam nos bancos ou pelas ruas.” Implicados na produção de sujeitos, os dispositivos, segundo Agamben (2005), capturam, orientam, modelam, controlam e asseguram os gestos e as opiniões dos viventes. No poema em análise, somos expostos a uma proliferação desses dispositivos – código de barras, máquina de reconhecimento facial, contrato, convenções. Ao mesmo tempo, o poeta deixa à mostra como os viventes, numa tática de resistência e de persistência, fazem frente à situação de conviver com tais dispositivos.

Liberar o que foi capturado e restituí-lo ao uso comum é, nas palavras de Agamben (2005), profanar. A poesia profana quando emite andares coletivos e singulares que desviam das máquinas de captura de corpos dóceis: “jamais nos reconheceríamos, antes desses e milhares de outros modos de sermos apreendidos” (Pucheu, 2013, p. 34). E, mais a frente, o poeta reafirma: “Por mais que não queiram, trazemos conosco/os espaços vazios a distorcerem as possibilidades/que cotidianamente se oferecem/do que nós somos” (Pucheu, 2013, p. 35). Por ser um pensamento que rejeita a categorização e a fixação de qualquer sentido pré-determinado, o poema afirma-se como uma operação da língua capaz de não dizer/dizer. Por isso, guarda a possibilidade de não ser ou ser de outro modo. E esse outro modo de usar o corpo, como alerta o verso “ócios vazios”, em contraposição à maneira serializada imposta pelos dispositivos, é uma forma de inventar um espaço para reflexão e prática do pensar em detrimento ao fluxo automatizado de massas uniformes produzido pelo capital.

Lutando contra toda e qualquer máquina de reconhecimento, a poesia fabula um modo de ser movido pela resistência de não ser o que o capital vislumbra. É preciso ensejar um outro modo de desafiar/desafinar as instâncias expropriadoras do comum a fim de que os viventes possam inventar uma exposição criativa de vida que não seja um aparelho de vida.



## 2.2 “A poesia não é arma”: O contragolpe lírico-político

Confrontando-se com um real que não para de nos violentar, ainda que seja impossível apreendê-lo, a poesia, num processo intenso de velocidades e lentidões, diante do terror, da barbaridade e do inaceitável, balbucia o que dizer na própria impossibilidade de não poder dizer a violência.

Esse ato de mirar-se para as forças do real, mesmo diante da sua impotência de dizer, faz do poema uma das instâncias em que é possível ser feito um exame crítico dos poderes hegemônicos instituídos; é pelo/no poema que alguns revides aos impasses e às problemáticas do nosso tempo podem ser escutados. Essas respostas, no caso pucheutiano, acontecem por inúmeros modos e dicções, sobretudo por via da restituição da confiança, da produção de um “comum” mais afetuoso e solidário entre as singularidades quaisquer, do uso amoroso da delicadeza associada a um contra-ataque, por que não, visceral e arrebatador tal como é a nossa realidade.

Pucheu reveste-se de uma perplexidade diante daquilo que passa. Desacomodado, o poeta não age com a serenidade de um transeunte qualquer. Isso se evidencia na obra *Para que poetas em tempos de terrorismos?*, publicada em 2017, momento sob o qual o Brasil se encontrava num período de enfraquecimento da democracia cuja tônica autoritária demarcava o modus operandi do cenário político. Passávamos por uma onda turbulenta desde 2013, com uma série de manifestações sublevadas no país com pautas difusas encarnada na figura de “O gigante acordou” – até 2016, com o golpe político-jurídico-midiático que acometeu a presidenta eleita democraticamente Dilma Rousseff. Esse livro tensiona o ambiente estranho sob o qual nos encontrávamos naquele curto espaço de tempo em que uma tragédia anunciada nos atravessava. A poesia, então, se espanta diante desse real assombroso que nos impuseram. É preciso suspeitar desse real, dessa “farsa teatral”. Como alerta o filósofo francês Alain Badiou (2017), os homens dos negócios e da política fazem crer que devemos obedecer às leis do real, que diante dele nada podemos fazer a não ser nos submeter.

O título dessa produção poética pucheutiana alude à sentença “Para que poetas num tempo de indigência?”, questionamento feito pelo poeta alemão Friedrich Hölderlin (1991, p. 171) no seu famoso poema *Pão e vinho*. Para ele, o tempo de indigência é inaugurado quando o homem, imerso num vazio espiritual, lamenta a morte dos deuses. Nesse sentido, o tempo de

miséria para Hölderlin (1991) se refere à falta do divino, momento sob o qual o homem ficou mais desamparado.

O filósofo Martin Heidegger (2002) em *Para quê poetas?* retoma essa questão, indicando como os tempos, cada vez mais, se tornaram difíceis. Se os homens já não estão mais próximos dos deuses e se nem há mais a possibilidade de um retorno de uma ideia de deus, são os poetas, para Heidegger, que apontam os caminhos de viragem e de reviravolta perante as dificuldades do mundo. Para ele:

À essência do poeta que, em tal tempo do mundo, é verdadeiramente poeta, pertence o facto de, para ele, de antemão e a partir da indigência do mundo, o poeatar e a vocação poética se tornarem questões poéticas (Heidegger, 2002, p. 312).

Heidegger (2002), portanto, faz um alerta, a partir da poesia de Rilke, sobre a condição do poeatar em tempos de penúria, bem como para onde vai o poeta, para qual abismo ele se dirige e como o comportamento dele nos serve para refletir sobre a tarefa do poético enquanto pensamento. Pôr-se em risco é um dos propósitos do poeta perante o mundo, vez que, por uma vontade de querer ousar, o homem fica desprotegido, sempre em ameaça. Assim, não existe um arriscar-se sem perigo; o poeta é aquele, então, que se arrisca ao dizer mais, pois se lança por um sopro a mais, por algo que necessita ser dito, por uma vontade de cantar a verdade do seu tempo.

Sendo uma questão de demanda, como pontua Nancy (2016a), a poesia apresenta uma responsabilidade quando fala no tempo justo, isto é, ela não diz o justo (o sentido correto, cerrado), mas diz justamente no tempo e no lugar apropriados; aqui e agora era necessária essa palavra. E continua Nancy (2016a, p. 151): “Quem escreve escuta e se engaja em sua escuta, por sua escuta”. Como escutar é deixar vibrar sons vindo de alhures, quem escreve ressoa e responde a vozes vindas de fora. É nesse quesito que a poesia insiste e resiste, pois é preciso passar o limite do sentido, do interrompido.

Se, como acredita Heidegger (2002), é a própria indigência que fornece ao mundo às forças para o cantar poético, *Para que poetas em tempos de terrorismos?* (Pucheu, 2017), então, aparece-nos? como um contragolpe às forças oportunistas que pairavam pelo Brasil e, desde sempre, foram a favor do autoritarismo, das mortes de opositores, da censura às liberdades quaisquer, da formatação de um único modelo de ser brasileiro, do racismo, da intolerância religiosa, da discriminação de gênero. A esse chamado urgente, a essa demanda, Pucheu (2017)

calcula o peso da palavra, a sua flexão e entonação em alta voltagem tal como o instante se apresenta. E há muito o que dizer, apesar do impossível de dizer, que se torna possível porque, como diz o poeta, “instiga a possibilidade do impossível/ a dizer, que, quando dito, afeta,/imediatamente, transformando-nos,/o nosso real, que é esse haver, ainda,/o que dizer[...]” (Pucheu, 2017, p. 124).

Tornar o “impossível possível” é um dos pensamentos da poética pucheutiana, uma possibilidade que envolve o debate de questões caras ao contemporâneo cada vez mais ameaçado por ondas facínoras fascistas, sobretudo quando se põe, lado a lado, em contágio, filosofia e poesia.

Em *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*, Pucheu (2010a) pontua como a tese sobre a distinção entre poesia e filosofia as encarcerava em oposições binárias – a abstração contra o concreto, o geral contra o particular, o conceito contra a imagem. Contudo, ainda no século XX, um dos filósofos a explorar uma zona de confluência entre poesia e pensamento foi Heidegger (2003) em algumas de suas obras, a exemplo de em *A caminho da linguagem*, quando diz em um dos trechos: “um diálogo do pensamento com a poesia é também possível e de tempos em tempos até necessário porque ambos encontram-se numa relação privilegiada, não obstante distinta, com a linguagem” (Heidegger, 2003, p. 28). É perceptível que, para esse pensador, apesar de instituir um parentesco entre os campos, poesia e filosofia se conectam no movimento do quem têm a dizer; ambas apresentam uma possibilidade de experiência pensante com a linguagem.

A zona de indiscernibilidade entre o poético e o filosófico acompanha Pucheu desde o início de seus escritos, sejam ensaísticos ou sejam escritas poético-filosóficas. Com a intensidade dos impasses políticos do nosso tempo, penso que a fronteira entre poesia, filosofia e política, se desguarnece corrosivamente. Desde a publicação de *Poema para ser lido na posse do presidente (antevoz)*, em 2010, o poeta se abre para quaisquer sujeitos que cheguem, sem se confundir com eles; são vidas singulares indefinidas como “alguém que sobe ou desce uma rua, nada mais” as quais se esbarram por entre os acontecimentos, atualizando-os. Esse caráter político vislumbrado nos textos pucheutianos diz respeito aos andares coletivos de corpos que não conseguem ser capturados pelas máquinas de moer e de matar, ou melhor, são modos de responder de outra forma, mais alegre, amorosa e delicada, aos poderes mortíferos-terroristas.

Como uma força de ação, a obra pucheutiana destaca-se por fundar e brotar, a seu modo, a cada obra criada, uma confiança ou uma crença no mundo, atitude que governos tirânicos

tentam dilacerar, corromper. Nos tempos coevos - passadas as experiências das duas grandes guerras mundiais, das ideologias de extrema direita nazifascista, dos regimes autoritários e das ditaduras na América Latina – o saldo positivo sobre as instituições de representação democrática depende, justamente, de como as democracias agem com respeito às demandas sociais, corrupção, fraudes, manutenção e/ou ampliação dos direitos de cidadania. Caso as promessas democráticas expostas em lei sejam afetadas, os cidadãos começam a desacreditar e a desconfiar do bom funcionamento do regime, vez que estariam comprometidas as ações de cooperação, de coordenação e de solidariedade social.

Em *William James, a construção da experiência*, o filósofo David Lapoujade (2017b) aponta um diagnóstico feito pelo filósofo William James, que Nietzsche também já havia pontuado muito antes acerca do sintoma niilismo: o indivíduo não consegue mais acreditar em si como também no mundo. Perdeu-se a crença no outro; a ação se tornou impossível porque não se tem mais confiança. Isso se constituiria, assim, numa “morte da sensibilidade”. A pergunta de Lapoujade (2017b), então, é: o que pode fazer a filosofia? Ela poderia nos ofertar razões para confiar no mundo? E, aqui, em analogia, pergunto: o que pode fazer a poesia?

A poesia pucheutiana, em especial, *Para que poetas em tempos de terrorismos?* tenta nos aproximar de tudo que produz afeto, impulsiona ânimo e restituição da crença no mundo. Nessa obra, vários poemas miram a realidade do país, ainda que a palavra poética não tenha nenhum compromisso com a verdade. Se há uma “paixão pelo real” – termo cunhado por Badiou (2017) para fazer alusão a arte, ao pensamento e a política do século XX, quando operavam uma crítica a representação mimética, uma preferência pelo realismo ou pela suspeita do papel desempenhado pelo real –, nos escritos de Pucheu (2017), ela se dá por um esbarro, contágio reflexivo e uma alta voltagem de sondagem a tal realidade, não por uma adesão ou identidade. Esse gesto aponta para um espanto perante, principalmente, as máscaras e as encenações do real. Apreciemos um de seus poemas.

### O golpe

saio na rua e tudo me parece normal  
 como se nada tivesse acontecido,  
 a banca de jornal está aberta, a padaria  
 continua a vender pão com manteiga,  
 na chapa e café quente  
 para os que ainda estão saindo  
 para o trabalho ou chegando nele,  
 as pessoas continuam pegando seu ônibus,

atravessando as roletas, abrindo as janelas,  
falando sobre a zica e outros assuntos  
menos graves como a tintura para cabelos,  
ou o formato do botão da camisa,  
os operários da obra em frente ao meu quarto  
continuam a chegar nos horários previstos,  
eles trabalham com afinco enquanto o vigilante  
ouve seu rádio em uma estação a.m  
qualquer, há pais e mães que evitam o tema  
nos jantares de família para falarem  
do último casaco que foi comprado  
para a chegada do inverno ou da cor  
do esmalte ou do resultado do jogo  
de cartas ou de futebol de ontem,  
porque nunca quiseram aprender  
a lidar com as diferenças existentes  
preferindo recalcar-las em nome  
do que chamam a cada dia de amor,  
(a maior felicidade do mundo) [...] (Pucheu, 2017, p. 29-30).

O verbo “parece” explicitado no primeiro verso insinua como os acontecimentos são sentidos. É pela percepção do olhar que a constatação dessa “normalidade” se constrói: a banca de revista aberta, a padaria continua a vender seus produtos, as pessoas transitando pelas ruas, fazendo seus afazeres fora ou dentro de casa. O poeta reflete, criticamente, sobre os dias apáticos e as sensações de indiferença perante o absurdo instaurado no uso reiterado dos verbos no gerúndio “saindo”, “pegando”, “atravessando”, “falando”.

O estranhamento ao real se dá pela continuidade repetitiva da vida cuja mesmice mecanizada é a marca: “como se nada tivesse acontecido”; “falando sobre a zica e outros assuntos menos graves como a tintura para cabelos”; “continuam a chegar nos horários previstos”. As pessoas não deixaram de fazer suas atividades, apesar do golpe.

Num tom irônico, o poeta insiste em como esse “normal” persiste no seio familiar que, para não tocar no tema do golpe, se furta a escamoteá-lo com assuntos banais e menos impactantes. A utilização do verbo “recalcar” já indicia a própria simulação da realidade pós-golpe. Fica nítido que o poeta maneja os índices de referencialidade e não sente dificuldade em expor sua perplexidade.

Nos versos posteriores, a crítica direciona-se a todos que agiram de maneira autoritária e conservadora no trato com o outro. O golpe maquinou o discurso de que era peremptório abominar a corrupção no país, contudo o próprio golpe foi tramado por sujeitos envolvidos em diversos tipos de corrupção e escândalos políticos. É posto em xeque o rosto do golpe com toda

aparência redentorista, momento sob o qual a poesia arranca o véu que encobre todos “que se beneficiam disso” ou que “gostariam de se beneficiar disso” (Pucheu, 2017, p. 31). A experiência da escrita poética desestabiliza os dispositivos ideológicos que gravitaram em torno do golpe. E mais: estampa um exame crítico dos poderes ao desentranhá-lo, fabulando uma linguagem que se contrapõe ao discurso dominante.

acrescentando a frase contraditória  
 ao dizerem que política não se discute,  
 em muitas famílias – é verdade – há aqueles  
 que apoiaram a ditadura, que tentaram  
 educar seus filhos e netos sob as ordens  
 mais rígidas, que quiseram a tortura  
 e os assassinatos de pessoas quaisquer  
 fazendo com que seus filhos e netos  
 desejassem em algum grau ser torturados  
 apenas para obrigar a família a sentir dor  
 que outras famílias sentiram e, quem sabe,  
 por eles, por suas dores agora na pele,  
 a família mudaria finalmente de posição,  
 há aqueles que queriam o que chamavam  
 de viados fossem mortos, levados em avião  
 e lançados para o meio do oceano,  
 que diziam que artistas eram maconheiros  
 e vagabundos, que diziam que os comunistas  
 comiam criancinhas, que certo estavam  
 os militares e os jornais que os apoiavam,  
 cujos donos ou não jantavam em suas salas  
 de visitas mais nobres enquanto o motorista  
 de seus carros imponentes esperavam na garagem,  
 há aqueles que talvez tenham votado recentemente  
 em bolsonaro, que achavam até poucos dias  
 atrás a presidenta uma corrupta, que queriam  
 se livrar da corrupção, que foram a favor  
 dos industriais que, dizem, que movem o país,  
 que foram a favor do corte dos gastos sociais,  
 que foram a favor do impeachment,  
 que foram a favor do golpe,  
 que se beneficiam disso  
 ou porque gostariam de se beneficiar disso [...] (Pucheu, 2017, p. 30-31).

O discurso da necessidade do golpe é desnaturalizado nos versos finais, quando o poeta expõe aqueles que “se beneficiam disso ou que gostariam de se beneficiar disso” por motivações mais pessoais do que coletivas. Se as grandes corporações, a mídia e os políticos profissionais pretendem deter os segredos do real, a poesia, consoante Badiou (2017, p. 40), “é o lugar

linguagiero de uma confrontação radical com o real. Um poema extorque à língua a um ponto real de impossível de dizer”.

Beirar a realidade faz o sujeito perceber o quanto a crueldade está intrínseca aos planos mais vis tanto das famílias de classe média quanto de uma elite que tira proveito das situações pensando apenas em alimentar o seu poder e o do Estado, isto é, faz parte da própria realidade. A relação com o real nunca é dada em harmonia; é sempre em contradição, em violência, em corte, em discordância.

identificando-se com os poderosos,  
 porque sempre há, aqueles que mesmo sendo,  
 ou tendo sido fodidos, se identificam  
 mesmo com os poderosos que os fodem,  
 digo, se identificam em algum grau  
 com a maior quadrilha de bandidos  
 que esse país já parece ter algum dia tido,  
 com a quadrilha que rouba teto, terra,  
 dinheiro, tempo, saúde, emprego, comida,  
 cultura, que rouba o pouco que as pessoas têm  
 e que rouba até o que elas não têm [...] (Pucheu, 2017, p. 31).

A repetição da palavra “mesmo”, o verbo “digo” e a gradação em “teto, terra/ dinheiro, tempo, saúde, emprego, comida, /cultura” reiteram o tom de crueldade deste momento. O título do livro *Para que poetas em tempos de terrorismos?* coaduna a visão de brutalidade sob a qual todos estamos inseridos, em que se veiculam inúmeras formas de terrorismos. Todavia, os poetas existem para ir de encontro às atrocidades, ao horror, ao que é impossível destruir.

às vezes, a vontade que dar é não sair  
 da minha linha do tempo, porque, ali  
 estranhamente há pessoas que quebram  
 a linha do tempo, que estão preocupadas  
 com o golpe que assolou o país, mas  
 dá vontade igualmente, e ainda mais, de sair  
 dali para falar em sala de aula, para inventar  
 em sala de aula o que até ontem não teria dito,  
 para falar de poesia e política em sala de aula,  
 para escutar o que os alunos têm a dizer,  
 neste momento, descobrindo onde estão os focos,  
 de desobediência, ou para ocupar as ruas,  
 as escolas, as universidades, os prédios estatais,  
 ocupar a cidade e a linguagem de um modo singular  
 para escapar do blábláblá do senso mais comum  
 ainda do que o meu, para ocupar a cidade

e a língua para exatamente desocupá-las,  
 para abrir brechas nelas, para permitir  
 que por essas frestas um outro, convidado,  
 possa entrar, para deixar ali o possível  
 e o impossível de cada um, de cada vida  
 sinto que a única coisa ainda que posso fazer  
 é colocar meu grito, meu nervo, meu sangue  
 meu vomito imediatamente antes do começo  
 de qualquer escrito, para que ele venha,  
 talvez, assim, carregado de um corpo,  
 que nem seja ainda meu (o meu corpo),  
 mas que seja o corpo, digo, o grito, o nervo,  
 o sangue e o vômito de, pelo menos, alguns de nós (Pucheu, 2017, p. 31-32).

O tempo da poesia é outro. É o tempo não aparelhado, é o tempo do dissenso. É o tempo que quebra a linha que se quer linear – primeiro o golpe, depois a adaptação ao golpe – da série de acontecimentos. A poesia não se sente palatável à barbárie; antes disso, ela é linguagem de aversão a essa falsa ordem. Quebrar a linha do tempo, forçar uma saída do comodismo, é o contorno mais apropriado neste momento: invadir outros tablados – “escolas, universidades, prédios estatais” (Pucheu, 2017, p. 32) – e encenar uma nova dança; desconectar-se do mundo prático e testar os limites instantâneos do ser, erguendo voos, saltos e deslizes fora da lógica do senso comum e da razão.

Poesia como dança reconfigura o sensível ao convocar o imprevisível. Esse imponderável vem das ruas e, por atrair o anônimo, que a dança se dobra, repensando sobre si e sobre a composição coreográfica que ainda se quer equilibrada. Tal como a dança, a poesia joga com a inquietude: ao sair de si e ao tirar os pés do chão, a poesia oxigena uma experimentação para o coletivo.

O andar na poesia puchteutiana é sempre um modo de construção coletivo; caminha-se sobre um terreno compartilhado e comum e desloca-se conjuntamente. O estarmos aqui juntos inculido em “escutar o que os alunos têm a dizer” ou “ocupar a cidade” (Pucheu, 2017, p. 31) tenta mobilizar sentimentos coletivos positivos, como, por exemplo, esperança, confiança e resistência. Diante de um golpe político-midiático, em 2016, que depôs a ex-presidenta Dilma Rousseff num grande acórdão nacional que desrespeitou às urnas e à vontade soberana do povo brasileiro e, posteriormente, do avanço do autoritarismo e da extrema polarização do país nas eleições de 2018, como manter acesa a crença no mundo?

O que a política e aqueles que exercem papel de liderança não conseguem nos oferecer – um vínculo que nos ligue ao mundo, que nos faça agir, pensar e criar – a poesia modula/restitui. Por nos dar razões para ainda acreditar neste mundo, penso que Pucheu (2017)



nos oferta uma dose de humanidade e de disposição para agir, o que é recorrente em sua poesia. Digo isso pensando não apenas no poema *O golpe*, como também em *Um começo para uma oficina de poesia em BH*.

No longo poema *Um começo para uma oficina de poesia em BH*, o poeta discorre sobre como começar uma oficina de poesia, passando por teorias e proposições poéticas, porém ele não se interessa por principiariar dessa forma. Para ele, o mais importante é falar sobre uma interrupção, sobre algo em suspenso: o esquecimento de um papel que constava o endereço do hotel onde ele deveria ficar ao desembarcar no aeroporto de Confins, em Belo Horizonte, e como o motorista de táxi o ajudou nessa empreitada em torno do “desconhecido”. Esse caráter acolhedor de Seu Antônio é a maneira oportuna para o começo de uma oficina de poesia.

[...] Talvez isso agora, talvez, isso, sim, agora, já comece a ter a ver com poesia. mas não importa isso, o que importa agora é que eu não sabia para onde ir, como eu não tenho celular, nessas horas, tudo fica mais difícil. Eu pedi ao motorista para ir em direção ao centro, onde certamente era o hotel, para encontramos um lugar que tivesse internet porque eu tinha todos os dados em um e-mail recebido e podia acessá-lo pelo gmail, mas o motorista, que logo descobri se chamar Antonio, Seu Antonio então pega o celular dele e liga para sua esposa perguntando se podia passar na casa deles com um passageiro que estava no táxi, que não sabia aonde ia e precisava ver a internet. Isso talvez seja um bom começo, pois, aí, tanto o gesto de hospitalidade imensa do Seu Antonio a acolher radicalmente o outro quanto o fato de eu não saber para onde ir me parecem dizer mais a respeito da poesia do que o que qualquer oficina de poesia poderia fazer por cada um de vocês [...] (Pucheu, 2017, p. 41).

Diante do mais insólito, do esbarro com o inabitual, o raro e o incomum, a poesia, como reforçado nas palavras de Nancy (2005, p. 10), “pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia.” Por não coincidir com ela mesma, a poesia se dirige ao abismo e às surpresas de uma ordinariedade qualquer. Fugindo dos automatismos das relações que, geralmente, são gestadas pelas condições materiais e de trabalho, o poeta dá vazão ao precário, ao fugaz, ao contingente, isto é, a tudo que se evapora rápido e brilha inesperada e sutilmente.

No ensaio *Afinidades eletivas* sobre a poesia do escritor Caio Fernando Abreu, a professora Ana Cristina Chiara (2001) aponta que, apesar da debilidade do corpo adoecido desse poeta, ele prefere não se refugiar do mundo se escondendo da morte, conferindo pequenas

epifanias ou momentos em que dava importância aos detalhes, ao outro, ao cotidiano. Epifania, para Caio Fernando Abreu, seria orientar-se para o outro sem sobrecarregá-lo, acolhendo-o. Essa disponibilidade para o pequeno na obra desse poeta é denominada pela pesquisadora de “a suprema delicadeza”.

Trazendo tais considerações para o gesto de hospitalidade de Seu Antonio, personagem do poema pucheutiano, compreendo que o esbarro com essa singularidade qualquer é surpreendente tal como é o susto desestabilizador da poesia que responde à violência do nosso tempo com uma dose de delicadeza. Ao burlar a expectativa de não haver um modelo fixo para se iniciar uma oficina de poesia, o poeta procura uma dicção mais espantosa, exclamativa e inesperada para fazer a luta contra os terrorismos. E essa batalha se trava próximo de outros, dos que trabalham, dos que são pobres, dos que são esquecidos.

O princípio da delicadeza analisado por Roland Barthes (2003a) em *O neutro* diz respeito à conduta de recusa a qualquer dogmatismo por meio de um gesto inventivo, inesperado, elegante e discreto. A força da delicadeza se deposita não apenas em baixar a voz onde se esperava, talvez, o grito, mas em construir uma zona de rangência para dizer o que tem para ser dito, ainda que em gagueiras, sobre a violência e o peso do nosso mundo por meio de uma leveza de pensamento. É possível tratar os nossos algozes com uma repentina gentileza.

Um outro poema que lida como um contragolpe delicado aos desmandos orquestrados pelos poderes hegemônicos é *Com Horácio Costa no avião* (Pucheu, 2017).

estou no avião e tento ler  
 um baita poema  
 do novo livro  
 de horácio costa,  
 com quem tomamos cerveja  
 toda a noite e madrugada  
 de ontem, talvez não seja  
 um poema, o que no avião  
 tento ler de horácio costa  
 em todo caso, tento ler  
 o que horácio costa diz ser  
 uma carta dele para o francisco –  
 francisco é o cara que,  
 com seu torso negro  
 e nu, com os abraços em seu corpo  
 e beijos em sua tatuagem,  
 dá sentido à história  
 do brasil e à vida do horácio  
 costa, francisco é quem dá  
 sentido-: a carta de

horácio costa é para aquele  
 que faz a vida ter sentido,  
 mas a carta para aquele  
 que faz a história do brasil  
 e a vida de horácio costa  
 terem sentido fala do contrário  
 de francisco, ela fala  
 do suicídio de clô, a madame  
 da moda, que saltou para frente  
 no meio do nada; enquanto  
 eu tento ler o sentido do amor  
 e o sem sentido da morte  
 tensionados nesse baita poema,  
 quer dizer, nessa carta  
 de horácio costa para o francisco  
 que dá sentido à história  
 do brasil e à vida  
 do horácio costa, nessa carta  
 que ele escreve porque o celular  
 do francisco estava fora  
 de área e o horácio costa chorava  
 a morte da amiga escrevendo  
 a carta chorando, escrevendo  
 porque não conseguia não  
 escrever, enquanto tento ler,  
 portanto, o sentido do amor  
 e o sem sentido da morte  
 tensionados nessa carta,  
 uma senhora fala pelos  
 cotovelos com um senhor  
 que acabou de conhecer  
 nos bancos à minha frente, já falaram  
 da roubalheira do pt, da destruição  
 da petrobrás, da necessidade  
 das privatizações que salvarão  
 o país, já elogiaram  
 o sérgio moro [...] (Pucheu, 2017, p. 83-85).

Diante de sua potência impotente e de sua fragilidade rasgada em letras minúsculas, o poema em questão confia nos efeitos da linguagem, principalmente quando, entre um verso e outro, os sentidos são quase arruinados pela força das palavras inesperadas. Notemos que ao fazer referência aos poemas do poeta Horácio Costa<sup>22</sup>, cujos títulos são “História do Brasil” e

---

<sup>22</sup> O professor universitário, tradutor e poeta Horácio Costa publica, em 2016, o seu conjunto de 39 poemas na obra intitulada *A hora e vez de Candy Darling*. Num breve estudo sobre tal livro na Revista Cult, o poeta Leonardo Gandolfi (2017) credita a essa obra um caráter de urgência por questionar visões normativas do passado, ao abalar a escrita da história com versões e hesitações. Num processo de revisão da memória, Horácio Costa traz um tom político para seus escritos, sobretudo nos poemas *História do Brasil* e *Carta ao Francisco acerca do suicídio de Clotilde Orozco*. No primeiro, pergunta-se, de imediato, qual o sentido da história do país? abrindo-se o cânone para outros discursos e ocorrências; no segundo, escreve-se uma carta-poema a seu amado Francisco acerca do

“Carta ao Francisco acerca do suicídio de Clotilde Orozco”, Pucheu (2017) explora uma maneira de, na costura dos versos, forçar as instabilidades e as indeterminações da linguagem poética interceptada por invasores que a própria permeabilidade da poesia permite.

Em *História do Brasil*, num processo de revisão histórica do passado brasileiro, Horácio Costa (2017) diz que só haverá sentido, na história do país, se houver contato, Francisco, seu grande amor, e a possibilidade de encontros entre homens diferentes; é um poema que fala sobre a incursão de momentos de partilha entre dois corpos apaixonados. Já o poema *Carta ao Francisco acerca do suicídio de Clotilde Orozco*, que faz parte do livro *A hora e vez de Candy Darling*, aborda, por meio de uma carta para o amado Francisco, os objetos deixados por Clô a seus amigos sobreviventes. Nesse poema, Horácio Costa (2016) intercepta a morte da amiga por objetos que tentam presentificá-la, porém sem sucesso: “a madame da moda já não está entre nós/ou está/ estaria ontem naquele monte de roupas e sapatos [...]” (Costa, 2016, p. 20). A morte de Clô e o “bota-fora” de seus objetos revelam ao poeta como tudo é memória; tudo que é corriqueiro e rápido pode ser visto com certa delicadeza. Apesar da morte abrupta de Clô, Costa (2016) não silencia; ele prefere escrever umas tantas memórias para não sair ileso dos acontecimentos.

Ao incluir tais textos poéticos de Horácio Costa em seu poema, Pucheu (2017) não apenas privilegia a entrada de ritmos inesperados, como também a mobilização dos sentimentos de aliança e de amor enlaçados nos dois poemas vindos de fora; é como se os poemas de Horácio Costa jogassem luz sobre incontáveis modalidades de negligência e opressão que estão na ordem dos versos de *Com Horácio Costa no avião*. Ao ser acompanhado por outras vozes, Pucheu (2017) é atraído pelas diferenças.

E esse lugar da diferença que simboliza, em último grau, a atmosfera de uma democracia, inclui o anonimato de um homem e de uma mulher qualquer que se esbarram no avião conforme salienta o poema: “uma senhora fala pelos/ cotovelos com um senhor/ que acabou de conhecer” (Pucheu, 2017, p. 84). Sempre em vias de se fazer, a poesia se coloca nesse espaço de passagem, travessia. E estar no avião onde essas variantes aparecem – os

---

suicídio de sua uma amiga, a estilista Clotilde Orozco. Numa escrita com entradas autobiográficas, Horácio Costa mescla fragmentos de sua vida com a história do país no intuito de enxergar a atitude política nessas microunidades. Ao fazer essa referência a Horácio Costa em *Para que poetas em tempos de terrorismos*, penso que Pucheu (2017) num mesmo viés poético-político de tentar responder ao nosso tempo com a urgência de uma poesia que seja invadida por Franciscos, Candy Darling, por Seu Antonio, por uma senhora que diz um “eu te amo” ao filho no telefone enquanto dois outros passageiros se incomodam com esse gesto, porque desejam só tagarelar sobre a “roubalheira” do PT.

poemas de Horácio Costa e a barulhenta conversa entre um senhor e uma senhora – intensifica a produção de um dicionário poético pucheutiano que, ao mirar a realidade e o cotidiano diário, inventa uma outra realidade para poder dizer algo sobre a vida, transformando nossa relação com ela.

Não à toa, ao citar a conversa entre os passageiros anônimos – que gira em torno das notícias da crônica política do país, sobretudo “da roubalheira do pt” (Pucheu, 2017, p. 84), “da destruição da petrobrás” (Pucheu, 2017, p. 84-85), “da necessidade das privatizações que salvarão o país” (Pucheu, 2017, p. 85), tudo isso que se constituiu na tese que levou a criminalização do PT e a oportunidade para o golpe em 2016 – o poeta elege o vocábulo da delicadeza e do amor em resposta ao tenebroso da nossa época. E continua, estridente, a tagarelice entre o homem e a mulher:

[...] já reclamaram de uma senhora negra  
 muito simples que do outro lado  
 do corredor está com o celular ligado  
 tentando há tempos gravar uma mensagem  
 para o filho dela dizendo que o ama  
 e acrescentando que, graças a deus,  
 ela está bem [...] (Pucheu, 2017, p. 85).

A intrusão de uma senhora negra faz toda a diferença para compreensão de como *Para que poetas em tempos de terrorismos?* elege um circuito de afetos, que melhor será discutido no terceiro e último capítulo deste trabalho, mas que antecipo neste segundo, para responder às barbaridades e aos atos de terror dos poderes hegemônicos. Ao mostrar sua intensidade latente, a poesia firma uma responsabilidade de, pela delicadeza, possibilitar outro modo agir e atuar diante das urgências do nosso tempo. A senhora negra conversa, ao telefone com seu filho, e, esse gesto de amor e de acolhimento para os outros passageiros tagarelas que só reclamam da “roubalheira do PT” significa um incômodo.

Deve, realmente, gerar certo desconforto para os “donos do poder” ver respostas de delicadeza a este mundo cada dia mais desumano e deselegante. A delicadeza desarma os poderes, pois o que se espera diante de poderes que violentam o outro é que esse outro retribua na mesma “moeda”. Pucheu (2017) elege responder à cena contemporânea com a leveza dos poemas de Horácio Costa e com a imagem, abruptamente, que o atrai: o da senhora negra tentando falar com seu filho. O poeta sente fascínio pelo inesperado momento em que essa senhora tenta gravar uma mensagem para apenas dizer um “eu te amo”.

Lembro-me, de relance, daquela imagem célebre da jovem Jan Rose Kasmir, de 17 anos de idade, enfrentando a Guarda Nacional Americana fora do Pentágono durante a marcha contra a Guerra do Vietnã de 1967 (Riboud, 1967). Na cena, a jovem aponta uma flor para os guardas que estavam com diversas baionetas em punho, num gesto que comportava não apenas a bravura e o poder do protesto pacífico, como também a força da delicadeza que vem, para aludir a Agamben (1993, p. 67), parte de uma política que trava uma luta entre “o Estado e um não Estado (a humanidade)”. O Estado não tolera essas singularidades que se põem na condição de não pertença a uma identidade cerrada e fechada. Os poderes ficam perdidos com quaisquer corpos que “manifestem pacificamente o seu ser-em-comum” (Agamben, 1993, p. 68).

É importante lembrar, como alerta a psicanalista Maria Rita Kehl (2008), numa conferência intitulada *Delicadeza*, como os acontecimentos atropelam nossas vidas, pois vivemos numa velocidade do tempo – tudo é encerrado pelo fluxo da duração – ao considerá-lo rentável, a exemplo da expressão “Tempo é dinheiro”. Assim, numa vida tornada passageira, as coisas mais banais cotidianas são consideradas irrelevantes e supérfluas; não há tempo para as miudezas ou para as “desimportâncias” do dia a dia.

A poesia pucheutiana não permite que os acontecimentos do mundo passem por cima da poesia. E, para responder à altura ou para além desses fatos da ordinariedade, é possível utilizar a sintaxe da delicadeza e do amor, como vistos nos poemas *O golpe*, *Um começo para uma oficina de poesia em BH* e *Com Horácio Costa no avião* (Pucheu, 2017). Todavia, ao falar de delicadeza, aproximando-a da leveza, Ítalo Calvino (1990) não desconsidera o peso. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino (1990) exemplifica a alegoria do poeta com o mundo por meio de Perseu, herói da mitologia grega, que, apesar de se sustentar nas nuvens e no vento, o que há de mais leve, decepa a cabeça de medusa, um ato de violência. Para o escritor italiano, no processo de continuar a escrita apesar de, o poeta considera o mundo sobre outra ótica, outra lógica e outras maneiras de enxergar a opacidade do mundo.

Mesmo quando usa a linguagem do terror, como no próximo poema intitulado *Para que poetas em tempos de terrorismos?*, homônimo do livro em questão, Pucheu não se furta a tomar a poesia como um gesto de resistir ao peso deste mundo também com a apropriação de uma linguagem dotada de peso. Como vimos em Calvino (1990), a leveza também comporta o peso do ato de decapitar o monstro.

Vejo isso como um ato de resistência, para retomar as considerações de Deleuze (1999) no ensaio *O ato de criação*. Para esse pensador, a obra de arte resiste a algo, pois detém

informações que urgem a falar; é uma voz que se ergue diante de uma ameaça externa que tenta, a todo custo, encapsular a vida. É nesse sentido que *Para que poetas em tempos de terrorismos?*, assim, funciona como uma resistência, como uma peça que afronta a austeridade, pois, ao emitir um interesse em entrar na pauta das mazelas e das injustiças sobre a qual o nosso tempo se alicerça, a poesia se constitui como espaço de luta e de insubordinação. Nos textos poéticos pucheutianos, há um campo de impulsos magnéticos que tende a comunicar peso à linguagem, lado a lado com a elaboração de proposições mais amorosas, hospitaleiras e delicadas de modos de vidas.

Pucheu não fará vista grossa para os fantasmas que nos rondam e nos ameaçam; um dos seus compromissos é a desestabilização da linguagem acomodada e aparelhada; o poeta “não gosta das palavras fatigadas de informar”, já denunciava o poeta Manoel de Barros (2018, p. 25). A poesia rejeita ocupar um lugar determinado para as coisas; ela não está a serviço da confirmação dos lugares, ela não se compromete com os terrorismos de estado.

*Para que poetas em tempos de terrorismos?* é um livro que se indigna de maneira muito explosiva com os impasses da contemporaneidade, principalmente o modo como o Estado coloniza nosso pensamento, nosso corpo, nosso tempo. No poema homônimo dessa obra, há o diagnóstico dos terrorismos da maquinaria capitalística coeva e a exposição das vísceras deste “mundo cão” na imposição de uma realidade dada, de antemão, como natural.

na disputa entre o estado e o terrorismo,  
na conciliação do estado com as empresas  
pelo lucro do capital acima de tudo,  
na sobreposição do templo com o banco  
dispondo a cada momento da fé ou do crédito  
de todo exército com as armas em sua defesa,  
na definição do dinheiro (que já foi chamado  
de homem) como o único animal que bombardeia,  
fico com as pessoas comuns, quaisquer,  
com os rios, os bichos e as matas, com os que sentem  
na pele até não serem mais capazes de sentir.  
terrorista, hoje, é o outro, o que, coisificado, escapa  
às diversas escalas, maiores ou menores,  
da época do pau de selfie que vivemos,  
terrorista, hoje, repito, é o outro, o inferno  
do outro, o outro enquanto inferno, terror (Pucheu, 2017, p. 21).

Em primeiro plano, o poema se constrói num falso conflito entre o “estado e terrorismo”, o que logo se desmistifica, na sequência, onde o poeta tenta nos advertir que as aparências

enganam, vez que o Estado simula um inimigo e cria o terrorista, porém, na verdade, é o próprio Estado o terror. Na corrida pelo lucro, tanto o Estado quanto a igreja são apresentados como entidades que praticam atos cujas características se assemelham: “na conciliação do estado com as empresas/pelo lucro do capital acima de tudo, /na sobreposição do templo com o banco/dispondo a cada momento da fé ou do crédito/de todo exército com as armas em sua defesa”. O poeta, então, fugindo dos verdadeiros terroristas, prefere andar com “as pessoas comuns” e com a natureza. Esse apelo ao “deixar entrar um convidado qualquer” é uma das marcas da poética pucheutiana. Como ele diz, “para deixar ali o possível e o impossível de cada um, de cada vida [...]”, contudo a política de destruição do Estado tenta aniquilar aquilo que nos é comum (Pucheu, 2017, p. 32).

A recuperação da assertiva “O inferno são os outros”, do filósofo francês Jean-Paul Sartre (1977, p. 23) se expande no verso “terrorista, hoje, repito, é o outro, o inferno/ do outro, o outro enquanto inferno, terror” (Pucheu, 2017, p. 21), o que revela o quão difícil é o encontro com a alteridade. A relação com o outro pode desembocar para o fracasso ou para o sucesso; debater-se com o outro é uma situação inevitável da condição humana.

O processo de rebaixamento da alteridade caracteriza a nossa época e, como exemplo, temos a designação desse momento por meio da imagem do “pau de selfie”, significando, dentre algumas possibilidades, a individualidade exacerbada em não querer a presença do outro nem para tirar uma simples fotografia. Aniquilar o outro, o que o particulariza, é o objetivo desses tempos sombrios.

abrir as portas para o mais próximo, para o mais parecido, para o semelhante, é um gesto belo e necessário, mas é pouco quando, ao mesmo tempo, o outro, quem quer que seja o outro, o outro mesmo, o tido como o mais distante, é trancafiado do lado de fora, bombardeado, e, antes, fabricado para ser exatamente o outro a ser atacado, para dizer que o ato do outro fabricado é um ato de guerra, um act de guerre, na act of war, contra isso que nós somos, contre ce que nous sommes, sendo que isso que nós somos é imposto como toda humanidade e os valores universais, all humanity and the universal values, como eles disseram com cinco anos de intervalo ou ao mesmo tempo na mesma fala ensaiada na mesma língua de guerra, do aniquilamento do outro, que falam.



it's war, baby, c'est la guerre, mon amour,  
 la france est en guerre, america is at war,  
 vamos tomar um champanhe com os diretores  
 da samarco, da billiton, da vale do rio doce,  
 do jornal o globo, comprar todos eles,  
 a maioria dos políticos e sair o quanto antes  
 com a petrobrax (e com o que mais der)  
 debaixo do braço, c'est la guerre, macherie,  
 it's war, darling, nós, os civilizados,  
 declaramos “guerre aux barbares”,  
 gozemos então sinistramente com as mortes  
 dos outros, somos franceses, somos americanos,  
 somos franceses, somos americanos, somos  
 franceses, somos nós, somos... que ninguém  
 pergunte pela porra disso que nós somos  
 porque talvez não sejamos mais porra nenhuma (Pucheu, 2017, p. 21-22).

A palavra-chave para a compreensão deste fragmento é “fabricado”, vez que o *modus operandi* dos Estados é produzir o outro como um potencial inimigo a fim de justificar os atos terroristas praticados pelos poderes hegemônicos constituintes. Ao poeta cabe, assim, desmistificar que esse outro como terrorista é um dado natural, o que exige de a poesia desmontar o discurso artificialmente construído. Ao apontar e tirar a máscara desse real, como nos versos “o outro mesmo, o tido como o mais distante,/é trancafiado do lado de fora, bombardeado,/e, antes, fabricado para ser exatamente o outro/a ser atacado, para dizer que o ato do outro/fabricado é um ato de guerra”, a poesia examina criticamente os poderes. As inscrições em francês (“um act de guerre”, “contre ce”, “nous sommes”), em inglês (“na act of war”; “all humanity and the universal values”) amplificam ainda mais que esta questão – a dos terrorismos – está em toda parte, inclusive porque são essas grandes nações as responsáveis por disseminá-los.

Os ditames do real também se sobressaem nos versos “que nós somos é imposto como /toda humanidade e os valores universais”. Nas palavras do pensador Pelbart (2018) em *Vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*, as democracias-mercado repetem fórmulas gastas de sobrevivência que mais paralisam do que ajudam, transformando, nós, viventes, em cyber-zumbis. Admirados e anestesiados, permitimos que nossas vidas sejam tornadas pobres, esvaziadas de todos os direitos. Nesse quadro,

[...] o humanismo universalista é bem palatável. E até mesmo desejável, necessário, porém absolutamente impotente e ornamental: não dá conta do que de fato hoje está em jogo, a saber, o tipo de existência que esse mercado da vida oferece e impõe em escala planetária (Pelbart, 2018, p. 23).

A ideia de “valores universais” inexistente, vez que “a fala ensaiada é na mesma língua de guerra/ do aniquilamento do outro”. O poeta insiste na amostragem dessa pretensa falácia da universalidade dos direitos do homem, vez que todas as pistas nos levam a crer que o mercado é a tópica universal. Nos versos seguintes, isso se evidencia com a alusão às grandes multinacionais do ramo da mineração e a um dos maiores conglomerados de mídia da América Latina. Os índices de referencialidade “samarco”, “billiton”, “valo do rio doce” e “jornal o globo” explicitam as negociações que, agora, são feitas sem nenhum pudor: numa sentada, tomando champagne, pode-se encontrar com os diretores dessas empresas e abocanhar tudo.

O poeta não nos esconde nada, tampouco se intimida com a violência do mundo contemporâneo. É permitido que a complexidade da política dominante transite pelos versos, apesar de todo sofrimento ocasionado pela esfera do capital. Nada escapa aos tentáculos do capitalismo, nem mesmo o nome da nacional Petrobrás. Modificada nos anos 2000 para atender à internacionalização do mercado, a “petrobrax” simboliza a colonização do mercado mundial que apaga todas as marcas de diferenciação das nações na tentativa de que apenas um tipo de imperialismo, o norte-americano, se sobressaia; tudo tem de ser padronizado para servir ao estrangeiro. Percebemos que, o tempo inteiro, o que vem de fora (“it’s war, baby, c’est la guerre, mon amour,/ la france est en guerre, america is at war”) invade os versos, moldando formas de ser: o bárbaro sempre é o outro, o julgado incivilizado, que não se comporta conforme o meu desejo. Atestamos que o poema se pauta no olhar que temos sobre o outro; um olhar quase sempre excludente e acusatório.

Ao passo que uma atmosfera tensa é aguçada, o poema começa a exibir mais ainda, em tom gradativo, a virulência do poder destrutivo do Estado. É, então, que várias cenas e imagens aterradoras concorrem:

é guerra. é guerra, declara o estado, no mesmo  
impulso colonialista de sempre, é guerra, declaram  
os estados, favorecendo-se irresponsavelmente  
a si mesmos, forjando um laço interessado  
com a opinião pública midiática, quando, no fundo,  
coloca-se, com a mídia, autoritário, entre uma pessoa  
qualquer e outra, entre uma pessoa qualquer  
e a vida e o mundo, entre uma pessoa qualquer  
e si mesma, escondendo-se ali e ali atuando,  
eis a guerra, o espetáculo de hoje, o rompimento  
de todos laços sociais e de intimidade. eis a guerra.

é guerra por lá, é guerra declarada por aqui,  
o crápula criminoso do presidente da câmara  
declara guerra à presidenta da república  
(e a todos os cidadãos que participaram de sua eleição)  
aceitando um pedido de impeachment forjado  
para tentar se livrar dos milhares de acusações  
comprovadas dentro e fora do país  
contra ele, chantageando-a, chantageando-nos  
e parando toda movimentação política  
propositiva, dizendo, ainda, com desfaçatez,  
que não faço o pedido de impeachment  
por nenhuma motivação de natureza política,  
é guerra, eis a guerra, o líder do partido  
da presidenta na câmara declara em seguida  
que vamos para a guerra, é guerra, eis a guerra,  
o presidente de um movimento popular  
diz que seu exército está pronto para ir às ruas,  
é guerra, eis a guerra, a polícia executa cinco jovens  
negros que comemoravam o primeiro emprego  
de um deles com 111 tiros metralhados,  
com 111 tiros fuzilados, contra o carro  
em que estavam, contra seus corpos  
e contra suas vidas, porque negro jovem não pode  
viver neste país que mata 84 negros por dia,  
a maioria jovem, guerre aux barbares. é guerra.  
é guerre aux barbares. é guerra, eis a guerra,  
a polícia do governador de são paulo  
solta bombas, sprays de pimenta, passeatas,  
porradas, tiros e o que mais houver  
de horror nos estudantes adolescentes de escolas  
públicas (les barbares) que se manifestam  
contra o fim da escola pública, contra o fechamento  
de 94 escolas públicas decretado pelo governador  
e o governador diz que há motivação política  
por detrás da ocupação das escolas pelos alunos,  
mostrando que motivação política  
não pode mais haver no estado  
de polícia, no estado de guerra,  
exatamente a mesma compreensão de política  
do presidente da câmara, ou seja, de novo,  
de que não pode haver política, apenas  
a instauração da era do fim da política, do início  
da era da era da polícia, é guerra, eis a guerra,  
o chefe de gabinete da secretaria estadual  
de educação de são paulo afirma que a situação  
com os alunos adolescentes é de guerra  
e que o governo vai desmoralizar e desqualificar  
o movimento estudantil na base da porrada  
e da violência generalizada. é guerra (Pucheu 2017, p. 24).

Nesse longa peça desgovernada, as configurações de terrorismos de Estado – o aceite do pedido de impeachment da Presidenta da República pelo presidente da Câmara de Deputados, a execução de jovens negros com 111 tiros pela polícia, o fim das manifestações estudantis de forma truculenta pelo governo do Estado de São Paulo – despejadas nos versos se aglutinam numa alta voltagem, sobretudo pela exploração da sonoridade do termo constantemente reiterado “é guerra. Eis a guerra”, modulando a repetição dos vários atos de terrorismos.

Apesar de ser construído sem métrica regular, o verso livre utiliza o ritmo e a cadência para criar um efeito poético em que todos os elementos interligados possam explorar variados sentidos. A recorrência ao som, neste poema, como em muitos outros de Pucheu, sugere a maneira reiterada com a qual a palavra é utilizada para confirmar a sua força interventiva. No fragmento exposto, o *modus operandi* do Estado é compassado, diversas vezes, pelo uso de verbos em suas diferentes formas: ora no gerúndio, como em “favorecendo”, “forjando”, “escondendo”, “atuando”, “parando”, “dizendo”, para denotar uma ação que continua sendo realizada indefinidamente; ora no presente do indicativo, como em “declara”, “declaram”, “solta”, “afirma”, “executa”, para exibir aquele ente que age deliberadamente; ora com o uso da elipse, como em “coloca-se”, para suprimir a presença direta do Estado em conluio com a mídia.

À medida que o Estado produz uma série de absurdidades, a tensão dos versos se estende em inusitados *enjambements*. Procedimento mais usual na escrita poética, o *enjambement* é definido como o transbordamento sintático do verso em outro seguinte. Essa quebra do verso é, segundo o filósofo italiano Agamben (1999) em *Ideia da prosa*, o que assegura certa identidade da poesia com relação à prosa, pois a consistência métrica do verso é devorada pela irrupção sintática, ou seja, o verso anterior, invadindo o próximo, se elastece para além de sua pausa métrica. Isso provoca a não coincidência entre metro e elemento sintático, entre ritmo e sentido, gerando uma propulsão de sentidos.

No poema puchteutiano, quase não há pontuação. A produção em série de *enjambements*, sem uma finalização da totalidade das frases, vai empurrando os sentidos para o próximo verso e, assim, sucessivamente. Os versos parecem que vão acabar – “é guerra, declara o estado, no mesmo/ impulso colonialista de sempre, é guerra, declaram /os estados, favorecendo-se irresponsavelmente [...]” – contudo, quando o som está prestes a arruinar-se, o poema busca uma saída para barrar o seu próprio fim. Vejamos que entre o primeiro e o segundo

versos o uso do termo “impulso colonialista de sempre” amplia esse ímpeto de ação do Estado para todo o alargamento do poema.

No verso “e parando toda movimentação política/propositiva [...]”, a pausa engatilha uma interrupção curiosa: o poema faz parecer que o Estado freia todo tipo de movimentação, porém, no verso seguinte, compreendemos apenas que a “movimentação propositiva” é paralisada. Pucheu (2009, p. 29) intitula esse tipo de ato de terrorista:

Se cada poeta instaura um modo de dizer, com a versura do enjambement, ele introduz no poema um modo de não-dizer, que se confundem com um modo de dizer todos os possíveis então permitidos, uma maneira de fazer o verso escapar do dado de si mesmo para um fora de si que o constitui[...].

Ao implodir a linguagem de qualquer imanência de sentido, o gesto do poeta desmonta o que vinha quase se solidificando no verso anterior: “e o governador diz que há motivação política/por detrás da ocupação das escolas pelos alunos,/ mostrando que motivação política/não pode mais haver no estado/de polícia, no estado de guerra[...]”. No conjunto desses versos, o jogo entre “motivação política” e “estado/ de polícia” traz para a superfície um universo controlador e repressor. Até então, o verso nos induz a uma interpretação cujo encerramento se daria num ente (“governador”) o qual intenta impedir a existência de algo (“a motivação política”) em algum local (“no estado”); só que não é qualquer “estado”; é um estado de “polícia”. Essa caracterização no verso seguinte abre brechas para um alargamento das possibilidades de sentido, expandido, ainda mais, pela continuação dessa ideia em “no estado de guerra”.

Se a construção dos versos é atravessada por múltiplas formas de terrorismos é porque o próprio poeta se expõe ao terror do nosso tempo. Para falar dos “terrorismos”, o poeta precisa se predispor a ser provocado por esses atos, transmutando-os numa linguagem explosiva, pois não há como apagar o terror; é preciso trazê-lo para o poema, tornando-o permeável ao indizível que se quer exprimir.

Em *O homem sem conteúdo*, Agamben (2013, p. 39) alcunha de terroristas os artistas que, para além de uma preocupação retórica com a forma e de um forte desejo pela representação do “real”, “[...] se recusam a se dobrar a essa lei e perseguem o sonho oposto de uma linguagem que não seja mais que sentido, de um pensamento em cuja flama o signo se consuma inteiramente”. Nesse sentido, compreendo que, nas obras de Pucheu, é dada importância à possibilidade do trabalho com a linguagem e seu imprevisto, seu improvisado que

foge, sobremaneira, à clausura de um sentido unívoco, ou melhor, a toda força impositiva de poder. Com isso, a dimensão interventiva poético-política aposta no movimento ir além dos sistemas classificatórios, duros e dicotômicos impetrados pelos terrorismos de poder à linguagem.

é guerra por lá, por aqui, por aí, por sei lá onde,  
 por toda parte. o oriente é terrorista, a África  
 é terrorista, a natureza é terrorista, manifestantes  
 são terroristas, professores são terroristas,  
 alunos são terroristas, educação é terrorista,  
 bebês são terroristas, negros são terroristas,  
 pobres são terroristas, índios são terroristas,  
 catadores de latas são terroristas,  
 travestis são terroristas, transexuais  
 são terroristas, mulatos, albinos e mosquitos  
 são terroristas, mulheres são terroristas,  
 homens são terroristas, como são terroristas...  
 hoje, em qualquer lugar do mundo,  
 terrorista é o outro, quem quer que seja  
 o outro, você, quem quer que você seja,  
 o outro, mesmo que o outro no meio de nós  
 e o outro em cada um de nós. somos todos,  
 as pessoas comuns, quaisquer, terroristas.  
 para que poetas em tempos de terrorismos?  
 para que poetas em tempos de terrorismo  
 religioso de todos os lados do planeta? para que  
 poetas em tempos de terrorismo da verdade  
 plena e integralmente revelada? para que poetas  
 em tempos de terrorismo midiático? para que  
 poetas em tempos de terrorismo econômico?  
 para que poetas em tempos de terrorismos?  
 o último poeta morreu em 1914, ele disse.  
 não há mais poetas, os poetas morreram (Pucheu, 2017, p. 25).

A forma acompanha a chama com a qual os versos são estendidos. Há um crescimento no tom do poema com a predicação de “terroristas” atribuída aos diversos grupos ou entes: “o oriente é terrorista, a África/é terrorista, a natureza é terrorista, manifestantes/são terroristas, professores são terroristas,/alunos são terroristas, educação é terrorista, bebês são terroristas, negros são terroristas/pobres são terroristas [...]”. Ao especificar “terrorista é o outro, quem quer que seja”, a poesia explora as distintas significações para o termo “terroristas”, ao mesmo tempo em que ironiza o esvaziamento do uso indiscriminado desse termo, quando traz as imagens de “bebês” e “mosquitos”.

Nesse limiar, *Para que poetas em tempos de terrorismos?* repropõe um universo que perfaz o estado de exceção ao qual o Brasil se encontrava a partir do golpe-2016, “escovando-o a contrapelo”, para aludir à imagem de Walter Benjamin (1985, p. 225) acerca da sua concepção de história<sup>23</sup>, liberando os diversos sentidos que o encobrem; “utilizando-se do já dado do mundo, a poesia se antecipa a ele justamente para mostrar suas intensidades latentes, habitualmente ocultas” (Pucheu, 2007b, p. 274).

O estado de exceção, segundo Agamben (2004, p. 16), constitui num “estado de emergência permanente” em que há uma indiscernibilidade “entre o político e o jurídico e entre o direito e o vivente” e mantém ínfima relação com os períodos de guerras, insurreições e resistências, excluindo toda a condição jurídica dos indivíduos suspeitos de exercerem quaisquer atividades intituladas “terroristas”. Nos regimes democráticos o estado de exceção virou regra, e todo cidadão acaba sendo um terrorista em potencial aos olhos dos governos.

No poema pucheutiano, podemos ver como essa atmosfera de incerteza e de desamparo margeia tal condição de excepcionalidade:

sobrevivemos, destroçados, em pequenas comunidades  
que nem comunidades são, sobrevivemos esquecidos  
em nossas solidões, sobrevivemos impotentes  
diante dos terrorismos de todos os dias, diante dos  
micros e dos macros terrorismos, sobrevivemos,  
de algum modo (ainda que não nos matem  
nem nos prendam e que nos deixem ter,  
ao menos a alguns de nós e por outros motivos  
que não a poesia, algum dinheiro para sobreviver),  
sobrevivemos, de algum modo, então, como os índios,  
como os garotos do tráfico, como os homens-bombas,  
como os enlameados, como os mortos  
pelo tráfico, como os mortos pelos homens-bombas,  
como os mortos e desabrigados pelas mineradoras...  
mas nunca como os donos do tráfico, das indústrias  
bélicas, dos estados, dos que levam os homens-bombas  
a se tornarem homens-bombas (afinal,  
ninguém nasce homem-bomba  
como ninguém nasce poeta).

---

<sup>23</sup> No ensaio *Sobre o conceito da história*, o filósofo Walter Benjamin (1985) capta que, para lutar contra o fascismo, o historiador deveria refletir sobre um conceito de história que oportunizasse mais empatia com os vencidos; o conceito de história não poderia, como uma norma, referendar apenas os vencedores. Para Benjamin (198, p. 225), era preciso, então, “escovar a história a contrapelo”, isto é, conceber a história do ponto de vista dos vencidos em detrimento da história oficial do progresso que favorece, apenas, às classes dominantes. Em torno disso, gravita, também, uma espécie de nova estética revolucionária-crítica, pois Benjamin (1985) desejava quebrar o fio condutor de uma história evolucionista, redentora e teleológica no sentido de que o progresso nos conduziria a uma sociedade melhor e mais justa.

o que sobrou para nós foi a nossa impotência,  
o último reduto de uma força – frágil – crítica –  
que podemos ter, a que pode mostrar  
como poucas outras os poderes estabelecidos  
que nos assolam. enquanto nossos fantasmas  
ainda se fazem, de algum modo, percebidos,  
ao menos por nós mesmos e por um ou outro  
que não fazemos ideia de quem seja,  
seguimos como conseguimos seguir,  
porque também os fantasmas  
que somos, que já buscamos  
algum tipo de pertencimento,  
buscamos, agora, somente o que fazer  
com o quase total despertencimento  
em que nos encontramos no mundo atual (Pucheu, 2017. p. 25-27).

O sujeito poético se junta à multidão de desencantados; a poesia, neste momento, num tom lírico - trágico – o reconhecimento de que não há como fugir dessa realidade absurda – parece não vislumbrar outra possibilidade ou outro mundo para os sobreviventes. Angustia o sujeito a percepção de que há, neste estado de terrorismos, uma erosão de vida, pois sobrevivemos como vidas rastejantes; vidas tornadas pobres e aprisionadas a condições precarizadas de existência: “sobrevivemos, de algum modo, então, como os índios,/como os garotos do tráfico, como os homens-bombas,/como os enlameados, como os mortos/pelo tráfico, como os mortos pelos homens-bombas,/como os mortos e desabrigados pelas mineradoras...” (Pucheu, 2017, p. 26).

Apesar disso tudo, o poeta não se recusa a falar desse real; como uma demanda, é preciso enfrentá-lo de cara/combatê-lo, afirmando o que ainda existe. Em *O nascimento da tragédia*, escrito em 1872, o jovem filósofo Nietzsche (2020) se debruçou sobre a arte trágica e sua composição, enfatizando como o coro (a música) se constituiu no espírito da tragédia. Nesse primeiro momento, preocupado em tecer críticas ao racionalismo de Sócrates e de Platão e a toda a influência desse pensamento na civilização ocidental, Nietzsche (2020) postula que o pensamento racional e teórico socrático sucumbiu à tragédia devido ao seu caráter lógico, por desconsiderar o poeta trágico, acusando-o de não saber o que faz. Cabe lembrar que esse livro é escrito após a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), que teve como consequência a fundação do Segundo *Reich* (império) alemão com a derrota da França e as imposições humilhantes do Tratado de Versalhes, o que, mais tarde, seria um dos pivôs da Primeira Guerra Mundial. Portanto, nessa obra, esse pensador faz uma celebração da arte diante de um mundo caótico que depositava na razão toda a sua crença.



Para Nietzsche (2020, p. 27), a arte da tragédia amparava-se em dois impulsos artísticos de naturezas antagônicas: o dionisíaco e apolíneo.

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [Bildner], a apolínea, e a arte não-figurada [unbildlichen] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade" helênica, apareceram emparelhado um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.

Nas origens do teatro grego, a tragédia remonta às celebrações em homenagem ao deus Dionísio, divindade dos vinhos, das festas, da desmesura. Eram festividades entoadas pelo ditirambo, hino composto por um coro de sátiros, que atuavam como porta-vozes do deus Dionísio, o qual se travestia como homem e como bode, tocava tambores, liras e flautas e dançava. Com o passar dos tempos, essas festas se modificaram, a ponto de o coro do ditirambo perder espaço, fortalecendo o drama, em sentido mais estrito, de personagens no palco, que, com suas máscaras, experimentavam o despedaçamento e a desintegração do indivíduo. Isso, para Nietzsche (2020), representava o verdadeiro sofrimento dionisíaco.

Percebe-se que a força da tragédia helênica depositava-se no coro, uma vez que este “retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade” (Nietzsche, 2020, p. 57). Mito trágico e música, por assim dizer, transfiguram a imagem terrível do mundo em prazer. A tragédia transforma a realidade em fenômeno estético sem, contudo, encobri-la. Ou seja: as duas forças que se movimentam no mito trágico – dionisíaca (a embriaguez criativa) e apolínea (a forma) – fazem parte de uma mesma realidade. Apesar de antagônicos, tais conceitos, para Nietzsche (2020), não podem ser compreendidos de maneira isolada, pois, a partir da relação entre Apolo e Dionísio, temos o processo de criação, de intensificação mais ávida dos atos humanos, mais força e movimentação.

Dessa maneira, a concepção do trágico nietzschiano pauta-se, primordialmente, por um não virar as costas para o terrível, para a dor, para o sofrimento do mundo. Não há como negar o sombrio e o tenebroso da vida. Assim, o espectador enxerga e vivencia o sofrimento como parte integrante da vida, como postula Nietzsche (2020), ao tecer considerações sobre a

sabedoria da arte trágica. Nessa perspectiva, a vida se torna possível ao considerarmos sua finitude, ao considerarmos que as inúmeras possibilidades nos demandam distintas posturas, diferentes “máscaras”.

Trazendo tais assertivas para o poema pucheutiano, identifico que a visão trágica traduz a necessidade de expor as vísceras do real num confronto com as absurdidades dos poderes estabelecidos que nos assolam. Pucheu (2020) não negligencia ou foge da realidade; ele não teme o “real”. Pelo contrário, o poeta assume a vida tal como ela é. A violência perpetrada pelos micros e macros terrorismos talvez não permita uma fagulha de transformação dessa condição atual de sermos apenas sobreviventes. Todavia, se tivermos a nós, uns aos outros, e construirmos ao menos uma comunidade possível com o pouco que temos – dinheiro, alianças e palavra, como aludem os versos pucheutianos (Pucheu, 2017) – será possível inventar outras configurações de vidas.

Diante do “quase total despertencimento/ em que nos encontramos no mundo atual” (Pucheu, 2017, p. 27), como agir? A isso, o poeta sugere, no início do poema, “abrir as portas para o mais/ próximo, para o mais/parecido, para o semelhante é um gesto belo/e necessário, mas é pouco[...]” (Pucheu, 2017, p. 21). Apesar de ser pouco, é na produção dessa abertura delicada e hospitaleira ao outro que produziremos algo em comum, o que propiciará a destreza de lidar com a realidade dos terrorismos.

O jogo entre sobrevivemos impotentes e “o que sobrou para nós foi a nossa impotência” (Pucheu, 2017, p. 26) parece anular uma força de ação dos viventes, contudo impotência carrega toda a potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer. Assim, a impotência aludida no poema produz uma imagem de possibilidade de ou uma capacidade de resistir a, vez que é caracterizada como “o último reduto de uma força – frágil – crítica” (Pucheu, 2017, p. 26). A tripartite aparente incongruência entre “força, frágil e crítica” revela a operação de transfiguração deste “tempo de fezes” (Andrade, 2000, p.15), vez que ainda podemos mostrar como os poderes nos avassalam; ainda podemos falar.

Esse ato de poder falar, um terrorismo a ser produzido como possibilidade de contragolpe, configura aquilo que pode ser feito apesar de toda monstruosidade do mundo; é um viver, apesar de, explorando a dimensão trágica da vida com a chance de enfrentar o assombroso com delicadeza, coragem, confiança e resistência.

### 3 DO ESPANTO AO ASSOMBRO: A APARIÇÃO POÉTICA EM CURSO

Na primeira parte deste trabalho, pontuei alguns modos, se assim posso denominar, de como a poesia contemporânea, especificamente a do poeta Pucheu, esbarra-se com o real e se contamina com um tempo cercado de impasses econômicos, sociais, culturais, políticos. O poema atrita com essa realidade nunca em adesão, mas em estranhamento.

O que alcinho, aqui, de estranhamento tem muito a ver com a maneira como o artista contemporâneo frequenta a realidade: se nossas existências, nossos corpos, nossas intimidades, nossa libido são tomados de assalto pelos mecanismos e dispositivos de poder, a literatura, ou melhor, as artes tentam, a todo cabo, nos passar a sensação de que esse sequestro não pode ser convalidado ou aceitado pacificamente; o tombo da poesia, nesse sentido, é criar uma fenda entre essa impossibilidade de capturar tal realidade e uma possibilidade de fazer uma intervenção artístico-política no/para o nosso tempo.

Para fazer esse passeio pelo contemporâneo, o artista lança mão de alguns modos e meios; na produção poética de Pucheu, considero que a costura entre tempos e espaços por meios da composição dos arranjos tramado pela intromissão de vozes anônimas e citações e falas montadas nos versos permite sobrepor passado e presente no intuito de pensar novas formas de solidariedade e de compreender a história do nosso tempo. No longo *Poema para a catástrofe do nosso tempo* (Pucheu, 2020), o poeta trabalha com a vida dos mortos e a morte em vida, isto é, com o passado que ainda retorna ao nosso tempo como uma centelha de ecos. Se a ditadura militar ainda nos perturba e nos dilacera, assentar os versos nesse tema é necessário para lembrar aquilo que não podemos esquecer.

Não é uma mobilização do passado puro; Pucheu o saqueia para montá-lo no presente, fazendo com que possamos enxergar como o acontecimento de ontem se atualiza/reverbera hoje. O processo é de montagem/costura, pois ao rearranjar o outrora nos versos há uma artesanaria de apropriação, de escolha, de edição, de inserção e de criação. A irrupção de testemunhos e de documentos da ditadura militar no poema serve para visibilizar como o presente anda contaminado de passado. Essa é uma outra maneira de o poeta margear o contemporâneo, estabelecendo modos de fazer política questionando a realidade pela poesia.

Nesse gesto de ser testemunha, a própria poesia, sempre em estado de vigília, promove um movimento de intensificar a experiência temporal de ter transitado por situações sombrias e catastróficas, a exemplo dos assassinios e mortes produzidos pelos governos militares de

1964, no Brasil, e a retomada de uma quantidade numerosa de ideais autoritários no governo do ex-presidente Bolsonaro, a partir de 2018. Dessa forma, ao se dispor a falar dos testemunhos de ontem e de hoje, o poeta contemporâneo se apropria de documentos como fragmentos e restos do passado para evidenciar um estranhamento e um desajuste ao real. Não à toa, tomo aqui os poemas de Pucheu e os seres que dali emergem como corpos-pontes; são entes que se deixam passar e se colocam enquanto passagem de algo, uma zona em curto-circuito sob a qual trepidam vidas comuns.

O poema ousa atravessar as intempéries do nosso tempo tendo o espanto e o assombro como energia de ativação para a aparição poética. Os homens começaram a filosofar por conta da admiração e da sensação de dúvida, o que fica exemplificado pela máxima atribuída a Sócrates “só sei que nada sei”. Além disso, por meio do debate livre entre Sócrates e o jovem Teeteto, Platão (2010, p. 212) toma o espanto como o motor da filosofia: “maravilhares-te, é mais de um filósofo”. De facto, não há outro princípio da filosofia que não este[...]. Em *Teeteto*, em diversos momentos do diálogo, o aprendiz encontra-se “maravilhado” ou “espantado” com as conclusões de Sócrates que o caracteriza como “um espantoso rapaz” (Platão, 2010, p. 232).

Chamada pelos gregos de “thauma”, a “admiração”, a “perplexidade” ou o “espanto” são, para Pucheu (2021a), peças que movimentam tanto a filosofia quanto a poesia. Em *Espantografias: entre poesia, filosofia e política*, o professor faz uma defesa de que há, na poesia atual, especialmente das poetas Tatiana Pequeno e Danielle Magalhães, um arrebatamento e um sentimento de assombro ou de estarrecimento com um acontecimento inesperado que, lançado no poema, nos dá a perceber o campo de atuação deste. Denominadas por Pucheu de “escritas do espanto”, “espantografias” ou “thaumografias”, essas produções trazem uma linguagem sensível do pensar e modulam o real de forma exclamativa; uma escrita que violenta e se fricciona com os impasses do nosso tempo. Considero, aqui, que os escritos puchteianos fazem parte desse comboio de assombro com aquilo que pode o corpo do poema, ou melhor, como o verso se distende a ponto de entrar em delírio com cenas do cotidiano que solapam a poesia.

Forçando-nos a refletir sobre a política do poema, trago este segundo capítulo subdividido em duas subseções: **3.1 “Guardo notas, notícias e percepções diárias da destruição”: o testemunho da poesia** e **3.2 “Como as ruas, estas páginas precisam de bueiros”: a incursão dos arranjos**. No primeiro subtópico, problematizo como, mergulhado

em espanto, sobretudo a partir da publicação do *Poema para a catástrofe do nosso tempo*, em 2020, contido no livro *vidas rasteiras* (Pucheu, 2020), o poeta traduz o horror da realidade do Brasil durante o início da pandemia do coronavírus e a ascensão ao poder de um grupo autoritário nas eleições presidenciais de 2018. Convivendo com duas catástrofes – a política e a sanitária – um poema é escrito para, explicitamente, confrontar-se com um presente transpassado por uma força violenta, a da ditadura militar, que nunca ficara esquecida na memória do país. Assim, ao se apresentar, supostamente, como um canto trágico por portar uma atmosfera melancólica e funesta, tal poema se oferece como uma possibilidade de experiência, comum aos viventes do terror, do assombro e da miserabilidade da condição humana.

No segundo subtópico, abordo como a criação e a exposição dos arranjos são, também, motivadas pelo espanto ou pela admiração com o cotidiano que, de tão ordinário e bruto, invade as páginas para, de algum modo, ser acolhido/atraído para o poema. O poeta imerso nos becos, nas ruas, na internet, enfim, na vida, capta um modo de conviver com os “eles” e “elas”, isto é, com os “outros” ou com o que compõem o “comum”/o “impossível de cada um” (Pucheu, 2017, p. 32); os anônimos transitam pelo poema tal como a vida é: interpolada por e-mails, bilhetes, ruídos, sons, vozes, conversas. Em verdade, ao compor em arranjos, Pucheu traduz que não há limites entre os gêneros ou fronteiras entre poesia e prosa, ou melhor, não há compartimentos que separem o que compete à poesia ou à política. O próprio poema se comporta em suas impurezas poéticas com o que a política talvez não se comprometa atualmente: com a tessitura de uma comunidade de afetos direcionada a quaisquer sujeitos.

### **3.1 “Guardo notas, notícias e percepções diárias da destruição”: o testemunho da poesia**

**Figura 3** – *Mulatas*, obra do artista Di Cavalcanti, danificada pelos atos antidemocráticos ocorridos em Brasília.



Fonte: Garcia (2023).

Um quadro de 1962 rasgado a facadas. Cinco furos. Uma obra representativa do modernismo brasileiro presenciou o terror. No chão, pedaços de vidros. Um corte profundo naquilo que reverencia as mulheres de ascendência africana, seu trabalho manual, sua beleza, sua arte, seu corpo. Um ato assombroso numa tentativa clara de aniquilar a alma do povo brasileiro.

Desordeiros e criminosos tentam abocanhar nossa democracia. Após ganhar as eleições para Presidência da República e tomar posse em 01/01/2023, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, transcorrida uma semana de governo, já sofreu a sua primeira tentativa de (golpe) terrorismo em 08/01/2023. Milhares de vândalos tramaram um ataque à democracia brasileira ao invadir o coração da capital do país. As três casas representativas do poder da República – o Congresso Nacional, o prédio do Supremo Tribunal Federal (STF) e o Palácio do Planalto – foram duramente vilipendiadas, saqueadas, depredadas, destruídas e tripudiadas.

Chamados de “terroristas” por toda a imprensa, agora, ao que parece, comprometida com o Estado Democrático de Direito, verdadeiramente como devem ser designados, o bando de quase três mil pessoas saqueou documentos da Agência Brasileira de Inteligência (ABIN) danificou o busto do jornalista, escritor e jurista Ruy Barbosa e o brasão da República, quebrou computadores e janelas, arrancou o mobiliário dos espaços, defecou em cadeiras, destruiu obras de artes de teor cultural e histórico valiosíssimos, tais como o quadro “Mulatas”, do artista

plástico brasileiro Di Cavalcanti, e o vaso chinês da dinastia Shang, de cerca de 3.500 anos, presente do governo da China à Câmara dos Deputados.

Em meio aos entulhos e dejetos deixados por esses atos extremistas, como falar? Como contar/contabilizar a catástrofe? Esses são questionamentos assemelhados com os feitos por Adorno (1998, p. 26) imediatamente após o horror dos campos de concentração: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever”. Dada a aporia de narrar ou descrever a barbárie, o poema acaba por brotar numa zona onde os limites são confrontados. Depois do massacre do Holocausto, a obra de arte não poderia ignorar mais o estado de horror e de sofrimento das vítimas do nazismo. E mais: a catástrofe precisa ser narrada/falada/contada para que não se torne esquecida, ainda que seja paradoxal a necessidade da transmissão e o reconhecimento de algo quase intestemunhável.

Ao tecer considerações acerca das imagens que foram concedidas por artistas ou capturadas por ele mesmo em visita a museus e a exposições, o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2017) se debruça sobre o que é estar diante de restos de imagens de um campo de concentração; o que se passa quando essas sobras de um tempo vêm carregadas pelo horror do Holocausto? Em *Cascas*, Didi-Huberman (2017) visita o campo de Auschwitz-Birkenau e faz registros fotográficos de objetos e vestígios destruídos. Escrita em primeira pessoa sob a forma de um diário ensaístico de cunho poético, *Cascas* ensaia formas de ver a barbárie: a imagem se constrói na esteira de uma heterogeneidade temporal. Ou seja: o sujeito que a testemunha a organiza, a elabora e a reconstrói a seu modo. Portanto, é sempre em torno de um elemento de conflito, de lacunas, de controvérsias e de embates que o discurso testemunhal é gestado.

Nesse processo de escuta e de permanente construção do que se vê e do que é visto, pergunto: o que pode a poesia testemunhar? Ou melhor: a poesia pode testemunhar? Se a poesia não tem o poder de conter a lógica embrutecedora da sociedade e nem o surgimento de novas catástrofes, o que importa testemunhar? O que está em jogo nesse testemunho? O ato de contar ou de tornar compreensível a catástrofe impõe que tipo de compromisso com o “real”?

Essas questões fervilham desde a primeira seção do primeiro capítulo, visto que o impositivo excesso do real que violenta o poema, por vezes, se infiltra na porosidade dos versos, aventando um atravessamento para o literário. Narrar a recente história política do país, nos escritos de Pucheu, deve-se, principalmente, à força com a qual o fantasma de um passado

autoritário e conservador ainda persiste no país, produzindo uma série de efeitos nefastos na sociedade atual. Não à toa, tomo, aqui, o *Poema para a catástrofe do nosso tempo* como um campo de forças cujo embate se centra, essencialmente, entre um passado que não cessa de retornar de outro modo, apropriado, de tempos em tempos, por entes mantenedores de uma ideologia conservacionista de cultura, de família, de valores morais; e um presente, em fazimento, de um país amalgamado por subjetividades multifacetadas desejosas de expelirem vidas por aí e acolá.

Ao se dispor como testemunha destes tempos estranhos, tanto o poeta quanto a sua escrita permitem o seguinte entendimento: palavra e poesia se lançam à intensidade da dimensão catastrófica deste mundo, trazendo à tona cicatrizes, rachaduras e feridas do vivido. *Poema para catástrofe do nosso tempo*, como aludido no título, oferece-se à catástrofe; é um longo poema urdido em trinta e três partes compilado no livro “*vidas rasteiras*”, publicado em 2020, em plena pandemia do coronavírus. A catástrofe aqui nos remete ao estado de putrefação ao qual o país se encontra, sobretudo com a ascensão de um grupo ideologicamente autoritário e conservador no poder em 2018 e o descaso desse mesmo grupo político no combate à covid-19 em 2020. Ao unir poesia, política e pensamento, Pucheu (2020) produz um mosaico de perspectivas ao partilhar uma experiência que pertence a todos com o fito de problematizar um possível de Brasil instigado a reinventar modos possíveis de resistência e de ser-em-comum.

A palavra “catástrofe” vem do grego “katastrophê” e quer dizer reviravolta, transtorno, ruína. Alinhada à tragédia grega, segundo Aristóteles (2003)<sup>24</sup>, consiste em uma ação dolorosa e pernicioso, como são as mortes em cena, as dores, os ferimentos. Ao introduzir elementos perturbadores na peça que encaminham a trama para um desfecho trágico, é empregada como sinônimo de “desenlace”.

Catástrofe e testemunho parecem estar do mesmo lado da moeda; quem experienciou um evento impactante não sai ileso aos efeitos desse acontecimento. Falar, contar, narrar, escrever ou silenciar se constituem como práticas daqueles que atravessaram um fato histórico ou um momento mais intenso, diga-se, traumático. O trauma gerado a partir desse evento demonstra, segundo os estudos de casos psicanalíticos analisados por Freud (2014a, 2014b,

---

<sup>24</sup> Na *Poética*, Aristóteles (2003) concebe o desenlace como a última fase da ação dramática. Assumindo a forma de uma catástrofe, na maioria dos casos, traz consigo a morte do herói e a de outros personagens que o circundam.



2014c)<sup>25</sup>, que o paciente não consegue se desvencilhar do passado doloroso, o que reverbera efeitos duradouros na vida desse sujeito.

Durante o horror da pandemia da covid-19, brasileiros e brasileiras foram expostos, diariamente, à violência não apenas da rapidez da contaminação pelo vírus como também da falta de vontade política da presidência em controlar a propagação dessa doença: morosidade na compra de respiradores, ausência, antecipada, de uma política nacional de vacinação, falha no isolamento social, divulgação de *fake news* sobre o coronavírus, seu contágio e sua profilaxia, dentre outros. O confronto ocasionado por essa enxurrada de desinformação e pela inapetência política causava estranhamento e revolta numa parte da população, que não suportava mais a onda crescente de mortes.

Tal evento, certamente, provocou traumas diversos na sociedade. Cada brasileiro ou brasileira deve ter algo para contar sobre a passagem catastrófica da pandemia aliada a um governante que fazia piada com pacientes contaminados pelo vírus. A poesia, não alheia a esse fato, também demonstrou um desejo em elaborar seu discurso enlutado diante desses acontecimentos. Enlutado no sentido de explanar um cardápio de tristezas sob o qual o Estado nos servia diariamente, sem esquecer, sobretudo, que “o trauma vem em forma de poema” (Pucheu, 2022. p.23).

Nos textos pucheutianos, há uma vontade e uma persistência em poder dizer. A narração desenfreada quase sem pontuação, os versos quebrados e infiltrados por citações e o recorte em frangalhos da memória do passado que se volta para o presente desordenado que

---

<sup>25</sup> No artigo *Conferência XVIII Fixação em traumas - o inconsciente*, publicado em 1917, Freud (2014a) preconiza como o trauma proveniente de guerras ou de outros desastres se associa ao momento em que o sujeito esteve frente à situação perturbadora de choque. Nos sonhos ou em ataques histéricos, o paciente atormentado se reporta constantemente ao contexto que lhes causou dor e sofrimento, sem conseguir dar conta da elaboração dessa tarefa. Em *Além do princípio de prazer*, texto publicado em 1920, Freud (2014b) aponta como a Primeira Guerra Mundial trouxe consequências drásticas para o homem europeu: uma ruptura na representação da realidade, até então, pensada como uma história de progresso e de otimismo. Ao retornar da guerra, os indivíduos estafados não conseguiam mais contar ou narrar as experiências, muito em virtude da exposição aos excessos negativos dos conflitos, o que os deixava à mercê de neuroses e sonhos traumáticos. Para o psicanalista (Freud, 2014b, p. 125): “A terrível guerra que há pouco terminou fez surgir um grande número dessas doenças, e ao menos pôs fim à tentação de atribuí-las a uma lesão orgânica do sistema nervoso, ocasionada por força mecânica”. E, como na *Conferência XVIII Fixação em traumas - o inconsciente*, Freud (2014a) volta afirmar que o paciente que sofre neurose traumática se ocupa muito de reminiscências e de lembranças do acidente. Em 1919, com a publicação do texto *A psicanálise das neuroses de guerra*, Freud (2014c) atesta a diferença entre a neurose comum dos tempos de paz e a de guerra no seguinte aspecto: a neurose de guerra como as neuroses traumáticas foram possibilitadas ou favorecidas por um conflito do Eu. Na base desse conflito, encontramos uma situação de risco experimentada no campo de batalha. Nesse quadro, o eu pacífico desemboca para a doença, se defendendo do eu bélico, do qual derivam ameaças à vida do eu pacífico. Assim, compreendemos o campo de batalha como uma terra que nutre as neuroses de guerra, posto sua propensão a ameaçar a vida do eu pacífico. Não tendo alternativa, o eu sitiado se abriga na neurose.

encobrem o *Poema para a catástrofe do nosso tempo* refletem a situação funesta e perturbadora em que o país se encontrava. É como se o poeta insuflasse todo ar e fôlego que faltava a um paciente acometido pela covid-19 e os expirasse no poema. A par disso, o clima sombrio é construído para fazer jus ao emaranhado de cenas tenebrosas que estavam por explodir durante a pandemia do coronavírus.

## I

Amanhã não será um dia melhor  
do que hoje, que não é um dia  
melhor do que ontem. há um  
sentimento fúnebre no ar,  
de quem tem vivenciado  
uma morte após a outra,  
de quem tem vivenciado,  
antecipadamente, mais uma  
morte, a última delas, a morte  
após a própria morte, a morte  
da qual não se tem retorno,  
a morte da qual os mortos  
não voltam dela para a vida,  
a morte a que apenas os vivos  
se encaminham para ela  
sem jamais poder voltar,  
a morte da qual não se tem  
poemas para fazer, não a morte simbólica,  
mas a outra real,  
a experiência final da morte  
em vida, da qual sobrevivemos,  
se tanto, ainda que neste mundo,  
enquanto fantasmas desossados,  
descarnados, desfigurados,  
que berram na tentativa de evitar  
a morte e de evitar, a todo custo,  
a morte em vida. Berramos em vão[...] (Pucheu, 2020, p. 96).

O que marca o sujeito forjado no poema é a experiência de ter convivido de perto com a morte seja simbólica ou real. Observo que há um jogo de imagem instaurada a partir da ênfase nos três tipos de mortes: a morte real, a simbólica e a experiência final da morte em vida. Esse último tipo de morte parece ser, ao longo do poema, a que mais impacta o sujeito, visto que como “fantasmas desossados/descarnados, desfigurados” ninguém o escuta. Mais à frente, o que vai ser testemunhado por ele é justamente o universo nefasto que paira no país, não apenas derivado da pandemia, mas, sobretudo, da devassidão política com a ascensão de um grupo cujo líder era defensor declarado do autoritarismo, da morte de opositores e da tortura. Para compor

esse cenário de ruínas, o passado ainda recente da ditadura militar visitará os versos como uma cicatriz que, estando visível, não nos deixa esquecer desse evento traumático:

A cada momento, tentamos aprender  
 a fazer, fantasmaticamente,  
 o improvável luto de nossas  
 mortes, o que, quando conseguimos,  
 é tão somente de um modo  
 individual, jamais coletivamente.  
 Nunca aprendemos a fazer  
 o luto coletivo do que matou  
 e torturou muitos de nós, nunca  
 aprendemos a fazer a luta coletiva  
 contra nossa história de horror,  
 que permanece torturando e matando.  
 Os torturadores e assassinos  
 estão vivos, viveram em família  
 sem seres incomodados, falam  
 em nome da família e de deus,  
 viram nomes de ruas, pontes,  
 cidades até alçarem, de novo,  
 ao posto da presidência e da vice-  
 presidência da república  
 e, dessa vez, com amplo apoio  
 do fascismo que há nas pessoas,  
 forjado por propagandas enganosas  
 da grande mídia, por fake news  
 compradas pelas grandes empresas  
 de outras grandes empresas  
 que governam o mundo,  
 os países e as pessoas (Pucheu, 2020, p. 97).

O terror da ditadura militar representado aqui pelos torturadores e assassinos não aparece no poema como um acidente; a citação desse evento é estratégica no intuito de lembrar que não se concentra em 2020 a dificuldade em se fazer o “luto coletivo”. Essa incapacidade é histórica, uma vez que “a luta coletiva” pelos mortos e desaparecidos do regime de repressão de 64 não se concretizou de maneira eficaz no país. Daí a persistência dessa fenda tanto no corpo da nação quanto do poema.

Também não são acidentais os nomes de torturadores denominarem ruas, cidades e pontes ou a elevação ao posto de Presidente da República de um indivíduo afeiçoado ao fascismo. A poesia, assim, nos mostra como os bastidores da política são tramados, apontando que nada é feito no amadorismo; é tudo muito bem esquematizado e pensado: “forjado por propagandas enganosas”, “compradas pelas grandes empresas”.

Testemunhando situações que não são casuais, o poeta se pergunta: “como resistir”? Como suportar tamanha barbárie? Apesar de ser o canal utilizado para falar, o poeta nos alerta que “a poesia não é uma arma contra o autoritarismo, mas o desejo de desarmar o autoritarismo e os que querem acabar com a democracia” (Pucheu, 2020, p. 98).

Se, a cada vez que alguém grita  
 “não passarão”, eles já passaram  
 e continuam passando com força,  
 cada vez, desmesuradamente  
 maior, como alguns de nós ainda  
 perguntamos “como resistir”?,  
 “como resistir hoje”?.  
 Neste momento, é importante dizer  
 que a poesia não é uma arma  
 contra o autoritarismo, mas  
 o desejo de desarmar  
 o autoritarismo, desarmando  
 os que querem acabar  
 com a democracia em nome  
 do autoritarismo ou da ditadura.

Essa aparente impotência da poesia em não se constituir num objeto imediato que transforme a realidade, a exemplo de uma arma, comporta a ideia muito difundida sobre a “inutilidade” da arte. Acredita-se que a literatura e suas variadas formas de expressão são “inúteis” porque não agregam valor econômico; o que ela agrega/gera é infinitamente mais variado e incontável quando comparada a qualquer outro produto de estímulos econômicos.

Em *Para que poetas em tempos de terrorismos?*, a “suposta” inutilidade da poesia é abordada já no título dessa obra que alardeia qual seria a finalidade da existência dos poetas em contextos indulgentes. No poema *Da impotência*, a poesia, sem alterar o curso da história, traça seus modos de dizer frente ao mundo que constrói um único modo de ser; a poesia, ainda que não ocupe um lugar de destaque, se opõe às imposições do poder:

[...] entre uma impotência afirmada  
 e uma potência assumida  
 para desestabilizar o poder  
 desejando por vezes tomá-lo  
 ou a menos curvá-lo  
 para exercê-lo? como ir além  
 no impasse de nosso tempo  
 em que a revolução não é mais possível  
 e em que a poesia – ainda – sobrevive?  
 como encontrar, em nosso tempo,

uma saída, uma errância a fazer  
os poderes se fragilizarem? [...] (Pucheu, 2017, p. 17).

O impasse da poesia é este: o de assumir o seu caráter de uma impotência potente. Ao gestar um desejo revolucionário, que a acompanha há muito tempo, a poesia se coloca na posição de uma “linguagem de prontidão” – termo acunhado por Walter Benjamin (1987) em *Rua de mão única*, refere-se à maneira como a literatura se comportava, no século XIX em caminho para a contemporaneidade, incorporando as formas tecnológicas da linguagem dos *outdoors*, letreiros, anúncios e propagandas cotidianas. Em virtude disso, o pensador endossa:

Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A eficácia literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em panfletos, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se efetiva à altura do momento (Benjamin, 1987, p. 11).

Nessa perspectiva, a poesia sobrevive atraída por essas outras formas de linguagens e procedimentos de escrita, o que a faz se manter viva e criativa em tempos em que o digital ganha contornos robustos e as formas literárias mais tradicionais incorporam artefatos da cultura: testemunhos, manchetes de jornais, depoimentos, fotografias. A inclusão desses elementos confere à obra literária um valor de atualidade, além de aproximar a escrita da cotidianidade. Na obra pucheutiana, esse ato consubstancializa-se, principalmente, no procedimento de citação e de montagem denominado por Pucheu de arranjos. E mais: quando toma falas e discursos alheios e os enxerta nos versos, o poeta se dispõe a fragmentos dispersos de outrem e os seleciona sem negar a força do anonimato.

Com o fito de mostrar a atuação dos poderes, desarmando-os, Pucheu lança mão de citações *ipsis litteris* do ex-Presidente da República, que defendia, abertamente, a tortura, o assassinato de opositores políticos e o autoritarismo. É por meio do ataque à língua que a resistência da poesia se formaliza, principalmente quando deixa a vista o que foi dito de forma direta e literal:

[...] Depois de, antes mesmo  
de ser eleito, já ter dito e repetido  
“eu sou favorável à tortura,  
tu sabes disso, e o povo também

é favorável à tortura, “através do voto você não vai mudar nada nesse país, nada, absolutamente nada, só vai mudar, infelizmente, no dia que partirmos para uma guerra civil aqui dentro, e fazendo o trabalho que o regime militar não fez, matando uns 30 mil...se vai morrer alguns inocentes, tudo bem”, “minha especialidade é matar, não é curar ninguém”, “o erro da ditadura foi torturar e não matar”, “pinochet devia ter matado mais gente”, “vamos fuzilar a petralhada”, o presidente, em campanha, afirmou que o objetivo de seu governo é fazer com que o brasil volte 40 ou 50 anos, ou seja, volte para os piores anos, para os porões, para os calabouços mais sombrios da ditadura militar [...] (Pucheu, 2020, p. 98-99).

Nesse segmento, a apropriação destes trechos – “eu sou favorável à tortura, tu sabes disso, e o povo também é favorável à tortura” – joga com o tempo de pronunciamento dessa fala: antes e depois de ser eleito, o indivíduo continua proferindo o mesmo discurso que fere os direitos humanos. Além disso, a propulsão dessa fala retirada do seu contexto “original” e lançada como citação direta nos versos revela como a realidade possui absurdidades que seriam facilmente confundidas como “irreais” ou “ficcionalis”. Quantas vezes, nós, brasileiros e brasileiras, comprometidos com a vida, ou melhor, com a ética da vida, nos indignávamos diante de tais declarações?

Quando o poeta reúne, no mesmo espaço, as várias falas do ex-presidente proferidas para noticiários de televisão e jornais em contextos distintos, o poema coaduna temporalidades múltiplas, e isso provoca a ideia de que há uma linha contínua na maneira de pensar do ex-chefe da nação. Esses registros não foram coletados e jogados à toa; o poeta os seleciona e os insere nos versos para impulsionar que o leitor adentre nessa atmosfera de decomposição sob a qual se encontra o país. Esse emaranhado de discursos nos encaminha para o refrão-reflexão proposto no texto poético: “Amanhã/não será um dia melhor/do que hoje, que não é um dia/melhor do que ontem” (Pucheu, 2020, p. 96).

Apesar de a realidade extravasar ao máximo o clima agressivo que circunda os distintos pronunciamentos em público daquele presidente, é no/pelo poema que essas peças reativam o espanto e o estranhamento em lidar com episódios tão agressivos e inimagináveis. Ainda que a poesia não altere o decurso da História, o movimento de o poeta fazer referência a essas falas e acioná-las ao procedimento ficcional exhibe a expansão do poético para além de seus meandros internos. E esse alargamento é relevante, pois manifesta, numa época de fabricação de notícias e informações falsas, das *fake news*, a importância de “dar nome aos bois” no que foi dito ou escrito. E o poeta faz isso num tom mais despojado ao indicar a autoria.

Se a concepção romântica de poesia lírica nasce da vocação de um “eu” em exprimir seus sentimentos, seus estados d’alma e sua interioridade, nos textos de Pucheu, a poesia se movimenta para uma multiplicidade de atos que criam ou forjam o sujeito no/do poema. No próprio gesto de citar, o poema reflete sobre o porquê de a própria ficção se valer de documentos, de arquivos e de noticiários para montar suas histórias. E o sujeito criado nesse empuxo de saques de textos diversos reverbera como o poeta se desloca por meio de uma miríade de discursos, retirando-lhe toda condição de autoridade. Ao poeta cabe escrever em diferentes vozes, apostando no poema como um mundo de associações e de correspondências. Mais anônimos e impessoais, os artistas contemporâneos questionam, em verdade, todo traço de pertencimento a uma especificidade que diz respeito, em linhas gerais, à desconstrução da categoria de pessoa, de vida irredutível a um “eu” ou a uma única experiência.

A pesquisadora Diana Klinger (2018) no ensaio *Poesia, documento, autoria* enfatiza como projetos poéticos e livros de poesias publicados nos últimos anos, no Brasil, se valem do uso de fragmentos de falas, de fotografias, de notícias de jornais, de textos das redes sociais, de arquivos familiares e de cartas no ímpeto de, pela lente poética, deformar o real. Se os poemas “namoram documentos”, expressão usada pela poeta Ana Cristina César (2016) em “Literatura não é documento”, isso não quer dizer, de modo algum, que a poesia se valha de tais objetos documentais sob o prisma da imanência da verdade; a poeta os manipula, os cutuca e os interroga.

Um dessas observações é realizada em *Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo Gandolfi: da poesia, da pós-poesia e do pós-espanto*, quando Pucheu (2014b) analisa o que denomina de pós-poesia: um modo de escrita ou de escritas que tomam certa decisão de não se afastar do nosso tempo, sendo esse “nosso tempo” uma miscelânea de temporalidades e direções. E, para demarcar esse lugar de enunciação, a poesia lança mão de alguns

procedimentos, como “o saque, a pirataria, o plágio, a cópia, a clonagem, a transcrição, a repetição inadvertida, a remixagem, o posicionar-se como um D.J.[...]” (Pucheu, 2014b, p. 45).

Em *Poema para a catástrofe do nosso tempo*, além da apropriação de falas do ex-presidente, o testemunho de vítimas da ditadura militar é deslocado para os versos a ponto de o texto “saqueado” tomar conta de quase toda a extensão da página, o que revela a intensidade e a corrosão de uma memória do passado que se atualiza no presente. Além do mais, ao extrair os testemunhos de seu local de “origem” e amarrá-los aos versos, o poeta os investe de rima e de ritmo na estrutura de um novo texto:

[...] são muitos os testemunhos  
de tal tempo, do tempo  
da ditadura militar.  
Já se perguntou quem  
testemunha pela testemunha  
- uma pergunta aporética, claro-,  
e não se trata de modo algum  
de fazer com que a poesia  
testemunhe pela testemunha,  
mas que ela possa guardar  
testemunhos que foram  
dolorosamente prestados,  
como, por exemplo, o de Eny  
Moreira, advogada:  
“Dia 10 de novembro de 1972,  
no Jornal Nacional, o Cid Moreira  
lê uma nota oficial do primeiro exército  
dando conta de que ‘foi morta,  
num tiroteio, a terrorista aurora maria  
nascimento furtado’, e,  
de manhã cedo, no dia seguinte,  
a família me liga e me pede  
para ver se eu conseguia  
liberar o corpo. Eu fui ao Exército,  
o exército disse que era no Dops,  
eu fui para o Dops, disseram  
que não era lá e, quando eu descia  
do elevador, um policial,  
que me conhecia das tantas idas,  
me disse ‘ó, o corpo estava  
no IML, mas foi para o cemitério  
do Caju. Eu fui pra lá. Cheguei lá  
estava a Dirce Drach. Dirce Drach  
é uma advogada, que trabalhou com  
Lino Machado. Quando eu cheguei,  
a Aurora estava no caixão... Gente,  
é muito difícil lembrar isso [...]” (Pucheu, 2020, p. 105).



Ao ser cortado e costurado, porém, como constata Pucheu (2014b), esses fragmentos e recortes não voltam de forma idêntica; trançados nos versos, tais peças encenam outra coisa. Além disso, a inclusão de documentos testemunhais de vítimas da ditadura militar permite que se vislumbre uma série de figuras, de vozes e de experiências, implodindo a ideia de forma estável do poema. Por se apresentar rasgada e entrecortada, a obra pucheutiana em análise não se acomoda, confortavelmente, num gênero, arriscando-se, assim, a uma multiplicidade de registros. A cada livro de Pucheu, as fronteiras se desgarnecem, explorando o fato de a vida não poder ser contida num único formato.

Obedecendo a uma lógica de decomposição, o texto pucheutiano move-se por uma pulsão rapsódica, como já pontuado no primeiro capítulo quando analisamos alguns arranjos de *mais cotidiano que o cotidiano*. A escrita do drama contemporâneo, como alertou Sarrazac (2017), contraria o modo organicista aristotélico de pensar a totalidade da peça dramática com início, meio e fim, com completude e encadeamento lógico. Dessa maneira, impulsionado por um devir rapsódico, o teatro contemporâneo produz formas híbridas compostas por diferentes vozes, materiais e gêneros, articulando momentos épicos, argumentativos, dramáticos e líricos.

Pucheu age como um rapsodo: num fluxo de costura e descostura, introduz ao poema corpos estranhos implodindo as vigas alicerçadas em torno do lírico, pondo-o em atrito com o épico, o dramático e o argumentativo (reflexão). De cara, ao mirarmos o título do poema pucheutiano, nos debatemos com uma escrita político-filosófica direcionada para a catástrofe em que o país se enveredou durante a pandemia da covid-19. Seria, então, um poema épico nos moldes aristotélicos? Ou um poema com traços épicos que manteria a sua pulsão lírica? Com a exploração de uma veia narrativa-reflexiva que deixa o filosófico implodir no poético numa constante zona de permeabilidade, *Poema para a catástrofe do nosso tempo* apresenta o que Nancy (2016b) denomina de um devir épico da lírica, sobretudo por uma demanda política necessária de contar com a poesia. Penso que, nesse ímpeto, as vozes e os testemunhos enxertados nos versos são uma maneira de o poeta apontar como a poesia se abre para as questões político-éticas explicitamente, ou seja, inquieta-se com os problemas sociopolíticos, conforme já aludido no título: o poema é “para catástrofe do nosso tempo”.

O nosso tempo, aqui, pode ser lido como “um tempo de fezes” (Andrade, 2000, p. 15) atravessado, desde então, por catástrofes: a de um passado resistente e a de um presente retalhado por um passado que nos espiona ou nos espreita a par de uma série de problemas

seculares difíceis de serem digeridos. Se o contemporâneo é um termo que condensa a tensão entre diversas temporalidades, sem, contudo, coincidir com o tempo que já foi ou com a presentidade ou o agoridade<sup>26</sup>, o nosso tempo diz respeito a essa maneira de testemunhar e de mirar o tempo em que estamos, tendo em vista os impasses, o espanto e a estranheza de identificar que nele se chocam o não poético e o poético. Por assim dizer, a catástrofe entra no poema sem pedir licença, e o assombroso é se dar conta de que “o passado janta conosco”, para fazer uma alusão parafraseada ao verso de Drummond “[...] O espião janta conosco”, no poema *Nosso tempo*. Eis um trecho do poema pucheutiano que se apropria da imagem da ditadura com o intuito de mostrar o que se faz, no presente, com esse passado:

[...] Apesar de sempre termos  
 tido nas famílias um tio  
 ou uma tia ou um primo  
 ou uma prima ou um pai  
 ou uma mãe que desejasse  
 a volta da ditadura ou votasse  
 consecutivamente  
 nos candidatos  
 forjados pela grande mídia  
 como salvadores, como  
 caçadores de marajás,  
 como algozes de adversários  
 políticos tratados, sem  
 provas nem escrúpulos,  
 como corruptos,  
 apesar de sabermos  
 do cruel conservadorismo  
 entranhado nas pessoas,  
 a verdade é que nem  
 de longe podíamos imaginar  
 essa reviravolta, esse retrocesso  
 sem fim, o sem fundo  
 do poço que vivemos (Pucheu, 2020, p. 176-177).

---

<sup>26</sup> O conceito de agoridade de Haroldo de Campos (1997) em *Poesia da modernidade: da morte da arte à constelação o poema pós-utópico* diz respeito à construção da ideia do poema pós-utópico no contexto de produção e circulação da poesia brasileira. Balizado pela concepção de história benjaminiano, para Campos (1997) a presentidade da poesia concreta se centra na pluralidade de poéticas possíveis, afastando toda e qualquer defesa de um projeto totalizador de vanguarda. Termo caro a Benjamin, para Campos (1997), a “agoridade” admite uma miríade de passados, sem focar numa “determinação exclusivista de futuro” (Campos, 1997, p. 269). Como o presente, em Benjamin (1985), acolhe os relampejos que remetem ao passado, a “agoridade” da poesia pós-utópica, em Campos, não se fecha, nem tampouco se enclausura no “princípio-esperança”, voltado para o futuro; opera uma crítica ao provisório presente e “o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” (Campos, 1997, p. 269) .

Através desse trecho, percebemos que o poeta recorre ao universo que faz lembrar a ditadura militar para, lado a lado com o nosso tempo, tentar responder a algumas questões que nos cercam: como produzimos, após passados trinta e oito anos de um momento autoritário e violento como foi o dos governos militares, um ex-presidente como Bolsonaro? A pandemia, aqui tratada pelo poema, não decorre apenas da epidemia contagiosa de um certo vírus, mas é consequência, também, do retrocesso ocasionado pela fabricação de um representante como o antigo presidente do país. Para o poeta, “[...] Ao longo/ desses anos, eles se utilizaram/ de todo poder, desmesurado, / de que são capazes” (Pucheu, 2020, p. 179). Nesse sentido, era quase impossível ter evitado tudo isso.

“Essa reviravolta”, como dito num dos versos do poema em questão, está na base da catástrofe pensada por Aristóteles (2003) em *Poética*. Uma das partes da tragédia é a existência da catástrofe, momento no qual a peça trágica desmorona, encaminhando-se para seu terrível final. Apesar de não estarmos em Tebas, a tragédia da terra *brasilis* nos aproximou do mundo ático, uma vez que estavam, no palco, elementos que envolviam morticínios, dores, terror.

O “retrocesso/sem fim/o sem fundo/ do poço que vivemos” (Pucheu, 2020, p. 177) aludido pelo poeta revela-se uma dicção política e artística sobre a tragicidade do momento, inclusive quando os versos lançam à mostra toda a usura de poder durante a invasão da pandemia do coronavírus, não só no Brasil como no restante do mundo. Na obra pucheutiana em análise, não é possível estancar ou represar a sangria política do nosso tempo, porque é, justamente, nele, nesse “tempo de fezes” (Andrade, 2000, p. 15), que experienciamos os terrorismos de Estado:

Mais uma vez, é guerra. É guerra.  
É guerra, desta vez sanitária.  
Eis a guerra. Países interceptam  
máscaras, respiradores, luvas  
que iam para outros países. É guerra.  
É guerra sanitária. É guerra por lá,  
por aqui, por aí, por sei lá onde,  
por toda parte. “Estamos em guerra sanitária”,  
disse o presidente francês, “estamos  
em guerra”, “em uma guerra sanitária”,  
“não estamos lutando nem contra  
um exército, nem contra outra nação.  
Mas o inimigo está lá, invisível,  
imperceptível e avançando.  
Isso exige mobilização geral”. Esse  
mesmo presidente entende “mobilização

geral” como confisco de equipamentos que iam para outros países e, ao fazer escala em seu país, foram apreendidos, digo, roubados (Pucheu, 2020, p. 134).

O sentimento fúnebre que paira no ar fica marcado pelo uso de uma linguagem explosiva, o que nos revela o caráter invasivo da pandemia: “luvas, máscaras, respiradores”, tudo isso era o *modus operandi* dos países naquele instante. Isso, também, se evidencia com a utilização frequente do termo “guerra” para se referir ao estado no qual o mundo se encontrava. Diferentemente de um conflito armado, o inimigo, aqui, era outro: um vírus invisível. E todos os países, fugindo de uma ética da vida, se armavam como podiam, inclusive confiscando equipamentos médicos que iriam para outras nações.

Os irruptivos e marcantes *enjambements*, isto é, os prolongamentos de um verso num outro sem a necessidade de respeitar a linearidade contígua dos sintagmas, a exemplo de: “em seu país, foram apreendidos, digo,/ roubados”, em que a compreensão de “apreendidos” é “completada”, ou melhor, ampliada pelo verso seguinte: “roubados”, permite que o leitor adentre num universo de guerra, só que não de um conflito armado como, tradicionalmente, conhecemos; aqui, agora, a guerra é sanitária, é virulenta, é por interceptação de insumos e medicamentos para contenção de uma doença.

Para citar as palavras do ator, diretor de teatro, poeta e escritor francês Antonin Artaud (2006) em *O teatro e seu duplo*, a poesia, então, assim como a vida, através da peste, vaza “gigantesco abscesso, tanto moral quanto social” (Artaud, 2006, p. 28), a exemplo da usura desvelada e da maldade dos homens de poder. Isso nos remete ao teatro da crueldade, inventado por Artaud, na tentativa de radicalizar uma aproximação entre teatro e vida que nos “desperte nervos e coração” (Artaud, 2006, p. 95). Esse outro modo urgente de se fazer teatro deriva de uma demanda da própria realidade angustiante e catastrófica dos anos de 1930 cercada pelos pós Primeira Guerra e pela ascensão do nazifascismo. Contra os espetáculos de distração, recorre-se a um teatro com a interrupção das normas, dos sistemas disciplinadores e de uma certa forma-linguagem que aprisiona o homem.

O teatro da crueldade é uma encenação como experimentação do mundo que almeja fazer com que o público possa acreditar na força da poesia e dos sonhos quando tocado pelo espetáculo que se dirige a todo o organismo da plateia. A partir desse princípio, pelo teatro da crueldade, aprende-se na carne, pois tritura-se e hipnotiza-se a sensibilidade do espectador. De antemão, evoca-se a ideia da crueldade no sentido de um conflito eterno e de um espasmo em

que a vida é cortada a cada minuto. Não à toa, Artaud (2006, p. 96) diz: “tudo o que age é uma crueldade”.

A vida é cortada a cada minuto; a crueldade é pensada como um apetite de vida. No sentido de criação contínua, a poesia não pode deixar de criar apesar de todas as contingências pelas quais ela passa/atravessa. Mergulhada na necessidade da palavra que se encontra num beco sem saída, o poema volta ao gesto que levou a sua criação de modo espontâneo. São os *enjambements*, que como uma onda, vão e voltam multiplicando suas possibilidades. Apesar de necessário, o poeta deixa claro: “não é fácil responder a esse momento/avassalador, em que conspiram/ para nos calar, o certo é que é preciso[...] berrar” (Pucheu, 2020, p. 132).

Se ninguém deve ficar espantado com o que venha a acontecer, é porque, de fato, como pensou Artaud (2006), a vida com toda sua espessura, extensão, adensamento e matéria admite o mal, contudo ela não deixa de acontecer. Esse exercício do viver, ainda que sob o espezinamento de tudo, de toda crueldade, não cessa de se realizar, como dito num trecho do poema pucheutiano:

[...] mesmo com um quinto da população  
do mundo em quarentena, ou seja,  
com algo em torno de 1,7 bilhão  
de pessoas em isolamento onde podem  
estar, não nos calemos, mesmo que tenhamos  
de berrar pelas janelas, mesmo que, lentos,  
tenhamos de pedir várias ajudas  
para conseguir falar [...] (Pucheu, 2020, p. 132).

A poesia pucheutiana extrai imagens das quais gostaríamos de nos conectar; uma poética que “feita de nervos, carne, assombros” (Pucheu, 2020, p. 161), como diz o poeta, sustenta o impasse e não abre mão dele: é preciso berrar, ou melhor, continuar a falar ainda que. Não é o acontecimento em si o interesse da poesia, mas a tensão provocada por ele; como este momento avassalador, o da pandemia da covid-19 juntamente com a atuação dos terrorismos de Estados, faz coagular o sangue a ponto de não ignoramos a atualidade. Dessa maneira, Pucheu (2020) não abandona a convulsão, a inquietação e a agitação tão características da nossa época:

Nesse mundo de asfixia  
e esgotamento, em que havendo  
uma “desigual redistribuição

da vulnerabilidade”, há uma desigual redistribuição do fôlego, em que a vida é mais ofegante para uns do que para outros, a questão do momento, é a questão de sempre, é, de fato, como também disse Mbembe, a questão de sempre, mas ainda mais a questão do nosso momento, é encontrar imediatamente “uma maneira de garantir que todo indivíduo tenha como respirar. Essa deveria ser nossa prioridade política” recompondo “uma Terra habitável” que “poderá oferecer a todos uma vida respirável” (Pucheu, 2020, p. 147).

Mais uma vez, o poeta compartilha a voz de outros, a de Achille Mbembe, filósofo, teórico político, historiador, intelectual e professor universitário camaronês, aproximando-se a um momento da atualidade vivenciado por todos. Ao passarmos pela experiência da pandemia da covid-19, o poema se preocupa em apontar as singularidades e particularidades de cada vivente, vez que “[...] a vida/ é mais ofegante para uns do que/ para outros” (Pucheu, 2020, p. 147); o fôlego não foi restabelecido por uma repartição igual. E, se a política não tem como prioridade garantir ar e fôlego a todos, a poesia terá como demanda varrer a pequena individualidade humana por meio de uma reconfiguração do sensível em que vozes quaisquer, de uma incerta comunidade, esmiúcem-se com a do poeta.

Compartilhando vozes, afetos  
e feitos na recusa de sermos  
destroçados, guardo  
testemunhos, notas, notícias  
e percepções diárias de destruição  
para estarmos, mais uma vez,  
juntos, para atravessarmos o dia,  
os meses, os anos de tantas dores  
e desencontros, para não deixarmos  
o esquecimento, mais uma vez,  
nos assolar (Pucheu, 2020, p. 121).

Explorando formas do impessoal e do anônimo em “compartilhando vozes, afetos” e “guardo notícias, notas, testemunhos e percepções” (Pucheu, 2020, p. 121), a poesia pucheutiana interroga a existência de uma vida particular ou de uma história individual. Antes de mais nada, trata-se de se colocar a escuta das relações de afetos e de vozes díspares sem qualquer identificação, mobilizando não uma interioridade pessoal, mas uma produção de uma

memória<sup>27</sup> comum sobre a catástrofe do nosso tempo. Contra o esquecimento de um passado autoritário, a poesia luta por uma política da democracia, sobretudo quando desarquiva/escava dos porões da história “testemunhos que foram dolorosamente prestados” (Pucheu, 2020, p. 104).

Num gesto afirmativo, a poesia diz sim a tudo que chega: às vozes, aos afetos, às notícias, às percepções diárias de destruição. Esse visitante inesperado, que se aproxima sem que se imponha quaisquer condições, é recebido animosamente ainda que traga violência, frieza e perversão. Vejamos como o poema atesta ser necessário “juntos [...] atravessarmos o dia”, pois ao resguardar em terra estrangeira todo esse volume de matéria e de palavras, a poesia se impõe como uma língua de resistência, não de esquecimento.

Se escrever não é falar por outros, mas, como aponta Deleuze (1992, p. 17) em *Conversações*, “é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contra-corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política”, Pucheu (2020) propõe escrever junto/com o mundo, com outras vozes de outras épocas, com vozes díspares destes tempos de agora, com artefatos e materiais da cultura, a exemplo de notícias, testemunhos, notas, citações, anônimos e falas quaisquer.

A memória comum a ser construída não se resume nem a um simples receptáculo do passado nem a um arquivamento de testemunhos, de relatos e fontes escritas ou orais. A política de uma memória comum, no poema pucheutiano, diz respeito à apropriação de narrativas e histórias dos sujeitos quaisquer que protagonizaram a construção da memória do passado, bem como os resquícios e lampejos de uma memória do nosso tempo e o próprio discurso poético-crítico diante dos últimos acontecimentos. Esvaziando toda a importância de a história ser construída apenas pela memória individual de um “eu” ou um único sujeito, o poeta diz:

[...] Talvez eu seja aqui

---

<sup>27</sup> Neste trabalho, a concepção adotada acerca da memória leva em conta a sua não redução a um simples objeto da história, pois, de fato, quando dizemos que a memória transmite à história uma reapropriação do passado histórico só podemos afirmar, no máximo, que é a própria história quem fornece construções que ela declara serem reconstruções. O próprio Freud (2020) no seu ensaio *Lembranças encobridoras*, de 1899, já tinha nos alertado sobre a impossibilidade de se acreditar cegamente na memória, pois ela não dá conta de arquivar toda uma vida, além de fazer parte dela o esquecimento por alguma motivação de defesa, o não reconhecimento de algo vivido, a denegação. Somado a isso, para compensar alguma amnésia infantil, joga-se com lembranças encobridoras ou fantasiosas – que incluem conteúdos vividos mais tarde, pois as experiências do início da juventude permaneceram reprimidas. Conclui-se, portanto, que a memória sempre é construída, montada, editada. As lembranças do período infantil surgem como impressões no período adulto, não como se de fato tivessem ocorrido.

um termômetro do choque da frieza  
violenta da perversão contra  
o calor de todos aqueles que,  
ardendo em febre, sofrem. Talvez  
eu esteja aqui longe de um poeta  
em busca da afirmação de um estilo,  
de consolidá-lo por sua repetição ou,  
enfim, do cansaço dele e da busca  
de sua superação – questões, hoje,  
para mim, demasiadamente  
pessoais, individuais-, talvez eu esteja  
aqui com você, com vocês, com um outro,  
com outros, ainda que poucos, em busca  
de uma intervenção, pequena que seja,  
ou mesmo que não seja, mas  
apontando para essa direção  
como muito do que tenho tentado  
fazer. Talvez eu assuma aqui  
diversos pontos de vista, inclusive,  
os de meus piores inimigos, desde  
os quais também falo para retirar  
suas armas, desarmá-los, ao expô-las (Pucheu, 2020, p. 122).

Na construção de uma política da memória comum, pretende-se, também, tensionar a produção do ser-em-comum. Para Hardt e Negri (2016, p. 6), o “comum” se refere:

à riqueza comum do mundo material — o ar, a água, os frutos da terra e todas as dádivas da natureza —, o que nos textos políticos europeus clássicos em geral é considerado herança da humanidade como um todo, a ser compartilhada por todos. Mais ainda, também consideramos fazerem parte do comum os resultados da produção social que são necessários para a interação social e para mais produção, como os conhecimentos, as imagens, os códigos, a informação, os afetos e assim por diante.

Herança da humanidade, compartilhado por todos e resultante da produção social, o “comum” é privatizado pelas políticas neoliberais de governo, sobretudo pelas novas formas de captura, de produção de subjetividades e de dominação do capital que agora englobam informação, códigos, conhecimento, imagens e afetos. Atuando no interior desse mundo contemporâneo que parece não deixar nada escapar, a poesia afirma a vida como força impessoal: “talvez eu esteja/aqui com você, com vocês, com um outro,/com outros, ainda que poucos, em busca/de uma intervenção, pequena que seja [...]” (Pucheu, 2020, p. 122). Ainda que pequena, o modo de atuação diante dos poderes hegemônicos depende da produção do afeto da solidariedade entre os que estarão dispostos a intervir, de se produzir a chama de um “impossível de cada um” (Pucheu, 2017, p. 32).



Na insistência em recorrer a documentos testemunhais e a falas e discursos do ex-presidente do Brasil ou, como dito pelo poeta, dos “diversos pontos de vista, inclusive,/os de meus piores inimigos” (Pucheu, 2020, p. 122), revela-se o caráter de montagem da memória: uma colagem de escombros e de fragmentos a partir do presente de quem relata, narra, testemunha. Funcionando como um sismógrafo que detecta os movimentos de um passado mal resolvido que retorna para um presente mascarado de nova realidade, porém tão belicoso ou virulento quanto seu antecedente, a poesia se lança como um antimuseu, pois ao jogar com os discursos dos inimigos dos poderes hegemônicos, cria uma memória ambulante, em movimento:

Para quem não sabe, para quem  
 não viu, não leu, não ouviu,  
 para quem não quer saber,  
 para quem não quer ver,  
 para quem não quer ouvir,  
 para quem está surdo,  
 para quem não quer cheirar  
 o que está, fortemente, pelo ar,  
 mesmo que nada então adiante  
 dizer, saiba, entretanto, que  
 são muitos os testemunhos  
 de tal tempo, do tempo  
 da ditadura militar (Pucheu, 2020, p. 101-102).

[...] o presidente, em campanha,  
 afirmou que o objetivo  
 de seu governo é fazer  
 com que o Brasil volte  
 40 ou 50 anos, ou seja, volte para  
 os piores anos, para os porões,  
 para os calabouços mais sombrios  
 da ditadura militar (Pucheu, 2020, p. 99).

.....

Em campanha, repetindo  
 publicamente  
 o que nenhuma instituição  
 lhe limitou dizer nem fazer,  
 ele já havia dito tudo:  
 “Vamos fazer uma limpeza  
 nunca vista na história  
 desse Brasil”, “vamos varrer  
 do mapa esses bandidos  
 vermelhos do Brasil”,  
 “essa turma, se quiser ficar

aqui, vai ter que se colocar  
 sob a lei de todos nós.  
 Ou vão para fora ou vão  
 para a cadeia. Vai tudo vocês  
 para a Ponta da praia”.  
 “Ponta da praia”, vocês  
 sabem, é a base da marinha  
 na restinga de Marambaia  
 no Rio de Janeiro, onde  
 os opositores da ditadura  
 eram executados  
 e desovados. [...] (Pucheu, 2020, p. 100).

Resguardadas em arquivos, noticiários, notas ou quaisquer outros aparatos, as declarações ou testemunhos talvez ficassem esquecidos à mercê da privatização de certas informações ou nunca mais seriam expostos ao público, já que envolvem pronunciamentos comprometedores tanto da ditadura militar quanto do ex-presidente do Brasil. Tal como um museu que se abre para a rua, a poesia intenta, nessa prática de exposição, a construção de uma memória que não pode ser sequenciada nem estandardizada, conservadora de uma ideia de cristalização de um tempo passado ou depósito de recordações.

Espalhados e socializados no poema, tais testemunhos e declarações pertencem à comunidade, porém nem todos têm acesso. A poesia pucheutiana opta por uma posição política de enfrentamento ao passado da ditadura militar e ao presente representado pela ascensão da extrema direita, em razão de vários setores – de direita ou reacionários, grande parte da imprensa e da classe média – assumirem a tática do esquecimento e do silenciamento. Em contrapartida, a poesia põe-se como um discurso que assume um envolvimento com o nosso tempo, indo de encontro aos críticos que tanto aclamam que “a poesia, despolicitizando-se, virou a cara ao presente dando costas aos acontecimentos” (Pucheu, 2018, p. 89).

Tomada aqui como mais uma postura da poesia na contemporaneidade, em especial a pucheutiana, o antimuseu, como aponta os estudos do professor Martin Grossmann (1991), designa qualquer iniciativa que represente uma crítica à ideia tradicional de museu, sobretudo por ações que atacam o sistema da arte em seu interior com a utilização de “táticas de guerrilha”, isto é, que confrontam a ideia estandardizada de museu com a própria arte. Para Grossmann (1991), o museu deve abrir suas portas para a rua, mantendo-se num mesmo nível como se fosse uma passarela; o museu funcionaria, assim, como um elemento fundamental e articulador de fluxos de transeuntes. O objetivo, em última instância, é despir o museu de seu pedestal,

ultrapassando as paredes das galerias, até unir-se e confundir-se com a arquitetura e com a paisagem das cidades.

Contra uma domesticação da memória, Pucheu (2020) opera por outra perspectiva: a de arrancá-la do museu e deixá-la visível. Não é destruir o museu ou a memória do passado, mas permitir que os objetos circulem; que não fiquem fixados ou presos dentro de uma instituição. É desentranhar as vozes e os discursos das testemunhas que foram torturadas na ditadura militar e jogá-las no ocorrido de agora, no que está acontecendo. A postura antimuseu da poesia em análise permite-nos construir uma afetividade com o tempo. É como se aqueles depoimentos passados precisassem ser para nós um agora. E tudo isso são intensidades que passam pelos corpos. Uma coisa é saber que houve inúmeras vítimas da ditadura porque os livros de história nos contam, outra coisa é ver, ouvir e ler o que esses sobreviventes narraram. E a poesia se coloca como um lugar privilegiado do agora.

Pucheu (2020) se sente incomodado com a catástrofe do nosso tempo, por isso não se furta a narrá-la e a inventar a sua própria catástrofe. Ao exibir o nosso tempo, maneja uma possibilidade de criar, de provocar, de propor. O corpo do poeta é vibrátil porque, ao captar e ser impactado pelos acontecimentos, ele se sente presente no mundo, levando-o a ser mundo e a criar mundos. Daí o desejo dele em poder falar, em poder dizer, em poder usar a palavra.

A tensão dos acontecimentos passando para o corpo do poeta/poema direciona o trabalho com a linguagem na obra pucheutiana, vez que nos revela uma insistência da palavra; uma persistência em falar para não esquecer uma experiência radical/dilacerante com o tempo. Vejamos como o poeta desliza entre o passado e o momento mais recente da história do país provocando uma imbricada conexão entre as imagens da ditadura (“porão”, “calabouço”, “Ponta da praia”) e as falas do ex-presidente (“voltar 40 ou 50 anos” e “vamos fazer/uma limpeza”, “vamos varrer/ do mapa esses bandidos/vermelhos do Brasil” e “essa turma, se quiser ficar/aqui, vai ter que se colocar/sob a lei de todos nós) (Pucheu, 2020, p. 99-100). Diante das imagens carregadas de violência e de tortura, vislumbramos uma dinâmica da memória; as imagens produzem memórias.

Como alude Didi-Huberman (2015) no ensaio *Diante da imagem: diante do tempo*, a imagem carrega uma montagem de tempos heterogêneos. Diante de uma imagem, nos colocamos diante do tempo e “nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar” (Didi-Huberman, 2015, p. 16). Diante da imagem, tanto o presente quanto o passado nunca param de se reconfigurar. Atuando como um artista

contra o seu tempo<sup>28</sup>, porque mobiliza e manipula imagens passadas para movimentá-las no agora, Pucheu (2020) só consegue ler a atualização que o ex-presidente operou com os signos que remetem à ditadura militar jogando/brincando com os tempos. Devido a isso, o poeta não simplesmente reinventa o passado, mas, sobretudo, interroga a memória em construção no presente.

[...] talvez,  
 eu esteja, aqui, como  
 um cartografo do nosso tempo,  
 como um historiador das falas  
 de um presente a criar um antimuseu,  
 um ainda não museu, um menos  
 que museu, a criar um antimonumento,  
 um ainda não monumento, um menos  
 que monumento, alguns resquícios  
 de lampejos de uma memória  
 em movimento do nosso tempo [...] (Pucheu, 2020, p. 123-124).

Desmonumentalizar a memória, para o poeta, significa não estabelecer fronteiras e demarcações rígidas entre os tempos em que se forjam essas memórias, como também é colocar essas imagens da ditadura para trabalhar no agora; as imagens do passado não podem se constituir como um resíduo morto, esquecido. É nesse sentido que o poeta atua como um cartógrafo que captura movimentos, relações de poder, enfrentamentos entre forças, práticas de resistência e de liberdade. Atuando como um estrategista crítico, o poeta acompanha e descreve formas de ação dos dispositivos de poder, apontando modos de ruptura e de resistência. Deslizando por entre tempos e espaços, desarma a estratégia dos poderes constituintes de sepultar a memória traumática do passado e do presente. Contra-atacando esse esquecimento forçado, a poesia enfrenta, de cara, sem subterfúgios, com alegria, a possibilidade de poder falar sobre o que se deseja calar e esquecer.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, o historiador Paul Ricoeur (2007) salienta que, para conhecimento da memória do passado, o trabalho do historiador não é a única fonte de saber ou de representação; junto dele, concorrem outros tipos de escritas: textos de ficção, adaptações ao teatro, ensaios, panfletos; mas existem igualmente modos de expressão não escrita: fotos, quadros e, sobretudo, filmes. Para ele, há um dever em fazer memória, em não

---

<sup>28</sup> Para Didi-Huberman (2015, p. 26), as imagens não podem ser analisadas sob o ângulo do “artista e de seu tempo”; é preciso atuar como um “artista anacrônico” que desliza tanto pelo seu tempo quanto por um “mais-que-passado rememorativo (um artista manipulando tempos que não eram o seu).

esquecer; é um dever de memória, uma reivindicação de se fazer uma celebração às vítimas feridas pela história.

Se são muitos os testemunhos de “tal tempo, do tempo/da ditadura militar” (Pucheu, 2020, p. 104), sendo o “tal tempo” o nosso tempo atual e não apenas o de épocas passadas, o poeta, nos versos seguintes, incorpora, sem aspas, distintas falas agressivas do presidente do Brasil à época acerca da pandemia do coronavírus. Ao fazer esse gesto, o poeta antecipa sua voz, em migalhas, à voz de outros; esses diversos outros que coadunam com a visão do chefe da nação: os que agudizavam o impacto da pandemia, os que criticavam o fechamento do comércio, de ruas e de rodovias para conter a disseminação do vírus, os que debochavam dos indivíduos que faziam a quarentena ou de pacientes acometidos pela covid-19. O poema, assim, fala reiteradamente da violência do dito, do não dito, do subentendido num dever de memória cujo procedimento não permite o abuso do esquecimento.

O que eu vi até o momento  
é que outras gripes  
mataram mais do que essa.  
Assim como uma gripe, outra  
qualquer leva a óbito.  
Por enquanto, nada de alarme.  
Não é uma situação alarmante.  
Não é motivo para pânico (Pucheu, 2020, p. 111).

.....

O vírus chegou, está sendo  
enfrentado por nós e brevemente  
passará. Nossa vida tem  
de continuar. Que vai ter problema  
vai ter, quem é idoso, quem  
está com problema, quem tem  
alguma deficiência, mas não é tudo isso que dizem.  
Quem tem obrigação de cuidar  
dos idosos é a família  
e não o governo (Pucheu, 2020, p. 112).

.....

Muitos pegarão isso  
independente dos cuidados  
que tomem. É uma neurose.  
70% [da população] vai pegar  
o vírus. Isso vai acontecer  
mais cedo ou mais tarde.  
Devemos respeitar, tomar  
as medidas sanitárias cabíveis,  
mas não podemos entrar numa neurose,

como se fosse o fim do mundo (Pucheu, 2020, p. 113).

.....

Esse vírus trouxe certa histeria (Pucheu, 2020, p. 114).

.....

A histeria leva a um baque  
da economia. Não é porque tem  
uma aglomeração de pessoas  
aqui e acolá esporadicamente  
que tem que ser atacado  
exatamente isso. É tirar a histeria (Pucheu, 2020, p. 115).

.....

Não temos como impedir  
o direito de ir e vir.  
Eu tenho o direito de ir e vir.  
Ninguém vai tolher  
minha liberdade de ir e vir.  
Ninguém. Estão fazendo terror  
com a população desses estados (Pucheu, 2020, p. 116).

.....

Agora, deixo bem claro: a gente  
não temos que entrar em pânico.  
Isso nós vamos viver (Pucheu, 2020, p. 117).

.....

Ficar em casa é coisa de covardes.  
Essa é uma realidade, o vírus  
'tá aí'. Vamos ter que enfrentá-lo,  
mas enfrentar como homem, porra.  
Não como um moleque (Pucheu, 2020, p. 118).

.....

Depois de uma facada, não  
vai ser uma gripezinha  
que vai me derrubar não, tá ok? Eu faço 65  
daqui a quatro dias.  
Vai ter uma festinha tradicional  
aqui. Até porque faço aniversário  
no dia 21 e minha esposa dia 22.  
São dois dias de festa aqui. [...] Ou será  
que eu estou proibido  
de fazer essa festinha em casa?  
O presidente sou eu (Pucheu, 2020, p. 119).

.....

Quem tem poder de decretar  
estado de defesa ou de sítio,  
depois de uma decisão obviamente  
do parlamento brasileiro é  
o presidente da república  
e não o prefeito ou o governador (Pucheu, 2020, p. 120).

.....  
 Acabou a época da patifaria.  
 Chega de velha política.  
 Queremos é ação pelo Brasil.  
 Não queremos negociar nada.  
 Não tem mais conversa.  
 [...]  
 Todos nós  
 juramos um dia dar a vida  
 pela pátria. Agora é Brasil  
 acima de tudo e Deus acima de todos.  
 Deus abençoe nossa pátria querida (Pucheu, 2020, p. 121).

Manejando peças de outras vozes, o poema arquiteta um universo em que a palavra e a sua dispersão criam uma ascendente atmosfera degradante, belicosa e perversa. Nesse sentido, se uma tragédia se abateu sobre nós e, se no contexto brasileiro essa cena coincide com um desastre político, inferimos que *Poema para a catástrofe do nosso tempo* nos permite adentrar numa das questões fundamentais da pandemia: a possibilidade de refletirmos sobre o inesperado e o imponderável da nossa existência. Durante a expansão da covid-19, escutei as pessoas discursarem sobre como a sociedade estava tendo a oportunidade de se repensar, de pôr em discussão alguns de seus valores, de se compreender melhor diante de um cenário adverso.

Se o real tenta guardar um segredo, a poesia se arma em tirar o véu desse “real” sem nenhum pudor. A superabundância dos discursos do ex-mandatário demonstra como os versos se capitalizam desses pronunciamentos em momentos diversos a fim de, num movimento de repetição, inventariar e fabular uma outra realidade atravessada por um confronto de tempos e espaços a qual nos aponte o porquê de estarmos mergulhados nas ruínas de uma terra arrasada.

Ao labutar abertamente sobre a situação calamitosa que vivenciamos durante o período da pandemia do coronavírus buscando capturar seus ritmos, velocidades, riscos e pulsações, Pucheu (2020) acaba dizendo um sim à vida, no sentido de encarar as adversidades, o horror e os tempos sombrios de frente. Como um principiante que se descobre piedosamente sem dó porque nunca se sabe como alguém vai aprender os meandros da existência, para referenciar o livro de poesia *Cruel aprendiz*, da dramaturga e escritora Cleise Mendes (2009), o poeta, em desassossego, resolve enfrentar o mar agitado de ameaças e de guerras do nosso tempo com a pele exposta, “e nada há que o ensine/ao jeito de cartilha” (Mendes, 2009, p. 15). Não há padrão ou modelo para aventurar “sua ferida acesa”, pois “navegar é preciso que se aprenda” (Mendes, 2009, p. 95). O cruel aprendiz escreve as cenas que ele inventa com seu corpo e seu sangue, oferecendo sua arte “de velar e desvelar máscaras, /para não sermos jamais /espectadores

passivos/do grande espetáculo, /mas arquitetos e demolidores de mitos, /encenadores do próprio destino, /saltimbancos no vasto palco do planeta” (Mendes, 2009, p. 41).

Ainda que haja muito sofrimento, uma exaustão desse sofrimento, Pucheu (2020) como um cruel aprendiz expõe as dores e as vísceras deste mundo cão, além de, no seu processo criativo, impulsionar o indivíduo para a resistência, para uma reação e para um “se vingar” inquietantes.

[...] Ao menos por uma tarde,  
 entretanto, alegremo-nos  
 com o fogo amigo deles.  
 Talvez não seja tão pouco  
 assim; talvez, nessa guerra  
 entre diversos agentes  
 dos múltiplos poderes,  
 alguma brecha acabe  
 por se abrir, por onde  
 possa se dar uma disjunção  
 do tempo, uma fratura  
 na continuidade dos fatos,  
 um contrapelo da história,  
 por onde consigamos,  
 mais uma vez, e de novo,  
 romper aquilo que,  
 neste país imenso, desde  
 sempre trabalha, com todo  
 poder, para se impor, mas  
 tenhamos a certeza  
 de que amanhã não será  
 um dia melhor do que hoje,  
 que não é um dia  
 melhor do que ontem (Pucheu, 2020, p. 180-181).

No trecho “amanhã não será/ um dia melhor do que hoje, / que não é um dia/ melhor do que ontem”, para além de uma constatação da movência e da imprevisibilidade das coisas no mundo, há, sobretudo, uma vontade de vida que possibilita, mesmo que com seus problemas duros e estranhos, uma inesgotável fonte de potencialidades. Se a poesia nos oferece um testemunho, é este: não adianta fugir do estrondo daquilo que nos causa dor e sofrimento; o poeta continuará a atravessar o desconforto, escrevendo, repetidamente, sem descanso, paisagens de tensões e de catástrofes.



**Figura 4** – Arranjo feito por mim a partir de imagens garimpadas na internet sobre a visão do ex-presidente do Brasil sobre a pandemia do coronavírus.



"PARA QUE POETAS EM TEMPOS DE PENÚRIA?"



"PARA QUE POETAS EM TEMPOS DE PENÚRIA?"



"PARA QUE POETAS EM TEMPOS DE PENÚRIA?"



PARA QUE POETAS EM TEMPOS DE PENÚRI

Fonte: Elaboração própria.

### 3.2 “Como as ruas, estas páginas precisam de bueiros”: a incursão dos arranjos

“A parceria é talvez o aspecto mais importante em uma equipe de tow-in, porque a sua sobrevivência depende da sua outra metade” (Pucheu, 2013, p.18). Este é o trecho inicial do poema *V- Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o círculo literário e o poeta*, inscrito no livro *mais cotidiano que o cotidiano*. Formado por um ajuntamento de falas de surfistas extraídas de filmes e livros, esse fragmento inicial nos dá indícios de como Pucheu elabora seu pensar sobre a poesia: ela é uma escrita que nunca busca o que está em um ou o que está no outro; como asseguram Deleuze e Parnet (1998, p. 41) em *Diálogos*, “escrever é um fluxo que se conjuga com outros fluxos”. Fluxos são intensidades e movimentos, e o objetivo da escrita é falar com escrever com, isto é, “com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas” (Deleuze e Parnet, 1998, p. 43). Quando Pucheu (2013) traz os poemas sobre o surf, tensiona como o crítico literário pode escrever como poeta e não contra o poeta e vice-versa, sem fixar planos ou lugares preestabelecidos. É escrever a ponto de derrubar essas fronteiras.

Não à toa, o conjunto de poemas que abre *mais cotidiano que o cotidiano* é denominado de *Tow-in* que, traduzido do inglês, significa “rebocar para dentro”. Técnica do surf, consiste em trazer o surfista para onda por meio jet-ski (mais comum) ou por um helicóptero. Em ondas muito grandes, o surfista tem a vantagem de ser levado até ela com a ajuda do outro, que o reboca, mais cedo, a fim de apanhá-las apenas na remada.

“Rebocar para dentro” a ponto de perder o rosto, de se tornar outra coisa ao entrar num curto-circuito – nem totalmente um poeta, nem totalmente um crítico – mas uma criação crítica-teórica infiltrada de poesia e uma escrita poético-filosófica. Essa é uma travessia constante nas obras puchteutianas, e é esse tipo de pensar que está presente nos arranjos: espantar-se com os movimentos erráticos que, de supetão, somem, se esvaem, por aí e acolá, como águas que batem e espumam num rochedo. No grupo *Tow-in*, o primeiro poema *É preciso aprender a ficar submerso* declama a dicção da linguagem poética na contemporaneidade: é preciso deixar-se atravessar por intensidades, esbarrando-se com outros corpos, o que Pucheu (2007b) chama de poética da derrapagem:

É preciso aprender a ficar submerso  
 Por algum tempo. É preciso aprender.  
 Há dias de sol por cima da prancha,  
 Há outros, em que tudo é caixote, vaca,  
 Caldo. É preciso aprender a ficar submerso

Por algum tempo, é preciso aprender  
A persistir, a não desistir, é preciso [...] (Pucheu, 2013, p. 9).

Esse modo de conduzir intensidades é o que permeia a constituição dos arranjos. É nesse “é preciso aprender a ficar submerso” (Pucheu, 2013, p. 9) que se desliza e se cria outros caminhos desviantes. Ao apostar nessa aventura de estar por entre espaços ondulantes, Pucheu, numa posição político-ética, compacta, nos versos, a possibilidade de tropeçar com e de se exclamar quando posto cara a cara com a carroça instável e à deriva: a vida.

Ao invés do *flâneur*<sup>29</sup> baudelairiano do século XIX, o passante anônimo descompromissado, que se perde na sua deambulação, percorrendo novos espaços, os *boulevards* de uma Paris moderna, e experimentando novas maneiras de estar em contato com o cotidiano frenético da urbe, temos, agora, na contemporaneidade, uma oscilação espaço-tempo permeada pelas tecnologias do digital de forma a redimensionar nossa relação com o espaço físico cada vez mais operada pela apuração sensorial do corpo, do olhar, da escuta. Por analogia ao espaço urbano, temos o ciberespaço, em que há uma desmaterialização do espaço físico; um espaço relacional que não existe previamente e é gestado pela interação entre diferentes objetos e indivíduos. No ambiente virtual da *Web*, por exemplo, os internautas navegam por links sem que haja algo que os una. Deslizando em espaços moventes, a navegação em rede possibilita um passeio pelo mar de dados e de infinitas informações. Essa é uma das imagens impulsionadas pelos arranjos pucheutianos, sobretudo quando associadas aos surfistas.

Primeiramente, os arranjos aparecem na obra de Pucheu (1993) na abertura da obra *Na cidade aberta*. O poema colhido na boca de um transeunte na Marina da Glória, já citado ao longo deste trabalho, configura um arranjo em germinação. Esse pequeno arranjo, que inventa uma fotografia do fugidio, aponta como a poesia aparece de surpresa na cidade, sem local e hora definidos. É um “voo inesperado”, como diz o próprio poeta (Pucheu, 1997, p. 57).

Sem buscar uma assinatura que conferisse autoridade ao rosto do escritor, ao eleger os arranjos como procedimento de escrita, Pucheu lança-se para fora de si, ao sair de um território

---

<sup>29</sup>O pensador Walter Benjamin fez do *flâneur* uma categoria de grande interesse no mundo acadêmico. A partir da obra do poeta francês Charles Baudelaire, Benjamin (1989) no ensaio *O flâneur* destaca o aparecimento desse andarilho diante da modernização da cidade com o surgimento das passagens de galerias e de elegantes estabelecimentos comerciais. Vagueando nesses espaços, o *flâneur* perdia-se, em sua ociosidade e seu êxtase inebriante, no turbilhão da metrópole. Para Benjamin (1989), o *flâneur* buscava o choque com o outro, com os anônimos na multidão, porque, para Baudelaire, multidão e solidão são sinônimas. Com a experiência da *flânerie*, o caminhante esbarrava-se com a multidão, atritando-se com corpos estranhos.

autocentrado. Tal como um surfista que se aventura no abismo das ondas, o poeta violenta a linguagem, forçando a sintaxe até um certo limite no intuito de ocupar outros territórios.

Procedimento de composição coletiva, os arranjos se aglomeram na obra *A vida é assim*, de 2001. Na série de poemas homônimo desse livro, há três grandes arranjos: *Arranjos para mensagens eletrônicas recebidas por mim*, *Arranjos para conversas transeuntes* e *Arranjos para sala de conversas*. Pedacos de conversas, de bilhetes, de e-mails, de filmes, de textos escutados em trens, em ônibus, no computador ou em salas de espera são apropriados pelo poeta e talhados no texto poético. Orquestra de ruídos inesperados e zunidos descontínuos, os arranjos deixam à mostra o modo de o poeta se esbarrar pelo contemporâneo.

No ato de saquear o resíduo de falas, o artista não se parte do nada; ele não elabora uma forma quase informe a partir de uma matéria-prima bruta, mas se apropria de um material preexistente a fim de selecioná-lo e recriá-los em suas obras. Além disso, inventa outros modos de usar esses artefatos ou de colocá-los num outro tipo de funcionamento, pois muito do que se escutou ou se leu se perde, se dissipa, se dispersa. Não há referência dessas palavras e, às vezes, quando há, como no caso das vastas declarações do ex-presidente do Brasil jogados no poema, ela adquire outra dinâmica: o de apontar para as vozes de muitos retirados de um contexto e amarrotados num outro completamente diferente.

O que os arranjos nos revelam, em verdade, é a parceria, daí a importância dessa palavra posta por Pucheu (2013) de *V- Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o círculo literário e o poeta*, pois é em contato com esses outros – conversas alheias, bilhetes, e-mails, trechos de músicas, de filmes, para citar alguns – que o poeta vai entrar em atividade. Esses entes anônimos são acolhidos pelo poeta que vai contar as histórias ouvidas e lidas no poema.

Fragmentos de espanto, os arranjos se formalizam no que Pucheu (1997, p. 174) denomina de filogenético, ou seja, ser admirador do saber e da palavra. Na invenção dos arranjos, o poeta coloca-se à disposição das palavras atravessado pelo movimento esburacado do pensamento que, a cada instante, o coloca em estado de admiração diante do indeterminado e imprevisível do cotidiano.

Assim, o poeta arrisca-se numa zona de instabilidades. Na indecisão de uma forma, há um estado de “crise”. Observada pelo poeta, artista e professor Marcos Siscar (2008) ao longo de seus estudos críticos e produções poéticas sobre o discurso da crise na poesia moderna e

sobre a cisma da poesia brasileira contemporânea, a ideia de “crise de verso”<sup>30</sup> nos dá a compreensão de que a poesia se enrosca em si, vibrando, num abalo sísmico interno. Isto quer dizer que ao ser posto em crítica, o verso se sente atraído a ser manobrado de outras maneiras.

Para Siscar (2008) em *Poetas à beira de uma crise de versos*, a manifestação da “crise de verso” efetiva-se pela exploração do que o verso pode oferecer entre a hesitação, a visualidade, a sintaxe da prosa, o diálogo com outras artes, a prática intertextual e outras maneiras desse “estar em poesia”, mas sem abortar o verso. Essa “vontade de crise” que surge, então, desde a tradição da poesia moderna continua com maior pujança na contemporaneidade, sobretudo quando a poesia se contamina e é invadida/atravesada por outras experiências e procedimentos de escritas.

Os arranjos pucheutianos suscitam reflexões de como a forma (des)comporta-se dentro do informe, pois como pontua Siscar (2008, p. 216), “a forma não é uma experiência de identidade, mas da crise”. Ao se utilizar de restos, de inutilidades e de sobras, ou seja, desses outros, Pucheu chacoalha a forma tradicional do poema sem, contudo, fugir da tradição do poema escrito em versos. Ainda que os arranjos pucheutianos tomem extensas páginas atraídos pela velocidade da narratividade da prosa, eles continuam em versos, isto é, tudo é formulado e pensado a partir e desde o verso. Todavia, há um extravasamento dos limites da sintaxe do poema porque, nos arranjos, tudo é tomado pela improvisação, pela desordem, sem uma demarcação de quem veio antes ou depois. Escuta-se, afinal, o movimento, o que passa, os pedaços. Como diz Pucheu (1997, p. 184), essas vozes brotam no “meio da confusão”. Eis um trecho de um dos arranjos de *A vida é assim*:

#### Arranjo para sala de conversas

Faz parte do aprendizado... só aqueles que são capazes de sentir com o coração, e não com o bolso, são os verdadeiros vencedores. É uma forma irônica de falar dos prejuízos. Até que enfim alguém diz algo que merece a conta do telefone. Você fica falando com um monte de gente ao mesmo tempo, aí perde o mais interessante. Além de viver, cinema, sorvete, leitura, música, algodão-doce... e você? Nossa família já é grande, fora ainda os agregados do mundo. Com esse papo de velas, ando super distraída dos acontecimentos. De qualquer

---

<sup>30</sup> A noção de “crise de verso” foi apontada pelo poeta francês Mallarmé, no século XIX, quando do abandono dos versos tradicionais alexandrinos de 12 sílabas métricas pelo verso livre na poesia moderna. Segundo ele, essa mudança não se constituía no fim do poema, mas num processo de redimensionamento da própria poesia principalmente no quesito forma. A crise, portanto, era formal no tocante à passagem de um verso fixo para um mais democrático, sobretudo porque, agora, a forma passou a ser escolha do poema no próprio ato de sua criação.

forma, a experiência foi boa. É um vício maldito, mas sou feliz assim. O nosso papo sobre a vida vai ter que ficar para depois. Eu me vejo, de fato, numa sala, sentada entre todos, e, portanto, falando com todos. Esse é o grande barato (uma opinião muito particular, é claro)! Se eu fosse você, ficava bem longe dela, é contagioso. É bom deixar o povo ver você entrar e sair do reservado bem composta. Essa gente é linguaruda, você sabe [...] (Pucheu, 2001, p. 30).

“Aqui a regra é/ assim... você entra no meio dos assuntos... pode entrar nas/ conversas... ninguém se importa” (Pucheu, 2001, p. 32). É essa contração involuntária e repentina que caracteriza o arranjo. O interesse, aqui, é pelo interdito, o que transita pelo meio do dito, ficando à espreita do que passa: “Eu me vejo, de fato, numa sala, sentada entre todos, e, / portanto, falando com todos. Esse é o grande barato” (Pucheu, 2001, p. 30). “Contemporâneo: poros e dobras e corpos e fluxos” (Santos; Rezende, 2011, p. 71).

Os arranjos nascem de um desdobramento contínuo. O mais importante é o processo originado do ato da fala: fala-se falando. O poeta não consegue domesticar o que foi dito e escutado, pois, como nos alertou o poeta Oswald de Andrade (2011, p. 69) no *Manifesto Antropófago*, “só podemos atender ao mundo orecular”. “Orecular”, ortograficamente, corresponde a “auricular”, daí a importância dada pelo poeta moderno à escuta do que ouve, nunca do que houve.

Nos textos pucheutianos, há também esse tom lúdico como na brincadeira fônica oswaldiana entre “ouve” e “houve”, pois, escutado aos pedaços e descontextualizado em ônibus, trens, bares, filas de farmácias e feiras, o burburinho entrecortado das conversas dá a tonalidade de humor, a exemplo do trecho citado de *Arranjo para sala de conversas*.

Um dos modos do pensamento artístico-teórico-crítico-político de Pucheu passa pelos arranjos, vez que essa maneira de se colocar em partilha, em atrito e em esbarro com outras vozes, com o ritmo veloz falado do cotidiano, demonstra a crença do poeta no devir prosaico do poema perpetrado por um desguarnecimento de fronteiras entre uma escrita poética e uma escrita filosófica. Para ele, a escrita se dá sempre em arranjos potencializada por seus cortes, ligaduras e pensamentos cuja tensão leva à exploração do limite entre a forma e o informe. Nesse sentido, pelos arranjos Pucheu pensa a poesia e seus contratempos, interrupções, paragens, pulos, saltos, deslizos, desequilíbrios. Vejamos um exemplo.

#### V-Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o crítico literário e poeta

A parceria é talvez o aspecto mais importante em uma equipe de tow-in, porque a sua sobrevivência depende da sua outra metade. Você não deve fazer tow-in com uma pessoa que não é qualificada e também não deve pilotar o jet ski para quem não é qualificado. Surfar não quer dizer só você surfar as ondas. Tem aquele lado também de você puxar o cara, ser o piloto do surfista, do seu parceiro. É muito adrenalizante, porque o tempo inteiro você sabe que, além de surfar aquela onda enorme, de ter de sair bem, você também tem de puxar bem. Seu amigo depende daquele seu momento de inspiração, de boa pilotagem, de botar ele nas ondas, na posição perfeita, para que tudo dê certo, tudo ocorra bem e, no final, ambos saiam felizes.[...] (Pucheu, 2013, p.18)

O poema em análise brinca com a convivência harmoniosa, nada estremecida, entre o surfista e o piloto na prática do *tow-in* em comparação à relação hostil entre o crítico e o poeta. No meio acadêmico, o crítico literário produz certo julgamento de valor sobre o atual cenário da poesia contemporânea: ora apresentando-a como por um índice de esgotamento ou de decadência, ora por uma retraditionalização excessiva. Os poetas rebatem, como Pucheu (2018), no ensaio *Poesia, filosofia, política* e Siscar (2010), em *As desilusões da crítica de poesia*, afirmando que os críticos se colocam como juízes das artes, o que dificulta a análise dos fatos e de eventos políticos, sociais e culturais que abalaram a poesia, bem como das inovações tecnocientíficas que repercutem, também, na esfera poética.

Esse poema serve, principalmente, para refletirmos como, no contemporâneo, não é apropriado trabalharmos com uma rigidez de pensamento ou fórmulas prontas; salta-se sobre zonas de confraternização em que há um contágio amoroso-crítico entre as escritas ditas teórico-críticas e as poéticas. Com a intensidade do desguarnecimento de fronteiras, um dos efeitos do contemporâneo, as obras, sejam ensaísticas ou assumidamente poéticas, devem se imbricar, contaminando-se a ponto de se tornarem indiscerníveis.

Não à toa, a imagem do *tow-in* tematiza tanto a questão desta relação crítico/poeta quanto a da poesia e o convívio com os outros, com as zonas fronteiriças. Partindo do pressuposto de que é um arranjo “em busca de um paradigma”, ou seja, um poema para modalizar a afinidade crítico/poeta, o que temos é uma amostra do próprio modo de jogar da poesia: um modo impróprio de estabelecer novos encontros e relações, outras maneiras de

atacar nossas individualidades, deslizando o corpo para anulação de qualquer subjetividade anterior e de possuir um nome.

Assim como os surfistas são largados à sorte de ondas gigantes, testando os limites do indizível, o poeta também coloca em xeque as noções de fronteira, de gêneros, do trabalho da crítica, da despersonalização do “eu” no poema. Ao tensionar o desguarnecimento entre os gêneros (poesia x prosa), o poema nos faz refletir sobre as crises de fronteiras que rondam a atualidade: de refugiados e de imigrantes, de pertencimento, de identidade representacional. As transformações pelas quais passamos e pelas quais, também, passou a poesia dizem respeito justamente aos descentramentos/deslocamentos dos sujeitos/saberes na contemporaneidade: entes cindidos, móveis, atravessados por inúmeras experiências e diálogos com diversas culturas. É preciso, também, que o vínculo estreito entre crítico/poeta, aprisionado a caracteres fixos, se torne mais maleável, flexível; um puro movimento.

Compreendo que a atmosfera do arranjo pucheutiano é toda construída em torno da filiação, da partilha, da aliança. Ainda que mantenha uma relação apaziguada, o poema deixa claro que cada membro tem suas cadências definidas: o surfista além de pegar a onda necessita ajudar o piloto do *jet ski* a dirigi-lo para a melhor posição. Em contrapartida, o piloto deve encaminhar o surfista para a onda no tempo certo, pois o modo de atuar de um demanda a sobrevivência do outro. O viver em comum aqui não exclui as diferenças; antes de tudo, busca-se aprofundar a coparticipação de ambos no processo. Por mais que o surfista saiba surfar, se ele cair, precisará da ajuda do piloto do *jet ski* para resgatá-lo. Ambos experimentam, em pequeno grau, uma condição de estar em comunidade ou em rede de solidariedade e de amizade.

A produção de um paradigma comum entre poeta e crítico passa pelo diálogo a fim de se perguntar o que pode a poesia, o que pode a crítica e onde se contaminam. É tentar estabelecer por meio de uma encruzilhada atravessada pelo signo da amizade como as palavras os afetam espantosamente.

Esse “estar juntos” de maneira alguma significa a fusão desses corpos. Em *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*, Barthes (2003b), em uma série de seminários, indaga sobre a questão do “querer estar sozinho/querer viver junto” não pelo viés da contradição, isto é, nada impede gostar de estar só e, ao mesmo tempo, buscar viver junto. O que marca esse jogo são os ritmos próprios, definido por esse semiólogo como um movimento sob o qual uma vida em comum é partilhada, porém desejo e ritmo exigem suas singularidades.



Em *Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o crítico literário e o poeta*, o querer estar junto dá vazão ao pequeno instante compartilhado entre sufista e piloto; um momento em que há um comprometimento entre os entes que, apesar de ocuparem posições distintas, estão no mesmo barco, ou melhor, no mesmo mar, desfrutando da mesma onda afetiva.

[ . . . ] Q u a n d o chegou a minha vez de rebocar, eu falei: - Saca só, é assim que se pilota, é assim que se coloca o seu garoto na onda! Eu coloquei o cara no ponto e disse:-Uhuuu, agora sim! O tow-in é uma combinação entre surfar e salvar vidas, e a salvação para o surfista é o seu anjo motorizado. Se você cair, já era. Você vai precisar de resgate. Não tem como sair sozinho. É o oceano inteiro se erguendo para cair na sua cabeça. São necessários dois surfistas muito experientes em ondas grandes para fazer uma dupla profissional. Ambos devem ser competentes nas duas disciplinas. Você tem que ser melhor do que jamais imaginou para resgatar alguém da zona de impacto. Você precisa de todos os requisitos necessários. Os dois devem trabalhar juntos o tempo todo até ficarem à vontade em qualquer situação, porque o jet ski pode quebrar, e aí ambos terão de nadar. É uma máquina, ela pode apresentar uma falha mecânica ou ainda acontecer um erro humano. Tudo é possível.[...] (Pucheu, 2013, p. 18).

Nesse excerto, o tom dialogado marca, nas bordas dos versos, a linguagem coloquial com expressões do grupo dos surfistas, como “colocar o garoto na onda”, “coloquei o cara no ponto”, além da expressividade de grupos marcadamente joviais, como em “saca só”, “uhuuu”. Ainda por fora desse diálogo, o uso do registro informal caracteriza o arranjo quase por inteiro, sem preocupações com a rigidez da norma gramatical e com a elaboração de segmentos conectados entre si, como é o caso da utilização de frases soltas (“Você vai precisar de resgate. Não tem como sair sozinho. É o oceano inteiro se erguendo para cair na sua cabeça.”) e o uso de marcadores que muito aparecem em conversas espontâneas (“aí”).

O uso do espontaneísmo nesse arranjo pode ser lido, também, como uma crítica direcionada a quem publica e interpreta a poesia, ou seja, ao ofício dos críticos literários que, por vezes, com uma falta de traquejo para lidar com os impasses do contemporâneo, continuam se valendo dos mesmos critérios rígidos que liam a tradição moderna para, agora, anacronicamente, analisar a diversidade temática, de suportes, de meios e de objetos estéticos dispersos, muitas vezes difíceis de serem categorizados e definidos, da poesia brasileira no século XXI. Ao prezar pelo atravessamento de uma encenação de um cotidiano com uma

linguagem sem burilamento e de um dia a dia fluido e despojado, Pucheu (2013) nos convida a pensar como o trabalho do crítico e do poeta poderia experimentar a “idiórritmia”: um toque de aproximação autônomo e colaborativo, acentuando que o ritmo pessoal de cada um encontra o seu lugar.

A poesia da qual trato congrega um modo de pensar o contemporâneo por meio do que chamei de ruídos, restos, entulhos, sobras e fragmentos do “real”. Os arranjos constituem-se, então, como peças que mobilizam o próprio ato de o poeta se apresentar ao outro: um andarilho, um experimentador, um surfista que, percorrendo espaços e lugares – presenciais, fantasiosos ou virtuais –, ou em suas viagens sem sair do lugar, paradas, põe-se diante da linguagem e do mundo em espanto, permitindo que muitas intensidades em velocidades oscilativas o atravessem. Enfrentando a fortaleza que cerceava a comunicação da poesia com outros corpos, o poeta potencializa-se pela circulação de todos os fluxos e de todas as ordens – imagens, informações, sons, fantasmas, silêncios, afetos, vozes.

No procedimento artístico dos arranjos, há um modo próprio de ocupar o verso. Essas peças são preenchidas por um volume de coisas e objetos vistos, lidos, ouvidos, espreitados a relance. A pulverização de vidas entra no poema e ali se instala como um hóspede acolhido por uma variada forma de corpos; o corpo do poema pucheutiano desafia a própria forma, fazendo aparecerem forças que fogem do adestramento.

O poeta não está sozinho. O arranjo talvez nos ensine como ser solidário numa comunidade sem comunidade, para lembrar Blanchot (2013). Nessa comunidade de vozes que nunca formam um coro uníssono, os arranjos mostram como cada um tem uma coisa a dizer. A voz, nesse caso, emitida pelo poeta é a voz de muitos. Uma voz descentrada, uma voz descarrilada que não deseja se encrustar num único corpo; uma voz que, antecipada à voz do poeta, o ultrapassa. No poema *Performance para um corpo concentrado em sua voz* compilado no livro *A fronteira desguarnecida: (poesia reunida 1993-2007)*, Pucheu (2007a, p. 221) ensaia um corpo que se cria por meio da força volatilizada de vozes; um corpo móvel atravessado e cindido “sempre numa voz/a primeira vez de uma/palavra/plástica musical/nevrálgica”.

Corpo que se perde numa voz, que se abandona “até que este se desdobre/em novos arranjos de palavras” (Pucheu, 2007a, p. 223). No ensaio *Performance para uma voz concentrada em seu corpo*, estudo poético-artístico do pesquisador Igor Fagundes (2010) sobre a obra de Pucheu, evidenciamos um corpovoz que transfigura toda vontade de se encerrar e se

individualizar na confissão de um “eu” pessoal e intransitivo, pois “cada corpo se esquece, desfalece, se abandona para unir-se ao outro. Ao próximo e ao distante” (Fagundes, 2010, p. 6).

A poesia sempre em vias de se fazer; os arranjos que se revelam no impróprio, na condição de estar aberto e inquieto a múltiplas frequências. Conversas escutadas nunca se sabe por quem, recorte de e-mails e de bilhetes sem resposta, escritos em muros, trechos de *chats* de conversas no meio digital, burburinhos apanhados em ruas, no trem, no ônibus: esses amontoados inacabados de textos perdem suas formas e ficam irreconhecíveis ao invadirem os versos.

Nesse ínterim, percebo como há uma dimensão dramática nos arranjos, vez que todos necessitam e são convocados por vozes. Não é uma voz, são várias vozes. O aspecto de coralidade exhibe a força dramática da poesia pucheutiana à medida que o retalhamento das vozes exercida pelo trabalho do poeta-rapsodo desconfigura a possibilidade de qualquer identificação dos corpos tagarelas. São vozes díspares as quais não se sabe quem as pronunciou. Portanto, celebra-se o anonimato.

No espaço do poema, o ir e vir de vozes se desloca por diversos espaços físicos ou virtuais: trem, metrô, ônibus, *chats* de salas de bate-papo, e-mails, filmes, livros. A cenografia por onde elas circulam propiciam a existência de conversações que provocam a ilusão de que há sujeitos produtores e senhores de suas falas. Mais difusa e mais instável, porque foge da centralidade de univocidade interpessoal e da réplica inerente ao diálogo, a conversação abrange a composição de fragmentação de vozes que absorvem e deixam ser absorvidas numa precária condição de flutuação.

[ . . . ] O surfe com reboque fez o impossível ser surfável. De repente você está sendo rebocado e uma série enorme se aproxima. Você diz: – Pode escolher, me coloque onde você gostaria de ser colocado. E você vem lá detrás, sem saber o tamanho da onda, você sente que pode ser uma grande e, subitamente, você pode estar na maior onda de sua vida. Você pensa em tudo que já fez na vida e na porra do que está fazendo ali. Só estou chegando a este nível porque eu tenho sido guiado por esses caras para chegar a este nível Eu e Jeff nos tornamos parceiros este ano. Com meu conhecimento e a experiência dele em ondas decidimos que seria um casamento perfeito. Saber rebocar alguém para dentro de uma onda grande, saber como posicioná-lo... É algo tridimensional agora: temos homem, máquina e onda. No surfe de remada, você depende de suas habilidades, de sua capacidade de julgar a onda para decidir onde se posicionar e qual onda pegar. A partir de uma certa altura, é praticamente impossível, ou realmente impossível, entrar nas ondas com a remada; então usamos

a corda para nos puxar para as ondas gigantes. Na primeira vez, não havia ninguém ali. Ninguém havia surfado ondas daquele tamanho. Era o desconhecido. Como o espaço sideral ou o mar profundo. Não sabíamos se iríamos retornar. No tow-in, você deixa seu parceiro escolher a onda. Era um monstro gigante atrás de meu parceiro e ele era apenas um grão de areia diante dessa boca enorme. Se ele olhasse para trás, provavelmente teria desmaiado. Eu o coloquei na onda e chegou o ponto em que eu quase disse: não largue a corda. Quando olhei para trás, ele já tinha largado.

P.S.: Esse arranjo foi feito com as falas de surfistas, tiradas de diversos filmes e livros (Pucheu, 2013, p. 19-20).

Na conversão, há espaços para a entrada do silêncio, do corte, da hesitação, da reticência. “Flagradas no momento da efetuação”, (Pucheu, 1999, p.33) como diz o poema *Admirário*, do livro *Ecometria do silêncio*, de 1999, as vozes, no poema, já não carregam a forma de antes; constituem algo bem diferente, pois “do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados”(Deleuze, 1997, p. 14). Trata-se, então, da experiência da indiscernibilidade do que passa, pois, como na escolha da onda gigante, não se distingue surfista e piloto do *jet-ski*: todos são (re)criadores.

Se, como postulou o pensador Deleuze (1997, p. 9) em *Crítica e clínica*, “é através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve”, na passagem das falas dos surfistas extraídas de diversos filmes e livros em arranjos, o poeta ataca a língua, o interior da língua, para inventar um modo de dizer. Ainda que Pucheu (2007a, p. 272), em algumas entrevistas, afirme que os arranjos são feitos “com frases que não são minhas, frases, respectivamente, encontradas nas ruas, nas mensagens recebidas por mim” o poeta age, manipula, penetra e interfere nesses fragmentos ao costurar os seus versos. Tudo é (re)criação. Se “o poeta é um fingidor”, como dizia o poeta português Fernando Pessoa, e se “Noventa por cento do que eu escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira”, como dizia o poeta Manoel de Barros (2008)<sup>31</sup>, Pucheu (2013), também, no processo de transitar por entre arranjos, inventa-se, desconfigura-se e (re)compõe-se, abrindo-se e exibindo a língua em suas possibilidades de variações, de direções, de ramificações.

Nos arranjos, as falas de surfistas ganham outra roupagem com o corte do verso, os velozes *enjambements*, que proporcionam, como as ondulações do oceano, um ir e vir de palavras cuja caminhada desemboca para o “desconhecido/mar profundo/boca enorme”

---

<sup>31</sup> Declaração transcrita da fala de Manoel de Barros (2008) no documentário *Só dez por cento é mentira*.

(Pucheu, 2013, p. 22) tal como foi o primeiro contato do surfista e do piloto de *jet ski* com as ondas gigantes. Sem ligação entre as partes ou conexão de frases por conjunções gramaticais, o longo bloco montado em pedaços transmite a sensação de movimentações inesperadas. Se, na transposição dessas falas de filmes e de livros, muita coisa se perde, é porque, no gesto de se esmerar por entre fragmentos de vozes, a própria língua é passível de desvios, de bifurcações, de torções, de invenções.

Na esteira dessas discussões, a pesquisadora Marjorie Perloff (2013) em *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* problematiza como a poesia moderna do século XX, adentrando no universo da poesia conceitual do XXI, ziguiagueia pelos meandros de discursos apropriados ou emprestados de outros autores, do diálogo com textos anteriores, de uma escrita não criativa, sobretudo nos tempos das mídias digitais em que um texto pode ser deslocado de seus suportes e meios para os mais variados fins. Para ela:

[...] Se a nova poesia conceitual não alega possuir qualquer originalidade – ou pelo menos não a originalidade em seu sentido comum – isso não quer dizer que não haja um gênio em jogo. São necessárias apenas formas distintas (Perloff, 2013, p. 54).

A questão da originalidade é um espectro que ronda a literatura ainda hoje. Atribuir ao escritor uma aura de gênio ou de detentor de um dom especial não cabe mais num circuito em que a literatura implode demarcações que a erigiram como um campo autônomo e específico, indo em busca de uma contaminação com outras esferas do pensamento, outras áreas de conhecimento, diversos meios, suportes e linguagens para desnudar a fragilidade de um discurso que se quis balizar por uma ideia de pertencimento.

Para Perloff (2013, p. 92), nesse universo virtual, nos tornamos “copistas, recicladores, transcritores, colagistas e recontextualizadores”. Logo, conclui-se que a escrita da poesia no cenário da hiperconexão não ficou sem inventividade ou inovação; o que há é um outro modo de escrever poesia, que deve levar em conta a fluidez com que os textos circulam em um mundo cada vez mais interconectado. Reciclar em nada impede o ato de criar.

Nesse sentido, o arranjo pucheutiano trama, justamente, a compreensão de que a linguagem não se submete a nenhuma instrução; é preciso acolher a fatalidade do fracasso e a imperfeição, pois não há como apreender, entre o recorte e a colagem, a imagem original. Segundo Antoine Compagnon (1996, p. 13) em *O trabalho da citação*:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva.

O arranjo como um corpo mutilado e sem direção; um corpo transpassado por intensidades de vozes. Em *Para acabar com o julgamento de Deus*, poema publicado em 1947, extraído de uma transmissão radiofônica, uma leitura realizada a quatro vozes entrecortada por efeitos sonoros, uivos e gritos criada pelo artista-dramaturgo Artaud (1983) (como autor e narrador) e por alguns de seus amigos, há a proposição de um corpo sem órgãos que já se encontra, também, no livro *O teatro e seu duplo*. Por essa noção, compreende-se uma mudança de rota do modo de ser do teatro que, fugindo de uma estagnação psicológica e humana, deveria romper com uma encenação que não comunicava vida, magia, alquimia. Era imperativo, para Artaud (1983), um teatro que perturbasse o repouso dos sentidos, ultrapassando o aprisionamento a uma linguagem dos signos e da representação.

Para esse pensador das artes contemporâneas, o teatro precisava se realizar sob a ideia do perigo, isto é, deixar caminho livre para o intempestivo, para passagens inusitadas e imagens incomuns, possibilitando que a linguagem expressasse um encantamento. Nesse âmbito, o teatro deveria ser mais intensivo, anárquico, afetivo; um corpo que não reprimisse impulsos. A noção de corpo sem órgão exposta em *Para acabar com o julgamento de Deus* vai de encontro com o encarceramento do corpo mediado por diversas organizações, tais como moralidade, religião, capitalismo, imperialismo, colonialismo, a exemplo do trecho “eles me pressionam/ até sufocarem em mim/ a ideia de um corpo/ e de ser um corpo” (Artaud, 1983, p. 159).

A par dessas ideias, Deleuze e Derrida (1996) escrevem *Como criar para si um corpo sem órgãos*, cujo subtítulo, *28 de novembro de 1947*, refere-se ao ano em que Artaud realizou a transmissão radiofônica. Continuando o posicionamento de Artaud contra as funções e hierarquias dos órgãos, esses dois filósofos tomam o corpo como um campo aberto em contraposição ao corpo regulado e esvaziado de potência como almejam os poderes hegemônicos e seus dispositivos. Na defesa de um corpo sem órgãos, advoga-se um

povoamento de intensidades para além da organização e sistematização dos órgãos em organismos. O corpo, assim, não poderia se resumir a cumprir funções de uma dada estrutura.

Proponho que a criação artístico-política dos arranjos pucheutianos se tece por uma leitura de um corpo sem órgãos que luta para não se reter a nenhum centro e por jogar com as possibilidades do que pode um corpo, nesse caso, o corpo do poeta-poema. Vejamos como isso se oferece em *Arranjo para Alex Supertramp (na natureza selvagem)*, poema exposto em *mais cotidiano que o cotidiano*.

dois anos eu caminho pela terra. sem telefone, sem piscina, sem animal de estimação, sem cigarros. liberdade definitiva. um extremista. um viajante estético cujo lar é a estrada. morei nas ruas com vadios, vagabundos e bêbados durante várias semanas. há um ano, no México, eu estava numa canoa e quase me afoguei durante uma tempestade. a neblina e a chuva são frequentemente intoleráveis. os trilhos têm alguns inconvenientes. primeiro, você fica absolutamente imundo. segundo, você precisa se virar com aqueles guardas malucos empunhando um revólver. a desnutrição e a estrada fazem estragos em meu corpo. mais de dez quilos perdidos. o desespero é grande. durante dias, não podia dizer se estava vivo ou morto. Mas meu espírito está nas alturas. como é bom estar vivo. aqui, onde sinto que é o meu lugar e que sou uno com o mundo à minha volta. é suficiente que eu esteja cercado de beleza. foi muito difícil pegar carona no território de Yukon. mas finalmente cheguei. cheio de satisfação. encho-me de alegria e a esperança explode de novo em meu coração. decidi que vou levar esta vida por algum tempo ainda. a liberdade e a beleza simples dela são boas demais para deixar passar. não me cansei da natureza; ao contrário, deleito-me cada vez mais com sua beleza e com a vida errante que levo. prefiro a sela ao bonde, o céu salpicado de estrelas a um teto, a trilha obscura e difícil, levando ao desconhecido, a qualquer estrada pavimentada, e a paz profunda do campo ao descontentamento gerado pelas cidades. acho que vou desaparecer por algum tempo. a aventura definitiva, a grande odisseia Alasquiana. salto a fronteira. venho pensando cada vez mais que deverei ser sempre um caminhante solitário da natureza. como a trilha me atrai. ao cabo de tudo, a trilha solitária é o melhor. jamais deixarei de vagar. a beleza deste país está se tornando parte de mim. sinto-me mais desprendido da vida. quero sempre viver com mais intensidade e riqueza (Pucheu, 2013, p. 89-90).

É perceptível, logo no início desse poema, como a história contada mostra um corpo aberto ao que passa, às vibrações e às intensidades. Um poema-corpo povoado por letras minúsculas que não distinguem nada, que não impedem o fluxo e o ritmo. Um corpo que se comunica e estabelece conexões com a natureza, com os animais, com quaisquer singularidades, a exemplo de “vadios”, “bêbados”, “vagabundos”.

Um corpo que não se enquadra num plano, num formato: ele escorrega a qualquer tipo de representação; qualquer movimento de lhe atribuir um único rumo fracassa. Um arranjo que dribla hierarquias de gêneros (poesia X prosa), que expressa a potência contida no verso de ir ao abismo da prosa ou de uma verve narrativa que corre solta, indomesticável.

O cansaço de um corpo relaciona-se ao que lhe foi destinado a ser, a desempenhar certas funções para uma dada finalidade produtiva. “O que pode um corpo?”, como lembra o filósofo Spinoza (2019, p. 101). Um corpo é capaz de coisas surpreendentes. O que pode um poema? O que pode um poeta? O que pode um arranjo?

*Arranjo para Alex Supertramp (na natureza selvagem)* parece ter sido construído a partir de trechos do livro *Na natureza selvagem*, de Krakauer (1998), e do filme *Into the Wild* (2007) (em português, *Na natureza selvagem*), do diretor Sean Penn, que contam a história de Christopher McCandless, jovem norte-americano de condição financeira favorável que abdicou de toda vida material e decidiu se aventurar por lugares desconhecidos em busca de experiências mais intensivas com a natureza e com as pessoas. Num determinado contexto de suas viagens e expedições solitárias, muda seu nome de batismo e passa a se designar “Alex Supertramp”. Após anos viajando de carona e a pé pela América do Norte, subindo montanhas e navegando por rios, morreu quando tentava escalar o Monte McKinley, montanha mais alta do Alasca. Ao lado do seu corpo, alguns caçadores e trilheiros encontraram um diário em que Supertramp registrou toda sua jornada. Mais tarde, em 1996, seu legado resultou no livro *Na natureza selvagem* e, em 2007, no filme de mesmo nome.

Ensaaiando um modo dramático de vida, o poema implode as fronteiras que separavam, ou que tentavam separar, poesia da vida. Falamos de poesia e de vida porque, ao estar em contágio com o outro, o poema tende à expansão, ao espraiamento. No intento de se juntar aos outros, o poeta afeta e é afetado por tudo que chega, “tornando-se, enfim, outro: outríssimo” (Corrêa dos Santos, 2015, p. 159). Por “outríssimo”, conceito do artista-pensador Roberto Corrêa dos Santos, como posto em seu livro *Cérebro - Ocidente, Cérebro – Brasil: arte, escrita, vida, pensamento, clínica e tratos contemporâneos*, compreendo o poeta como modo de descentramento que foge de um centro todo-poderoso de um “eu” e se joga no abismo da experiência de ser atingido por forças quaisquer diante do uso de recursos da percepção e de sua vontade curiosa de cruzar novas linhas corporais.

“Outríssimo não é ser do outro. Uma parte de alguém desenrola-se, desenrola-se: dar a outras faces, as tantas: ser muitos outros, constituir-se no vário” (Corrêa dos Santos, 2015, p.



181). “Ser muitos outros”, colocar o corpo para se testar sem interrupções e bloqueios: arranjos que se põe à disposição de vozes, de histórias, de vidas outras. Vozes disponíveis para dança, uma dentre muitas. Um entregar-se a algo que passa a começar de algum ponto qualquer, como inicia o arranjo: “dois anos eu caminho pela terra” (Pucheu, 2013, p. 89). Pucheu dispensa o gasto energético de procurar por esse ponto inicial, pois o que importa é “não laçar o que passa (a uma certa maneira campestre) para a página” (Pucheu, 2003, p. 190).

Um corpo alegre por ser afetado por coisas que aumentam sua potência de agir: “aqui, onde sinto que é o meu lugar e que sou uno com o mundo à minha volta. é suficiente que eu esteja cercado de beleza” (Pucheu, 2013, p. 89). Segundo Spinoza (2019), um corpo pode ser afetado de muitas maneiras, o que aumenta ou diminui sua potência de agir. Mesmo diante das intempéries e das dificuldades de locomoção pelos espaços – “a desnutrição e a estrada fazem estragos em meu corpo” (Pucheu, 2013, p. 89) –, o andarilho Supertramp apresenta apetite para seguir porque, agora, seu corpo está fora de um ciclo de servidão que o deixava impotente. Ele passou de uma “perfeição menor para uma maior” (Spinoza, 2019, p. 141). A alegria, portanto, é o afeto que potencializa mente e corpo.

Nesse sentido, vejo o arranjo como um ato de criação que não se apequena num único som; sensível às diferenças e às singularidades, celebra o multicolorismo das ruas, da cidade, do trem, dos becos, dos e-mails, dos bilhetes, enfim, da vida. Em conluio com vozes dissonantes, porque também reconhece que cada voz é única e singular, o poeta expande sua potência de agir levando em consideração, no gesto de captura de frases e conversas escutadas, lidas ou vistas, a contaminação de tais artefatos com outros sons orgânicos, processados e artificiais. No ato de criar os arranjos, essa potência se intensifica, pois vozes e sons são ouvidos sem quaisquer possibilidades de controle.

Assim, o poeta é esse que acha que vai desaparecer por algum tempo. No ato de viver solitário, nessa vida errante, ele se contorce, se conecta e se interpenetra em diversas vozes mostrando a maleabilidade de seu corpo em produzir incessantemente novas configurações. Voltando o rosto para si, que, não sendo apenas seu, já escapa, se nega à sua plena autonomia; clama por um devir permanente: “jamais deixarei de vaguear. a beleza deste país está se tornando parte/ de mim. sinto-me mais desprendido da vida. quero sempre viver com/ mais intensidade e riqueza” (Pucheu, 2013, p. 92).

O *enjambement* no verso “beleza deste país está se tornando parte/ de mim” dá o tônus da condição do artista na contemporaneidade: o modo de atuar como uma presença irresolvida

ou que realiza aquilo que (não / quase) enuncia (parte de mim e parte/de mim). Incapaz de obrar homogeneamente, o poeta provoca uma unidade angustiada; atravessado por correntes de energia, desliza e tropeça a qualquer sinal de totalidade. Método dos arranjos: ausência de ânsia de controle; uma dança descontínua.

Política dos fluídos: os arranjos se constituem em objetos não estáveis que fogem ao modo de ação dos sistemas opressores. Pucheu alegra-se em desarmar tudo aquilo que retém o fluxo, por isso seus escritos são povoados por andarilhos, imigrantes, surfistas, ambulantes. Vozes.

Pela intervenção de elementos estranhos, o poeta desalgema o poético do poema, como ele diz em *Escritos de indiscernibilidade*, “do que se convencionou chamar de/poema; deixá-lo fugido pela cidade, perigoso, arrastando o que lhe/ aparece pela frente. Desalmá-lo, desindividualizá-lo; pantificá-lo, como convém” (Pucheu, 2003, p. 190). Abaixo aos muros! Desejamos corpos-poetas que se aventurem amorosamente a quem quer que seja, abrindo sua pele à escuta do que deseja aparecer.

Pulsão oral, desejo de se desmanchar na palavra, no rumor e no balbucio, os arranjos desafiam as fronteiras definidas e se tornam comunicantes à sujeira das ruas, do asfalto, do anônimo, do incontrolável, do que é chamado de insignificante. Passagem constante de energia, os arranjos preferem o volátil contra o primado dos sólidos, como no trecho de “Performance para um corpo concentrado em sua voz”: “líquida/gasosa/nunca sólida/uma voz” (Pucheu, 2007a, p. 219).

Arranjo-pensamento: o poeta escreve para conviver com uma marca que desconhece. A marca do que é imprevisível, do que é esbarro, do que é incapturável. O arranjo pucheutiano enfrenta e ataca tudo que almeja cercear as variações aleatórias da vida, seus sobressaltos, seus solavancos, seus picos, sua selvageria espantosa. Escrever os arranjos para inventar “uma vida que se apaga” (Pucheu, 1995, p. 41).

Política dos arranjos: todo corpo precisa de outros corpos. Virtude dos arranjos: ser um corpo estriado coabitado por diversos outros; uma estética da passagem sonora-flutuante. O poeta-surfista escorrega/desliza pelos versos e seus descolados *enjambements* não como um obstáculo, mas como uma possibilidade de se insinuar cada vez mais à palavra. Assim, ao construir os arranjos o poeta tal como um surfista é pura irradiação; um movimento que vai além de um corpo dominado pelo organismo. Estar diante do limite para o poeta-surfista não significa força negativa; pelo contrário, é nessa crista da onda que ele se realiza.

#### 4 POR UMA POLÍTICA DOS VIVENTES: A DEMOCRACIA DOS AFETOS

“Ninguém anda sozinho, / isso é certo” (Pucheu, 2022, p. 39). Esse é um dos trechos de *Não andamos sozinho*, poema do mais recente livro pucheutiano *É chegado o tempo de voltar à superfície*, lançado em 2022. Juntamente com outras proposições poético-políticas de intervenção do/para o nosso tempo – como a gravação do documentário da série “Autobiografias poético-políticas”, o mais recente com os poetas Carlos de Assumpção e Moisés Alves, da ampla divulgação e publicação de poemas nas redes sociais, da curadoria na *Revista Cult* com a edição da antologia *Poemas para ler antes das notícias*<sup>32</sup> (Pucheu, 2019a) e, em parceria com a poeta Danielle Magalhães, *Falemos de poesia* (Pucheu; Magalhães, 2023), livro que reúne uma série de ensaios apresentados no *I Ciclo Nacional de Conversas do Grupo de Pesquisa Poesia Brasileira Contemporânea*, formado por 20 pesquisadores de variadas instituições brasileiras, e realiza também uma dupla homenagem ao artista-pensador Roberto Corrêa dos Santos, Pucheu comporta-se o que denomino de “poeta para a democracia”.

“Poeta para a democracia” é um dos modos que encaro/analiso a produção artística-crítica de Pucheu que não abarca apenas seus livros teóricos ou poéticos, como também todo esse cenário agregado por ele por meio da composição de documentários com poetas, de curadorias, de vídeos experimentais. Tal como o verso citado inicialmente “Ninguém anda sozinho”, passo, cada vez mais, a crer na força política da produção poética povoada por redes de solidariedade, de alianças, de partilhas, de corpos que se colocam à disposição de entrar em frequência com histórias, com pensamentos e com os outros, sejam eles animais, sensações, objetos, sons. Na poesia de Alberto Pucheu há uma forte inclinação para gestos criativos-democráticos: por meio dos afetos, das proposições de resistência, do trânsito e de conexões de vozes intensivas e de uma possibilidade de produção e de formas de uso do comum e do ser-em-comum vejo como se coloca, na cena dos debates sobre o contemporâneo, novas propostas de pensar arte e política.

Não tomo as asserções poéticas de Pucheu como um “museu de grandes novidades” ou de inovações nunca pensadas por alguém; trata-se muito mais de jogar o jogo da

---

<sup>32</sup> Além das atividades de poeta, pensador do contemporâneo, crítico e professor, Pucheu desenvolveu, também, em 2019, o exercício de curadoria e da edição a partir do convite da Editora Cult para coordenar o primeiro número da *Antologia Poética: poemas para ler antes das notícias*. Foram selecionados trinta e três poetas e artistas com textos poético-artísticos variados que fazem uma interpretação do Brasil, sobretudo quando denunciam as violentas exclusões sociais, o extermínio dos corpos que os poderes hegemônicos consideram matáveis e a política predatória do Estado brasileiro pós-golpe de 2016.

contemporaneidade (re) criando estratégias de como não sucumbir diante de um mundo minado pela ganância, pela busca de lucro incessante e pelo desamor. Se a poesia resiste e se sua força vitalizante, brotada da sua impotência potente, se exprime, sobremaneira, numa crítica a todo desejo de poder, é porque a arte é uma atividade dionisíaca que, em seus modos mais interventivos, diz sim a tudo do âmbito do terrível e do problemático. Afirmar a vida, como diz Deleuze (2018, p. 233) em *Nietzsche e a filosofia*, é “tornar leve: não é sobrecarregar a vida com o peso dos valores superiores, mas criar valores novos que sejam os da vida, que façam da vida a leve e a ativa.”

Mas como emitir um sim à vida numa terra devassada por epidemia, por golpes, por autoritarismos de todas as ordens, por ausência de coragem, de amor, de delicadeza? Esse é um dos impasses lançados pela produção poética pucheutiana: como atravessar os bárbaros comportamentos e poderes fascistas que almejam imputar-nos uma sobrevida ou um “viver e pensar como porcos”, como alude Pelbart (2018, p. 23), e, simultaneamente, querer inventar modos outros de existências? A poesia tenta responder a tais questões principalmente quando pensa a democracia como “um pouco de possível, senão eu sufoco” – uma referência a uma reflexão de Deleuze e Guattari (2015, p. 119) sobre o Maio de 68 como um acontecimento e um fenômeno coletivo de vidência ao enxergarem o que a sociedade não tolerava mais e como era possível, a partir disso, pensar uma outra relação com as esferas da vida.

Debater sobre a democracia hoje é refletir sobre governos “sem povo”: um núcleo de dirigentes, integrantes de uma pequena oligarquia, representa os interesses do capital financeiro internacionalizado, sequestrando toda nossa vitalidade social. Não à toa, Agamben (2004) formula o pensamento de que, a partir da ascensão dos estados totalitários modernos, o nazi-fascismo instaurou um estado permanente de emergência ou de exceção. Prática de estados contemporâneos, a exemplo dos democráticos, o “estado de exceção” se transformou numa técnica de governo como norma, vez que “o significado imediatamente biopolítico<sup>33</sup> do estado

---

<sup>33</sup> Na esteira dos debates contemporâneos sobre a previsão e o cálculo do poder estatal sobre a vida, o termo “biopolítica” surge, inicialmente, nos estudos do filósofo Michel Foucault (1988) no último capítulo intitulado *Direito de morte e poder sobre a vida* do livro *História da Sexualidade I, A vontade de saber*. Tal conceito diz respeito ao modo como o poder soberano adentra e amplia sua extorsão pelos corpos a partir do século XVIII. Para Foucault (ano), no ímpeto de controlar a população e de mensurar a sua capacidade produtiva, o biopoder apoderou-se de técnicas diversas e numerosas para investir sobre o corpo vivo. As instituições como família, Exército, escola, polícia e a medicina individual atuaram em parceria com o capital a fim de controlar e domesticar os processos da vida. Nesse sentido, “pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder (Foucault, 1988, p. 133).

de exceção como estrutura original em que o direito inclui em si o vivente por meio de sua própria suspensão” (Agamben, 2004, p. 14). O que era declarado em momentos de extrema necessidade ou em contextos de perigo pelos Estados, tornou-se regra: justamente nessa decisão, o soberano, segundo o filósofo italiano, decide quais vidas serão incluídas no Direito, quais não. Isso define a exceção.

Ao anular todo o estatuto jurídico do indivíduo, o estado de exceção, portanto, produz “um ser juridicamente inominável e inclassificável” (Agamben, 2004, p.15). Agindo por meio de decretos, o soberano captura a vida, esvaziando suas potencialidades e tomando-a como mera existência biológica. É a fabricação da vida nua, isto é, a simples condição de viventes de viver (*zoé*, para os gregos) separada da sua forma ou maneira de viver (*bios*, para os gregos).

É nesse sentido que, o termo vida para Agamben (2017) em *Meios sem fim: notas sobre a política* não pode ficar apartado entre *zoé* e *bios* como queriam os gregos. A vida não se separa da sua forma, vez que “os modos singulares, atos e processos do viver nunca são simplesmente fatos, mas sempre e primeiramente possibilidades de vida, sempre e primeiramente potência” (Agamben, 2017, p. 14). Dessa maneira, ao suscitar constantemente o “estado de emergência” os estados democráticos na contemporaneidade estão cerceando a vida de sua potência política, ou seja, a existência de uma miríade e variações de modos de vidas.

A matéria política que está diante de nós nos faz enxergar que não é apenas o Estado quem produz vida, como também todos os viventes que resistem à vida como sobrevida imposta pelos poderes; podemos criar e inventar vidas por meio dos afetos, de redes valiosas de solidariedade, de subjetividades coletivas. A poesia de Pucheu se importa com vidas em suas condições de singularização despossuídas de quaisquer identificações ou nomes. Importa-se, nesse perímetro, com uma vida que está por toda parte, principalmente quando ameaçada pelos poderes hegemônicos constituintes.

Nesta última parte do trabalho, analiso quais estratégias o poeta em estudo cria para empreender o que denomino de “**Por uma política dos viventes: a democracia dos afetos**”. Situo, nesse momento, como a poesia pucheutiana produz e instaura uma política de viventes balizada por uma democracia na distribuição dos afetos. Viventes que enfrentam este “mundo cão” por meio de partilhas e alianças de “como viver juntos”, exercendo a sua existência política. Aproprio-me da noção de “afeto” e de “encontro” do filósofo Spinoza (2019) para abordar como as formas de existências da poesia pucheutiana, mesmo em situações conflituosas e padecedoras, agem de forma afirmativa ao tornar possível a constituição de uma

comunidade ou de uma rede de solidariedade entre os viventes. Através de tais procedimentos, Pucheu reveste sua poesia de uma potência aumentada do agir. Por estar em parceria e em cooperação com a vida, o poeta se coloca como um médium/fabricante/artesão de intensidades que o atravessam, ou seja, como um corpo interpolado por estímulos que o impulsionam à criação, à fabulação e ao encontro acidental e inesperado com o afeto da alegria. Para tanto, subdivido este capítulo em dois espaços-prefácios intitulados **4.1 “Qual será o som dessas vidas rasteiras miúdas mimosas?”** e **4.2 “Não andamos sozinhos”**. No primeiro, interpreto de que maneira os viventes, aparentemente frágeis, com sua dimensão humana/dimensão bicho dramatizam possibilidades de rebento e de nascimento diante das formas de violência do nosso tempo; no segundo, como o poema responde aos regimes de opressão por meio da força dos andares coletivos, sobretudo pela resistência de continuar a falar, a caminhar pela terra, a atravessar esse tumulto de um tempo sufocante e amesquinhado.

#### 4.1 “Qual será o som dessas vidas rasteiras miúdas mimosas?”

**Figura 5** - Luiz Inácio Lula da Silva chega ao Palácio do Planalto com grupo que representa diversos segmentos da sociedade após sua posse como novo presidente em Brasília, Brasil, no domingo, 1º de janeiro de 2023.



Fonte: Portal de notícias G1 (Lula [...], 2023)

“[...] qual será o som/dessas vidas/rasteiras miúdas/mimosas/mesmo que frágeis/tentando vingar[...]” (Pucheu, 2020, p. 9). Esse é um trecho do poema “vidas rasteiras”, homônimo do livro de Pucheu publicado em 2020, quando o país atravessava a pandemia do coronavírus. Estávamos “numa fria”, pois além de lutar contra o acirramento da pandemia, que

se alastrava rapidamente pelo país, enfrentávamos, concomitantemente, um governo que debochava dos pacientes acometidos pelo vírus e deixava a população à mercê, sem nenhum interesse em tomar medidas preventivas para barrar a propagação da doença.

Neste momento, as desigualdades sociais explodiam, pois quem possuía condições financeiras fazia seu isolamento social, tranquilamente, em suas residências, exercendo seu trabalho de forma remota, enquanto grande parte da população, que sobrevive com o mínimo e precisa “bater ponto”, saía para labuta, lotando ônibus, trens e metrô sem nenhum tipo de controle ou fiscalização efetiva dos estados, o que propiciava a circulação desordenada do vírus.

Essas “vidas miúdas/mimosas”, como canta os versos, sempre deram “uma rasteira” para se manter vívidas/vivas. Impulsionando certos modos de existências, esses viventes conseguem sobreviver apesar de suas experiências serem cada vez mais esvaziadas pelo capital que fabrica um modelo de homem e uma expiação sobre seus corpos, seus pensamentos, suas formas de ser. Os efeitos produzidos pelo poder quando tenta disciplinar/domesticar/docilizar o nosso corpo, tema bastante aprofundado pelo filósofo Foucault (1995), nos ensinam que as nossas lutas põem em crítica o estatuto de indivíduo erigido pela modernidade e o “governo da individualização” que encapsula o homem a um certo tipo de identidade, afastando-o da sua relação com os outros, com a vida comunitária.

A figura 5 representa justamente a luta dessas vidas miúdas; uma luta para conjecturar “quem somos nós?”, “que fricções podemos emitir juntos?”, apesar de cada um percorrer suas batalhas em ritmos e velocidades próprias. Ao subir a rampa no dia da posse, esses entes não apenas olharam entre si e puderam mostrar suas singularidades; em conjunto, em rede, em solidariedade e em alianças, atacaram não uma classe, um grupo, uma elite ou uma instituição; atacaram, antes de tudo, uma técnica de poder. Um poder que os classifica, os modela, os agrupa em estereótipos, impondo uma verdade sobre como devem se enxergar e serem vistos.

A imagem do povo – uma liderança indígena do grupo Kayapó, uma pessoa com deficiência motora, uma criança, um professor, uma cozinheira, uma catadora de reciclados, um metalúrgico e um artesão – ao lado de um cachorro subindo a rampa é épica, dramática e lírica: épica, porque, certamente, ali se aglutinam histórias de corpos dos mais representativos do povo brasileiro que lutam para sair da invisibilidade; dramática, posto que se encena a vida e o rosto de muitos em meio à multidão e lírica pela intensidade e energia de uma composição que atinge nossos corpos, o que nos alavanca emoções.

Ao mirarmos a imagem da rampa, nos deparamos com duas dimensões: de baixo para cima, a representação da verticalidade do poder, isto é, a postura das posições ocidentais; e um plano horizontal em que se dispõe a multidão, ao fundo, acompanhando a entrega da faixa ao novo presidente que sobe a rampa com os representantes do povo. Na posse de presidentes no Brasil, o ex-presidente entrega a faixa ao recém-eleito, porém, não foi isso que ocorreu em 2023. Na ausência desse lugar, que foi fraturado, há um deslocamento na própria hierarquia do rito: a horizontalidade registra a imagem do poder alinhavada com as diferenças, vez que o presidente divide a rampa que lhe dá acesso ao poder com corpos que representam o povo em sua diversidade.

Essa imagem foi colocada diante de nós. Espantosa e (ex)cêntrica, ela arde porque se impõe como força estética, política, histórica. Muitos a atacarão, a censurarão ou a destruirão por considerá-la um ato populista, desesperador ou apelativo. E é, justamente, por mostrar “tantas verdades tão cruas” (Didi-Huberman, 2012, p. 209), que ela sofre tantas censuras, ataques e manipulações.

A partir do que Didi-Huberman (2012) postula sobre a fotografia em *Quando as imagens tocam o real*, faço uma leitura da poesia de Pucheu: uma poética que arde em contato com o real. O caráter ardente não tem a ver com a fotografia ou o poema serem produzidos nos dias de hoje. Conforme Didi-Huberman (2012, p. 213), uma das forças das imagens é ser “capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história.” Ou seja: a imagem quando olhada e interrogada nos revela uma montagem de realidades distintas.

A fotografia do povo subindo a rampa com Lula sugere uma história de mais de 500 anos desde o momento em que os europeus tomaram o país para extração de bens materiais e humanos, passando pela (de)formação da nação com uma imagem mascarada de nacionalidade e de pátria, até a persistência do caráter elitista, autoritário, conservador e segregador que permeia a sociedade brasileira. Aqueles oito personagens do povo representam, em verdade, tudo aquilo que os grupos de maior prestígio e poder econômico tentam execrar, exterminar e extinguir. Essas “vidas rasteiras e miúdas” são os restos, as cinzas, porém estas não esfriaram. Sobreviveram. A imagem incendeia um objeto tão pouco visível e aparentemente frágil.

Como um artista impregnado de experiências, porque o escritor é aquele que viu e ouviu demais, Pucheu, em *vidas rasteiras*, tal como a fotografia do povo subindo a rampa com o presidente, arranca beleza da suposta fragilidade. Nesse longo poema, há uma fabulação de



vidas que, apesar de todas as intempéries e entraves, conseguem encontrar brechas para manifestar sua força. Denominada de rasteiras, essa forma de pensar o funcionamento ou o modo de viver é uma das tônicas da obra de Pucheu. Esse rastejar alavanca uma motricidade de sujeitos que carregam vidas aparentemente frágeis, todavia a potência a ser liberada contamina os versos numa implosão de tons e gestos os quais revelam a força desses corpos.

Entre oceanos e mares, imigrantes fogem de seus países por infinitas motivações e refugiados se desterram de seus locais de origem; entre florestas e ruas, indígenas são arrancados de suas terras e pessoas em situação de rua são açoitadas em praça pública. Todos lutam em prol da sobrevivência, produzindo movimentos em busca de dignidade, do bem-viver, da garantia de liberdade e de igualdade.

tensionando a vida em cabos de aço  
 estendidos  
 do extremo norte  
 ao sul das américas  
 pontuando os vazios  
 e as imensidões  
 que atravessam  
 e os atravessam  
 buscando saídas  
 da morte  
 em barcos inflados  
 sobrecarregados  
 de pedras  
 pelo mediterrâneo  
 em campos  
 de refugiados  
 onde apesar de tudo  
 ainda tentam  
 sobreviver  
 por todos os lados  
 são os estados  
 os exércitos as polícias  
 as bombas as balas  
 as fronteiras as moedas  
 as línguas as cercas  
 eletrificadas os muros  
 as discriminações[...] (Pucheu, 2020, p. 9).

Este excerto com letra minúscula marca o início dessa obra; um começo que parece não ter origem justamente pelo fato de as incursões humanas em massa explodirem constantemente por aí e acolá. Tal como esse movimento desenfreado, a forma do poema também é: não há

ponto final ao longo de todo o texto. A dinâmica descontínua, fragmentada e difusa desse descolamento humano dá tónus ao modo de apresentação do poema.

Observamos, também, que a quebra dos versos segue o percurso inconcluso dessas vidas. Quando pensamos que a ideia será finalizada num verso, eis que surge o alargamento do verso anterior no seguinte. Essa técnica permite que se crie um abismo entre a finalização de um sentido e a sua reversão. Em “buscando saídas/da morte/em barcos inflados/sobrecarregados/de pedras”, a primeira imagem nos induz a acreditar que ao “buscar saídas da morte” os sujeitos procurariam locais mais seguros, porém a instabilidade de suas vidas continua e o imprevisto permanece, pois eles navegam em “barcos inflados sobrecarregados de pedras”, podendo sucumbir a qualquer instante.

A atmosfera construída pelo poeta nos transmite a sensação de fragilidade dessas vidas que, já no título, confirma a sua forma de ser: são entes que se rastejam. O rastejar, que aparece em alguns poemas do poeta sul-mato-grossense Manoel de Barros<sup>34</sup>, tem uma forte ligação com a terra, com o chão, com o solo, com a natureza. Em Pucheu (2020), especificamente neste poema, as vidas rasteiras fazem referência aos sujeitos violados de quaisquer direitos que tentam vingar, buscando maneiras de fazer prosperar suas existências.

O estudioso David Lapoujade (2017a), em *As existências mínimas*, percorre, a partir do mapeamento dos modos de existência do filósofo Etienne Souriau, como ocorrem os processos de intensificação de vidas. A preocupação desse filósofo reside em pontuar de que maneira as existências ganham o direito de existir, pois elas existem, porém estão invisibilizadas. Todavia, não basta apenas imprimir uma realidade às existências; inicialmente, é preciso dar-lhes outra narrativa, ou melhor, formalizá-la sob outra perspectiva. Nas palavras desse estudioso: “[...] instaurar é legitimar uma maneira de ocupar um espaço-tempo. Mais uma vez, a legitimidade não mais repousa sobre um fundamento exterior ou superior, é cada existência que a conquista por um acréscimo da sua realidade” (Lapoujade, 2017a, p. 90).

A poesia é um desses gestos que intensificam existências. Quando, em *O livro por vir*, Blanchot (2005) pergunta “Para onde vai a literatura?”, compreendo que a verdadeira

---

<sup>34</sup> A poética em Manoel de Barros se realiza em constante aderência com a natura orgânica; o poeta se funde às coisas que ele diz. É uma poesia em que a fusão é o elemento central para compreender a relação entre poeta e seres/coisas: “Bom era ser bicho/que rasteja nas pedras;/ser raiz de vegetal/ser água.” (Barros, 2010, p. 116). Por esse fragmento, percebemos como o homem volta a ser bicho, a ser planta. Há um desejo influente nos poemas de Barros de o sujeito ser como o bicho que entra por mínimos espaços e reentrâncias. Em outro trecho, o poeta diz: “Só as coisas rasteiras me celestam.” (Barros, 2010, p. 338). O poeta é atraído pela simplicidade, não pelo fulgor ou esplendor. O poeta, assim, deseja aprender o movimento dos animais, das plantas. Daí a preferência pelo que está no chão, na terra.

experiência literária é a busca incessante pela neutralização do “eu” do escritor para, desapropriando-se, tornar-se outros. Para Blanchot (2005, p. 306), “a literatura é uma experiência total, uma questão que não suporta limites, não aceita ser estabilizada ou reduzida, por exemplo, a uma questão de linguagem.” Sendo assim, o poeta se move para escrever tantas pessoas, e isso permite que ele possa intensificar outras existências.

Construindo sua própria realidade e sua fala errante, o artista, para Blanchot (2005), é aquele que se perdeu no mundo, colocando-se fora do “eu” e de si, apagando-se, o que faz aparecer o espaço vazio de uma linguagem; uma fala anônima e impessoal. Não à toa, em *vidas rasteiras* escutamos o poeta dizer repetidamente como outros irrompem e emergem dentro dele como intensidades: “mas que quando/se está em um/bar qualquer/num sábado/ à noite/do centro/de uma grande cidade/arruinada/podem emergir/bem ali/ao seu lado/à sua frente/dentro de você/adentrando você/por ser a voz/de uma filha/de potira [...]” (Pucheu, 2020, p. 12).

Deixando-se levar pelo imprevisível, sempre algo por vir, o poema se coloca como um campo de forças em aberto, pois, ao mesmo tempo, há movimentos – “estados/os exércitos as polícias/as bombas as balas/as fronteiras as moedas/as línguas as cercas/eletrificadas os muros/as discriminações” (Pucheu, 2020, p. 9) – que tentam emperrar o caminhar dessas existências, como também o próprio desejo desses corpos de desviar de todas essas barreiras, imprimindo outros compassos, vivências, sobressaltos.

Ao transitar por caminhos tortuosos, essas vidas se entregam aos perigos e ao jogo da vida e da morte. Existe nesses entes uma vontade de ousar, de se expandir, de ampliar.

qual será o som  
 dessas vidas  
 rasteiras miúdas  
 mimosas  
 mesmo que frágeis  
 tentando vingar  
 tentando se vingar  
 tentando  
 se fazer  
 valer tentando  
 se adequar  
 ao que encontrar  
 pelo caminho  
 tentando se desviar  
 para não  
 se ferir qual será  
 o som dessas vidas  
 montanhosas

cruzando continentes  
 pelas montanhas  
 com suas  
 carências  
 qual será o som  
 dessas vidas  
 marítimas  
 cruzando oceanos  
 em botes infláveis  
 superlotados  
 prestes  
 a naufragarem  
 qual será o som  
 dessas vidas  
 afundadas  
 precárias  
 grunhindo [...] (Pucheu, 2020, p. 10).

Neste fragmento, a tônica da oscilação predomina: se, por um lado, essas vidas são delicadas e carentes, o que, demonstraria a sua aparente fragilidade, por outro, vagueiam de forma expansiva pelos mares cruzando montanhas para chegar aos continentes, deixando pegadas, sons, traços. Essas existências também emitem movimentos de “vingar” e de “se vingar” que muito lembram a força do capim de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. A imagem do capim, no romance de Lispector (1998), aparece quando o narrador tenta descrever Macabéa, a protagonista da história, caracterizada por possuir uma vida raquítica. Apesar de todas as aflições, ela exalava uma vontade para o existir.

Sempre associado à Macabéa, “a mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (Lispector, 1998, p. 37) e “Minto: ela era capim” (Lispector, 1998, p. 39), o capim simboliza a força da floração, o desejo de brotar, de vingar, de permanecer altivo apesar de. Por vezes, essa personagem reparava a grandeza do capim, vez que perante a sua insignificância, simplicidade e pequenez, este permanecia ali, à toa, crescendo, na cidade do Rio de Janeiro tal como era ela, errante, “embora à toa possuía muita liberdade interior” (Lispector, 1998, p. 76).

Caracterizadas como “vidas montanhosas e marítimas”, as vidas rasteiras tentam se vingar diante de um cenário totalmente oposto, que as encaminha para a morte. Por mais delicados que pareçam, esses seres têm a habilidade de perturbar o já dado, o já determinado, isto é, a ordem do real. Se o real os imputa a uma não vida, eles interrompem essa linha; eles escolheram não sucumbir.

O rastejar e o escalar montanhas se associam, pois são expressões de aberturas de movimento. As vidas nas obras de Pucheu não ficam paradas; elas estão em constante deslocamento tal como o andarilho Alex Supertramp, de *mais cotidiano que o cotidiano*. São vidas que apresentam algum tipo de pretensão a: sejam solitários ou em grupo, os viventes não poupam de se lançar ao mundo; estão sempre se alargando. Quando particularizadas como marítimas, essas vidas, igualmente, agregam a noção de dinamismo, de incerteza, de transitoriedade, de abertura para o que está por vir.

Tais vidas emitem “grunhido”, o que evidencia sua dimensão animal; agem, assim, rastejando e soltando sons, pois como aponta a pesquisadora Maria Esther Maciel (2011, p. 87) no ensaio *Poéticas do animal*, “os humanos precisam se reconhecer animais para se tornar humanos”. Assim como a personagem clariciana olha para o capim e reconhece sua força, é necessário que os viventes pucheutianos intensifiquem o seu lado bicho e bruto para forçar a sua resistência com voracidade. Pucheu (2020) não recusa a parte animal intrínseca das existências; pelo contrário, ao enfatizar tal aspecto enriquece os viventes com mais experiência.

Não se trata, aqui, de tornar-se ou de imitar um animal como se fosse uma metamorfose. Os viventes aceitam esse apelo ou essa condição selvagem e conseguem exercer um modo de expansão mais criativo, o que possibilita uma vontade de avançar de maneira indomesticada e infamiliar. Nesse sentido, Pucheu (2020) manipula as vidas rasteiras para uma zona de contágio entre homem/animal, enfatizando a animalidade como potência.

Neste momento, reflito sobre um devir-animal dos viventes pucheutianos, pois, como asseguram Deleuze e Guattari (1997, p. 65-66) no ensaio *1730 - Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...*:

O ator De Niro, numa seqüência de filme, anda "como" um caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem a ver com o caranguejo. E é isso o essencial para nós: ninguém se torna-animal a não ser que, através de meios e de elementos quaisquer, emita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais, ou, o que dá no mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal. Ninguém se torna animal senão molecular.

Este devir diz respeito ao desfazimento de uma organização sobre o corpo que separou o homem da sua animalidade. Para além dos determinismos e aprisionamentos sociais que estabelecem limites entre humano e inumano, recusa os ditames do pensamento lógico e cartesiano. O devir-animal não principia por um sistema de classificação ou de filiação a

características de um reino ou de outro; ele é da ordem de uma vida latente que questiona o “logos” antropocêntrico. Assim, dá-se a ver a impossibilidade de se estabelecer uma forma, pois no devir há uma indiscernibilidade entre homem e animal; no devir foge-se dos adestramentos.

Os viventes pucheutianos extraem do animal algo em comum e fazem disso uma potência para se espriar, a exemplo do trecho “se adequar/ao que encontrar/pelo caminho” (Pucheu, 2020, p. 10). No instinto de sobrevivência, é necessário se ajustar ao que se encontra, evidenciando a máxima spinozista de que “nunca se sabe o que pode um corpo”. O próprio corpo do poema tocado pela veia da animalidade se potencializa quando, num único bloco desregrado e sem pontuação, deixa a palavra correr solta e descarrilada.

Derrida (2002, p. 22) na obra *O animal que logo sou (A seguir)* afirma que “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia”. Contrário à coisificação ou à redução do animal a um simples objeto, Derrida (2002, p. 33) problematiza a passagem das fronteiras entre homem e animal, principalmente quando tece uma crítica a toda filosofia ocidental – Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas – que fez “do animal um teorema, uma coisa vista mas que não vê”. Isso posto deriva da ideia de que o animal pode ser capturado e apreendido pelo homem, o que, para Derrida (2002), justificaria os postulados filosóficos sobre a superioridade humana com relação aos demais viventes.

Pucheu (2017), no belíssimo poema *Incapturáveis*, que está disposto no livro *Para que poetas em tempos de terrorismos?*, já nos alertava sobre essa relação homem/animal, só que pelo tema do olhar animal atravessado pela perspectiva dos bugios, uma espécie de macaco que emite seus sons sem serem vistos pelo homem.

Desde criança, no Vale do Socavão, alguns dos sons  
que mais me impressionam são dos bugios  
no alto das árvores das montanhas.  
Dizem que eles emitem esses sons  
reverberantemente graves quando se aproximam  
para encontrar água, quando a água falta  
nas distâncias em que vivem. Não sei  
se é isso mesmo. Sei, entretanto, que,  
apesar de frequentar o vale desde que nasci,  
nunca os vi, que, mesmo que já os tenha escutado  
em bando muito de perto  
quando, uma tarde, caminhava pela mata,  
eles jamais se ofereceram ao meu olhar  
demasiadamente humano para eles.  
Talvez eles estejam me ensinando

um outro modo de conviver com eles  
 desde o ponto de vista deles: que eu os ouça,  
 mas não os veja. É mais provável, entretanto,  
 que eles não estejam me ensinando nada,  
 que eles estejam apenas lá, vivendo a vida deles,  
 resguardando o afastamento necessário  
 para suas sobrevivências em modos minimamente  
 possíveis, pacíficos, inaturáveis [...] (Pucheu, 2017, p. 95).

Os bugios, esses seres inacessíveis ao olhar humano, só ecoam em vestígios, rastros, fragmentos. Essa arte de não ser capturado por completo nos revela como não damos conta de falar por uma totalidade ou por uma vontade demasiadamente humana de apreender o sensível por categorias rígidas e fixas de pensamento. Sentimos o pequeno animal pelo informe, pela maneira como ele comparece. Pucheu (2017), na verdade, desloca a lógica de que apenas o homem vê o animal; a aproximação corporal sensível entre homem e animal se dá, em *Incapturáveis*, pelo ponto de vista dos bugios.

Dessa maneira, como bem salientou Derrida (2002), a invenção poética é o espaço possível para um contágio com a outridade animal, como também a abertura do humano para conviver com as demais existências. Em outro ensaio intitulado *Che cos'è la poesia?*, Derrida (2001, p. 114) fala da experiência poética por meio da imagem do ouriço que, como o poema, está jogado pela estrada, para coisas além da língua, “enrolado em bola junto de si, mais ameaçado do que nunca em seu retiro”. O ouriço se enovela em si ao mesmo tempo que se expõe ao mundo, suscetível a todos os perigos. Da mesma forma, o poema: “um animal convertido, enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, modesta, discreta, próxima da terra, a humildade a que você dá um sobrenome, transportando-se com isso ao nome para além do nome, um ouriço catacrético, todas as flechas para fora, quando esse cego sem idade ouve mas não vê a morte vir” (Derrida, 2001, p. 115). O que nos oferece a poesia sobre esse outro, o animal? Um comprometimento de, na insistência de escrevê-lo, deixar um resto e um rastro de saber sobre eles.

Em *vidas rasteiras*, a aparição das vidas miúdas e mimosas ao longo de todo o poema já nos indicia essa relação constitutiva do sujeito com o outro. A condição do próprio poeta na contemporaneidade é de errância. Não à toa, os entes desse poema são seres que se transportam, se locomovem constantemente. O poeta não cansa de sair de si e, conforme Collot (2004, p. 167), “é apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade [...]”.

Esse esbarro com outros corpos está na base da poética dos encontros pensada por Spinoza (2019). Como o corpo pode ser afetado por muitas maneiras, ainda não se sabe o que pode um corpo. Daí a poesia vem e explora a potencialidade dessas maneiras de os corpos se afetarem. Em todo encontro, há aumento ou diminuição da potência de agir, o que permite bons ou maus encontros.

O que pode um corpo? Que afetos ele é capaz de produzir? Observamos que, ao ser atravessado por intensidades que aumentam a sua potência de agir, o poeta é movido pelo afeto da alegria. Os poderes hegemônicos instituídos trabalham o tempo inteiro para nos deixar tristes, diminuindo nossa potência de agir. O mundo é extremamente desagradável e, como pontuam Deleuze e Parnet (1998, p. 51):

Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência.

Além de se mover pela alegria, Pucheu (2020) também comunica e expande ainda mais esse afeto. Na obra *vidas rasteiras*, há um poema intitulado *Ainda há algo por fora disso tudo* que trata, justamente, da possibilidade de um vendedor de colchões da ortobom ser um qualquer, sem determinação de um modelo ou de um conceito. Antes de tudo, ele deseja se abrir para outrem, colocar-se em exposição ao outro. O homem da ortobom busca, em verdade, experimentar a arte dos encontros, se aninhando ao que vem, seja ele quem for, com todos os atributos que vier.

eu fui casado por 25 anos  
tive filhos depois me separei  
me casei de novo  
espero que não estranhem  
me casei de novo pela segunda vez  
com ele que era enfermeiro  
em petrópolis que havia perdido  
sua esposa de tuberculose  
que veio morar comigo na baixada  
com todos os nossos filhos juntos  
como os filhos dele são pequenos  
mais novos do que os meus dissemos  
para eles que somos amigos  
que resolvemos morar juntos[...] (Pucheu, 2020, p. 25).



O homem da ortobom deixa claro a sua inclinação a; ele não está em dívida com a vida. Por existir enquanto potência, o homem da ortobom está aberto ao que vem seja quem for, com quantos filhos tiver. Esse espaço deslizante a ser construído pelos amantes é da instância do “estar juntos”, sendo esse o lugar do assimétrico, do dissonante, do movente. O “morar juntos” com todos os “os nossos filhos juntos” capta uma atmosfera daquilo que não deseja mais se enquadrar num modelo; os ritmos, aqui, são outros.

Agamben (1993, p. 12) em *A comunidade que vem* nos alerta que “o amor nunca escolhe uma propriedade do amado”. Dessa maneira, o indivíduo deseja o ser amado enquanto tal sem qualquer preocupação com seus atributos, pois a singularidade que supomos encontrar não é a essência do outro, mas sim a sua dispersão. Ou seja: não existe algo em particular a ser buscado no outro ou uma ideia de identificação de que as almas gêmeas se fundirão num só rosto; o que há são modos de existências gerados pela própria maneira de ser.

O homem da ortobom, um anônimo, que explode na poética pucheutiana, é uma dessas diversas possibilidades de poder enfrentar os poderes com o afeto da alegria; é um vivente como outro qualquer que, em seu particular modo de existir, ousa ir de encontro a toda vigilância, regramentos e lógica produtiva mediados pelo capital. Ainda que não revele aos filhos sobre seu parceiro e o real sentido dessa união, os amantes moram “juntos”. O “estar juntos” mais do que um dado linguístico é uma decisão de ambos; o homem da ortobom e seu companheiro criam um território existencial apesar de todos os olhares punitivistas.

quando nos casamos  
 todos os amigos me abandonaram  
 eu era pastor de igreja  
 vocês podem imaginar o que é isso  
 significa eu era pastor na igreja  
 ninguém aceitou meu casamento  
 com ele escolheram ficar do lado  
 de minha ex-mulher mas ela  
 e eu continuamos amigos  
 eu resolvi abandonar a igreja  
 tive de abandonar o grupo de teatro  
 da igreja da qual também  
 fazia parte abandonei muita coisa  
 para ficar com ele tudo valeu a pena  
 eu consegui que ele viesse trabalhar  
 na ortobom primeiro em outra loja  
 depois conseguimos que ele  
 fosse transferido para a loja  
 em que trabalho ele é mais novo  
 do que eu ele ainda quer voltar a morar

em petrópolis estamos pensando  
 em fazer isso logo que der  
 durante o dia eu trabalho aqui na ortobom  
 em botafogo de noite faço formação  
 em psicanálise na baixada fluminense  
 na sociedade psicanalítica do rio de janeiro  
 que tem uma escola na baixada  
 já estou começando a atender  
 daqui a alguns anos quero largar  
 o trabalho na ortobom para morar com ele  
 em petrópolis montar lá meu consultório  
 psicanalítico acho que minha vida dá um livro  
 ainda vou escrever um livro da minha vida (Pucheu, 2020, p. 25 - 26).

Escapando dos parâmetros sociais que ditam regras herméticas de convivência, o homem da ortobom e sua ex-mulher continuam amigos. Apesar da separação, mantêm uma relação amistosa, o que fortalece o próprio laço afetivo entre ele e seu companheiro. O vendedor de colchão sai da sua condição inicial – casado com mulher e pastor de igreja – para percorrer e fundar outros possíveis, visto que não se enxerga com uma essência imutável; ao escolher outro modo de experimentar o mundo, ele faz uso de si, gestando um outro modo mais acolhedor e desafiador que para ele soe melhor.

Observemos como a narrativa poética se constrói: primeiramente, o personagem é encerrado numa identidade, posteriormente, abdica dessa identidade centrada para se dispersar e se expandir para além de um regramento. Se o contemporâneo nos aparece sempre em carência ou em vias de ser desfeito quando tentamos captá-lo, é na figura do vendedor de colchões que essa ideia frequenta: um ser que não se deixa fisgar por um nome ou por uma classificação. Antes de tudo, ele deseja o movimento, a fluidez da vida.

Interessa-me, aqui, portanto, destacar a potência de uma poesia que se desloca para o outro, para o abismo do outro, através da intensificação de existências por meio da criatividade, da alegria e do amor. O pensar os encontros e os afetos, nos textos pucheutianos, abre espaços para refletirmos sobre a não soberania do sujeito, razão pela qual o título desta seção denomina-se “política dos viventes”. Falo, sobretudo, de uma poética em que seres singulares não buscam uma identificação ou reconhecimento com um objeto, mas uma comunicação e uma partilha uns com os outros ou juntos (nunca uns sobre os outros ou no interior de outrem).

Buscar se comunicar com outrem ou se agremiar com o impossível de cada um é uma das tônicas das obras pucheutianas. Em *vidas rasteiras*, o volume de viventes que abundam os versos transborda a necessidade de exposição a um qualquer que seja. Trata-se de vidas com suas mais variadas formas de existências que respondem, de certo modo, a uma lógica

embrutecedora do mundo que quer formatar um modo de vida homogêneo e imanente de ser. Seguindo nessa esteira, os corpos pucheutianos reagem e dão uma negativa a toda restituição de uma ideia de pureza da comunidade, pondo em evidência a pluralidade de experiências do estar-em-comum.

Errantes, exilados e seres moventes, essas vidas rasteiras se deslocam de um canto ao outro – seja por vontade própria ou por imposições do capital e dos estados neoliberais – percorrendo espaços em busca de refúgio e de melhores condições de subsistência. Atraídos pelos ruídos, glamour e experiências contemporâneas ou expulsos de seus locais de origem por guerras, conflitos religiosos, falta de empregos, dentre outros fatores, esses “clandestinos”, “erráticos”, “vagabundos”, como são geralmente denominados, se veem soltos e desgarrados pelo mundo diante de um sistema econômico e financeiro que os empurra, cada vez mais, para fora. Por conseguinte, tais existências sobem à rampa em busca de melhores condições de vida.

qual será o som  
 dessas vidas  
 afundadas  
 precárias  
 grunhido  
 entre o excesso  
 e a falta  
 na beira  
 de bares  
 essas vidas  
 indígenas  
 desterradas  
 desaldeadas  
 tornadas pobres  
 mendigas  
 mulheres  
 desempregadas  
 sem conseguirem  
 pagar  
 seus aluguéis  
 suas roupas  
 suas comidas  
 pobres até  
 virarem  
 mendigas  
 moradoras de rua  
 que ruídos  
 emitem  
 essas vidas  
 doentes  
 perambulando

pelas cidades  
 buscando  
 em algum lugar  
 uma ancoragem  
 qualquer impossível [...] (Pucheu, 2020, p. 10-11).

Ao buscar saídas da morte, tais viventes esbarram na dificuldade de produzir maneiras de sobrevivência em meio a tanta pobreza e precariedade. Talvez, a impossibilidade de “uma ancoragem qualquer” ocorra porque, como alerta Nancy (2016a) em *A comunidade inoperada*, a figura de uma “comunidade” ainda está por vir dado o seu grau de fragmentação, de suspense, de improvisação. Se a comunidade é gestada em encontros inusitados e descontínuos de entes singulares que não buscam simetria ou identificação, mas o oposto, é porque há um inacabamento constitutivo em sua envoltura.

A sociedade não é feita sobre a ruína de uma comunidade. Ela é feita no desaparecimento ou na conservação daquilo que – tribos ou impérios não tiveram talvez mais relação com o que chamamos de “comunidade” do que com o que chamamos de “sociedade”. Longe de ser o que a sociedade rompeu ou perdeu, a comunidade é o que nos chega – é questão, espera, evento, imperativo – a partir da sociedade (Nancy, 2016a, p. 39).

A problematização de uma noção de comum e de comunidade em *vidas rasteiras* diz respeito à condição de precariedade partilhada por tais viventes. Isso não quer dizer que todos se tornem iguais; pelo contrário, esse contato com o outro permite que se descubram pontos em comum a fim de que possam agir conjuntamente e, conseqüentemente, suas vidas se energizam ainda mais. Acredito, portanto, que a comunidade, como sugere Nancy (2016a), realmente é o que ainda está por vir, sem, no entanto, suplantando a sociedade. É por meio da sociedade que a comunidade virá, como exemplifica um trecho do poema pucheutiano:

[...] num bar  
 de uma grande cidade  
 arruinada  
 onde  
 pode emergir  
 bem ali  
 ao seu lado  
 à sua frente  
 aqui  
 adentrando você  
 a voz de outro  
 alguém a voz  
 de outra mulher

a voz  
 de dona leila  
 uma voz igualmente  
 inesperada  
 sofrida  
 pobre  
 que sem  
 conseguir pagar  
 seu aluguel  
 por 7 meses  
 encontrou  
 o movimento  
 dos sem teto [...] (Pucheu, 2020, p. 18-19).

A voz “sofrida” e “pobre” de dona Leila encontra no movimento dos sem-teto um aconchego, um lar. Ao produzir um modo de vida em comum, visto que, como sugerem Hardt e Negri (2016), o comum é mais produzido do que descoberto, dona Leila construirá, junto aos seus, um espaço de afetividade em que importa estar entre a multidão.

Emprestados de Hardt e de Negri (2005), o conceito de multidão esboçado no livro *Multidão: guerra e democracia na era do Império* diz respeito a uma alternativa diante da crescente tendência de manutenção da ordem global por meio de uma rede de Império<sup>35</sup> que preserva - num mecanismo de rígido controle - hierarquias e divisões sociais, econômicas, culturais. Dessa maneira, seria por meio da ação política da multidão – por ser um operador conceitual aberto, mais amplo e abrangente e não apagar as diferenças – que se forjaria um potencial político de enfrentamento aos tentáculos do Império.

Em Pucheu (2020), os viventes fazem o possível para se comunicar e agir em conjunto ainda que cada um possua suas singularidades. Apesar de receber um nome – “leila” – essa sobrevivente pode ser qualquer um; isso não tira o peso de estar na multidão junto ao movimento do sem-teto. A afetividade em lhe atribuir um nome em nada apaga ser mais uma em meio à multidão, pois é um corpo aberto a novas associações capaz de decidir quando e para onde se move:

[...] que ela  
 tem muito orgulho

---

<sup>35</sup> Em *Império*, Hardt e Negri (2001) enfatizam o conceito de Império ou sua rede – a soberania, ainda que em declínio, dos Estados-nação, dos conglomerados econômicos, dos organismos nacionais e supranacionais – como a nova forma global de economia cujo cerne é, contrariamente ao imperialismo e à centralização territorial, o exercício do poder sem limites em meio à descentralização e à desterritorialização, “incorporando o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e em expansão” (Hardt; Negri, 2001, p. 13).

da ocupação  
quer ocupar mais  
prédios ilegais  
que não pagam  
impostos  
para beneficiar  
outras pessoas  
como ela  
foi beneficiada  
pelo movimento  
ao ter um lugar  
para morar  
para não morar  
na rua  
por não conseguir  
para aluguel  
por estar  
desempregada  
por ser pobre  
ela quer ajudar  
outras pessoas  
pobres a terem  
onde morar  
porque se a pobreza  
é indigna  
mais indigno ainda  
é a pobreza  
de quem não tem  
onde morar (Pucheu, 2020, p. 22-23).

Uma demanda política dessa multidão é exigir o controle de seus movimentos. Esses corpos precisam ter o direito, também, de decidir se desejam ou não ficar parados e apreciar um lugar, ao invés de serem forçados, permanentemente, a viver em marcha. Essa demanda é radical, pois os viventes reapropriam-se do controle sobre o espaço desenhando uma outra cartografia.

A possibilidade de ocupar novos imóveis vazios a fim de beneficiar outras pessoas permite que dona Leila produza uma outra forma de restituir e de distribuir o comum que lhe foi retirado – o da moradia. Igualmente, quando narra a vida de outro vivente desenraizado, dona Laura, o poeta nos apresenta um corpo inacabado que, diante de uma vida tornada pobre, encontra afago no centro de São Paulo em meio à legião de pobres que se entroncam nesse entorno. O comum produzido por essa “filha de potira” junto aos demais viventes tem muito mais a ver com afetos do que com artefatos materiais.

[...]mas que quando  
se está em um  
bar qualquer  
num sábado  
à noite  
do centro  
de uma grande  
cidade  
arruinada  
podem emergir  
bem ali  
ao seu lado  
à sua frente  
dentro de você  
adentrando você  
por ser a voz  
de uma filha  
de potira  
[...]  
afinal ela é dona laura  
filha de potira  
ela saiu  
de sua aldeia  
na amazônia  
na fronteira  
da venezuela  
aos 27 anos  
porque chico mendes  
fora assassinado  
e o cacique  
da tribo  
e os caciques  
das tribos aliadas  
de chico mendes  
que tanto ajudou  
indígenas  
resolveram vingar  
sua morte  
declarando guerra  
de indígenas aos homens  
brancos  
[...]  
mas ela é filha de potira  
ela sobreviveu  
se mandou  
para o rio grande  
do norte  
para o rio de janeiro  
onde ficava  
pela central  
do brasil  
onde jogaram

gasolina nela  
 enquanto dormia  
 para tocarem  
 fogo nela para  
 matarem ela  
 indígena pobre mulher  
 mendiga pela central  
 do brasil  
 onde tentaram  
 estuprá-la  
 mas ela é filha  
 de potira  
 se safou  
 sobreviveu  
 se mandou  
 para são Paulo  
 em cujas ruas  
 do centro vive  
 até hoje  
 amando os gays  
 amando as travestis [...] (Pucheu, 2020, p. 14-17).

Desenraizada de sua comunidade na Amazônia, dona Laura fugiu para diversas localidades do país driblando todas as intempéries. Nesse fragmento, observamos os vários exílios de dona Laura até encontrar um espaço para se instalar. O mais interessante é que essa mulher não volta para a sua comunidade, decidindo – ainda que impelida a fugir – viver perambulando pelas ruas de São Paulo. Lá ela se encontra com outros estranhos quaisquer – gays e travestis – viventes que exibem condições de existências semelhantes. A moradora das ruas de São Paulo não busca um reconhecimento de si no outro, mas uma partilha de singularidades, coadunando com a afirmação de Nancy (2016a, p. 66): “Nós somos semelhantes porque somos, cada um, expostos ao fora que nós somos para nós mesmos”.

Notemos como a existência de ambas são intensificadas pela relação mantida com a ajuda de outros: gays, travestis, sem-teto. Mais uma vez, todos reivindicam uma terra, seja qual for o sentido desse termo – ocupar um chão, ter direito à vida e ao ir e vir, construir um espaço para praticar suas vivências. As personagens Leila e Laura tentam escapar das políticas de destruição do Estado por meio do encontro com aquele que passa pelos mesmos conflitos e precariedades; é ao lado do grupo do sem-teto que forjará a ideia de um lar. A vida para essas andarilhas se dá apenas quando esbarradas com anônimos, agregadas a outros corpos, ao que estar por vir. Há uma partilha entre os despossuídos de direitos a ponto de construírem redes de



cooperação; eles se fortalecem, em bando, porque há outros seres na mesma condição de errância.

A narratividade de *vidas rasteiras* já nos mostra o fluxo intenso de tais seres que tendem a se misturar ou atritar com outros corpos. Lembro, aqui, que esses versos se constroem sem distinções algumas ou hierarquias, vez que todas as letras estão em minúsculo e não há origem ou ponto final nas histórias, o que configuram vidas inconclusas e abertas a quaisquer encontros. E é justamente essa uma das demandas da comunidade, segundo Nancy (2016a, p. 117): “ela sempre vem, sem cessar, ao seio de toda a coletividade”.

Não há, também, nos escritos pucheutianos, a ideia de pobreza ligada à clássica noção de privação de bens de consumo ou de posses; nos textos poéticos de Pucheu, os viventes demonstram uma inclinação a resistir aos empecilhos provocados pelos poderes que a todo instante tentam aniquilá-los. O poeta reconhece nesses corpos uma resistência que tenta produzir um outro modo de ser-em-comum, mesmo que isso se dê dentro de uma sociedade que os extirpe e os expatrie de celebrar a riqueza social, herança da humanidade, comum a todos.

Impregnar-se do outro e de coisas, ocupar mais. Ao se desviar de si, a poesia de Pucheu (2020) desdobra o artefato verbal em imagem e objeto comoventes. Na exploração de um prosaísmo lírico, porque o cotidiano e o banal são, sim, mágicos e inusitados, o poeta se lança nos inúmeros *enjambements*, no abismo do que desconhece para impulsionar sensações em diversos modos e meios do dizer: um (des)encontro entre seres de linguagem, um encontro entre corpos com ritmos próprios e dissonantes, um encontro para a outridade, um encontro, ao acaso, sem tempo e dia definidos.

Sem raiz definitiva, posto que as peças do poema se encontram em movimentação dispostos a se lançar nas reentrâncias e trilhas, a poesia de Pucheu (2020) roça com o “real”, oferecendo uma ardência com as experiências do informe. Apesar de o poema estar, de antemão, num formato, este se apresenta em cavas, disforme, sem se reduzir a um modelo ou a um padrão tal como a vida instaurada pela poesia em questão: entes desregrados e desenraizados. Como a fotografia do povo subindo a rampa com o presidente, a poesia inflama tudo que é sólido e que se diz consumado, contentado.

#### 4.2 “Não andamos sozinhos”

se eu e você chegamos  
até aqui se até aqui

andamos juntos  
 se até aqui suportamos  
 a poesia em que o impossível  
 do real aporta se até aqui  
 tratamos do amor  
 e se também aqui  
 tratamos do desprezível  
 apenas para nos proteger  
 contra ele como quem tenta  
 não o deixar voltar  
 mantenhamo-nos doravante  
 juntos sigamos juntos  
 o poema não terminará (Pucheu, 2022, p. 19).

*De agora em diante*: esse é um dos poemas da obra *É chegado o tempo de voltar à superfície*, de Pucheu (2022). Um poema que registra, que sonda os tremores da *terra brasilis* em seus últimos acontecimentos; um poeta que atua como um sismógrafo do nosso tempo. Poemas como documentário de ficção com lentes de aumento: avistam/inventam um possível de Brasil ou de como andar, em coletivo, para que não se esqueça de tudo que passamos. Um lembrete: ainda que o poema fale do desprezível, as respostas são de amor no intuito de atacar os diversos tipos de tirania com afetos de alegria.

“Juntos sigamos juntos”: uma tônica das obras puchteutianas é a tessitura de um espaço para a partilha e alianças. O poeta nunca caminha só: lado a lado, interpolando-o ou atravessando-o, sempre estiveram inúmeras vozes, ruídos, sons, cores e intensidades.

Tática do contemporâneo: para um confronto direto com o real, com o impossível do real, é preciso colocar-se em risco, pois, como afirma Agamben (2009, p. 65):

E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.

Ser contemporâneo: preferir deslizar a se fixar a; andar juntos. Frequentar-se o contemporâneo, escuta-se, move-se, responde-se a ele. Tudo provisoriamente, com muitos abalos, explosões e estremecimentos.

Poeta-ecos: espreitar a confusão das ruas, o barulho do que passa. E não conseguir reter nada. “A memória é uma ilha de edição” (Salomão, 2014, p. 235).

O que nos resta: o espanto e o assombro com o mundo. Não passar incólume; é preciso se expor aos perigos impostos.

Início essa última subseção com uma miríade de reflexões que, aparentemente, parecem desconexas, mas que falam panoramicamente do que é a produção pucheutiana até aqui. Em *É chegado o tempo de voltar à superfície*, Pucheu (2022) questiona, a todo instante, “como chegamos até aqui?”. O passado tem peso, como nos ensinou Nietzsche (2003) na obra *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Precisamos tomar parte da história, ainda que esta se apresente dolorosa, como afiança o filósofo, sobretudo para a vida e ação, pois “somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la” (Nietzsche, 2003, p. 5).

Essa segunda consideração intempestiva também fornece uma reflexão acerca do passado e de como ele incomoda o homem como um fardo que o acompanha aonde ele for. A par disso, “é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento” (Nietzsche, 2003, p. 10). Para uma ação feliz e para uma confiança que está por vir é necessário, portanto, tanto esquecer no tempo certo quanto lembrar no tempo certo. Ou, para Nietzsche (2003, p. 11), “sentir de modo histórico, quanto de modo a-histórico”.

O modo a-histórico diz respeito à arte e à força de poder esquecer; é preciso se afastar do excesso de história porque a ciência só enxerga as coisas pelo viés daquilo que veio a ser histórico. Apesar de pertinente aos viventes, um excesso de história lhes traz prejuízos, pois a vida fica asfíxiada e aniquilada pelo saber histórico. Se o conhecer pressupõe vida, é preciso, portanto, conforme esse pensador, uma doutrina da saúde da vida. Tal princípio consiste em recusar tudo o que impede a vida de se manifestar.

A produção poética pucheutiana utiliza-se da história como nutriente da vida, da atividade e do movimento. O poeta, assim, encara a história como uma força que oferece a oportunidade de o homem formular proposições mais esperançosas e acolhedoras para a vida. Nesse sentido, o poeta impulsiona a história a serviço da vida. Ele alegra-se por poder, como “um cruel aprendiz” (Mendes, 2009), apontar outros modos de conceber o mundo capazes de buscar uma vivência da experimentação; isso já é uma possibilidade de existência.

Não à toa, (re)intitulo *É chegado o tempo de voltar à superfície* (Pucheu, 2022) como “poemas para a democracia”. Não apenas esse, como os demais livros: *mais cotidiano que o cotidiano* (Pucheu, 2013), *Para que poetas em tempos de terrorismos?* (Pucheu, 2017), *vidas rasteiras* (Pucheu, 2020). Em todos esses textos artísticos-poéticos, encontramos maneiras de lidar com os impasses e as absurdidades do nosso tempo. Em todas essas obras produzidas em contextos díspares, vislumbro propostas de contragolpes que, de alguma forma, ainda que a

poesia nada possa fazer, expõem as armas e as vísceras desses poderes, desarmando a tirania e o autoritarismo. Tais obras interconectadas entre si confrontaram forças/energias de baixa frequência que quiseram nos atormentar e nos paralisar com afetos tristes, retirando toda a nossa potência de agir. Todavia, essa produção poética revidou a esse contexto sufocante; não se apequenou.

Contrariando toda a maldade dos poderes hegemônicos, dos poderes que desejam nos impedir de efetuar a nossa potência, *É chegado o tempo de voltar à superfície* nos devolve a oportunidade de retornarmos juntos a. Voltar à superfície significa, antes de tudo, respirar. Se em *mais cotidiano que o cotidiano*, o poeta sugere que era preciso aprender a ficar submerso, agora, em 2022, aprenderíamos a voltar à superfície. Eis o poema:

É chegado o tempo de voltar à superfície

É chegado o tempo de voltar  
à superfície. Apesar do pulmão  
estourado, do estômago  
explodido, dos olhos  
esbugalhados, das veias  
estufadas, dos miolos  
espatifados, do corpo  
maltratado, algo faz  
saber que, apesar de tudo,  
resta um folego qualquer  
para mais um segundo,  
aguentando o arremesso  
final. É chegado o tempo  
de voltar à superfície [...] (Pucheu, 2022, p. 137-138).

Após os efeitos nefastos do golpe e da passagem da tirania, o corpo não aguenta mais – o pulmão estourou, os olhos esbugalharam-se, o estômago explodiu, as veias estão estufadas, os miolos estão espatifados. Porém, Pucheu não dará as costas ao desastroso acontecimento que foi a passagem do ex-presidente Bolsonaro pela governança do Brasil. Antes de mais nada, o poeta deseja desfrutar daquilo que passou, que aconteceu. Aproveitar o melhor do acontecimento é um pensamento que remonta, segundo o pensador Deleuze (1974, p. 151), aos estoicos<sup>36</sup>, que desejam o acontecimento como tal, isto é, “querer o que acontece enquanto acontece”.

---

<sup>36</sup> O estoicismo remonta a uma das grandes correntes do pensamento filosófico do período helenista grego, fundamentada pela “afirmação do primado da questão moral sobre as teorias e o conceito de filosofia como vida

Como efeito da superfície, o acontecimento só pode ser apreendido no instante em que acontece. Do acontecimento, só podemos dizer o seu atributo verbal, ou seja, a coisa que se apreende no acontecer; o que se pode dizer é sempre no infinitivo, a exemplo do verbo “voltar” presente no título do poema pucheutiano. Ele dimensiona aquilo que acomete aos corpos: é tempo de retornar à superfície.

Uma questão que pertence à ordem do acontecimento, de acordo com Deleuze (1974), é que ele precisa ser querido; querer alguma coisa daquilo que acontece. Em *É chegado o tempo de voltar à superfície*, o poeta deseja viver o acontecimento para afirmar, a partir dele, a força de poder atravessá-lo com confiança, porque, ainda, há fôlego para o “arremesso final”. Se fomos lançados de um a lado a outro pelos poderes com tanta violência e não sucumbimos, é porque sabemos dos vieses, dos contratempos e das reviravoltas dos acontecimentos. Isso nos induz a crer que o poeta se alimenta por “uma estranha mania de ter fé na vida”, como alude um trecho da música *Maria, Maria* (Maria [...], 1980), interpretada pela cantora e compositora Elis Regina.

“Essa estranha mania de ter fé na vida” marca a pele dos textos artísticos pucheutianos. Em outro poema, *Como chegamos até aqui* (Pucheu, 2022), o poeta reflete sobre a insistência de continuar sua escrita, sua fala e seus modos de enfrentamento aos poderes perante um mundo que opera, incisivamente, para uma aniquilação dos viventes:

Nenhum poema nos livrará do sofrimento  
de cinco séculos. Nenhum verso  
nos livra da morte, do pelourinho,  
dos militares, das chacinhas, da grande  
mídia, dos banqueiros, de todo o resto

---

contemplativa acima das ocupações, das preocupações e das emoções da vida comum” (Abbagnano, 2007, p. 375). Segundo os estoicos, o homem sábio vive em perfeito acordo e em total harmonia com a natureza, dominando suas paixões e suportando os sofrimentos da vida cotidiana, até alcançar a mais completa indiferença e impassibilidade diante dos acontecimentos.

Em *A lógica do sentido*, Deleuze (1974), a partir de Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, estabelece uma teoria do sentido utilizando como termo de comparação o pensamento estoico. Para esse modo de pensar a vida, tudo na natureza são corpos que se interpenetram e causam efeitos. Sendo assim, temos ou algo existente ou algo não-existente. Este último é o incorpóreo. Como exemplo, Deleuze (1974, p.16) cita: “Quando o escalpelo corta a carne, não impõe à carne uma propriedade nova, mas um atributo novo: o de ser cortada. Esse atributo não é um ser, mas um modo de ser. Esse modo de ser se encontra de alguma forma no limite, na superfície do ser e não pode mudar sua natureza.”. Tudo, então, se dá na superfície do ser, não mais na profundidade. Esse pensamento é considerado por Deleuze (1974) como grande uma reviravolta no platonismo, pois conhecemos os atributos das coisas, que estão na superfície, não suas essências ou suas propriedades intrínsecas. Por conseguinte, acredita-se que não temos acesso direto à realidade, vez que “eis que agora tudo sobe à superfície” (Deleuze, 1974, p.18); o mais encoberto, agora, se manifesta. Na lógica do estoicismo, os corpos se encontram e interagem uns com os outros, efetuando o acontecimento. Para Deleuze (1974, p.21), recuperando uma frase do poeta Paul Valéry, assegura que “o mais profundo é a pele”. Portanto, o acontecimento se dá na superfície, na epiderme do ser.

que bem sabemos. Nós somos  
 epígonos de um mundo que teima  
 em não acabar. Não somos antenas  
 da raça nem, muito menos,  
 arautos de um futuro  
 que certamente nos cega, senão  
 leitores do que ficou perdido  
 de um passado que também nos cega  
 e de um ponto turvo qualquer  
 de nosso tempo que, mesmo  
 nos cegando, apalpamos  
 para guardar o que percebemos  
 necessário. Mesmo que  
 com um número cada vez maior  
 de pessoas, somos uma espécie  
 em extinção, que insiste  
 em sobreviver, de historiadores  
 do presente, arqueólogos  
 do agora, sismógrafos  
 de nosso tempo a flagrar  
 o tremor da terra que se abre  
 aos nossos pés. Escutamos  
 mensagens distantes  
 com os ouvidos colados  
 ao chão, acompanhando  
 ventos e fantasmas  
 com os quais convivemos.  
 É preciso uma chance  
 a quem, apesar de tudo,  
 a cada dia, insiste no verso [...] (Pucheu, 2022, p. 13-14).

Há uma fome em poder continuar a. As palavras “teima”, “apalpamos”, “insiste”, “sobreviver” e “chance” encenam um dicionário lírico-político, indiciando como podemos contar com a poesia. O modo de funcionamento desses vocábulos no poema nos conclama para a ação de entrar no acontecimento e aprender a dançar o seu jogo, preparando-se para enfrentá-lo. Não à toa, o poeta enfatiza: mesmo com a espécie quase em extinção, insistimos em sobreviver e em flagrar o que acontece.

Com lentes aumentadas, o poema capta, de maneira inquieta, os movimentos do nosso tempo, não se limitando apenas a flagrar ou a beirar a realidade; muito além disso, investe muita força ao construir uma narrativa potencializada em que afiguram peças do documental e do ficcional. O poeta, assim, age como quem se coloca diante do olho da história. Perturbado pelos acontecimentos, cria um ambiente e uma atmosfera que possam dizer um outro modo imaginável de país, ainda que nenhum verso nos salve da morte.

A insistência do verso se dá exatamente por isso, vez que é possível fazer da poesia uma política da prática coletiva. Digo isso pensando no artigo *Política da literatura*, do filósofo Jacques Rancière (2016), prioritariamente quando ele afirma que a política é sempre litigiosa, pois nem todos terão direito a tomar parte do comum. Um exemplo disso são os artesãos, na Grécia Antiga, que eram impedidos de participar da atividade política por estarem enfadados com seus trabalhos manuais. Para Rancière (2016, p. 1):

a política começa justamente quando essa impossibilidade é posta em questão, quando aqueles e aquelas que não têm o tempo de fazer nada mais que seu trabalho tomam esse tempo que não possuem para provar que eles são justamente seres dotados da palavra – que participam de um mundo comum.

Daí advém o conceito de “partilha do sensível”, isto é, uma “redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do ruído, do visível e do invisível” (Rancière, 2016, p. 1-2). A literatura opera essa redistribuição como ninguém, a partir do momento que “introduz no cenário comum objetos e sujeitos novos; ela torna visível o que estava invisível; ela torna audíveis como seres dotados de palavra aqueles que apenas eram ouvidos como animais ruidosos” (Rancière, 2016, p. 2).

A poesia pucheutiana, neste caso, portanto, reconfigura o sensível quando possibilita sair da inércia do pensamento de que, possivelmente, o Brasil estaria destinado a cumprir um único derradeiro papel: o de descer a ladeira. O poema nos faz pensar e pensa em outras práticas de visibilidade e de resistência de como atacar, pelas bordas, os poderes constituintes, além de poder dizer vários modos de ser-em-comum.

a literatura se tornou uma potente máquina de autointerpretação e de repoeitização da vida, capaz de converter todos os pedaços da vida ordinária em corpos poéticos e em signos de história. Esta capacidade alimentou o sonho de uma nova escrita e aquele de um novo corpo que dá voz a esta reapropriação do poder de poesia e de história comuns, escrito sobre qualquer sinal, refrão fora de moda ou livro fora de uso (Rancière, 2016, p. 21).

Uma política da poesia mantém a confiança de que os corpos de quaisquer pessoas podem exercer uma nova paisagem do comum. Como aponta Deleuze (1992), escreve-se para libertar a vida daquilo que a aprisiona, escreve-se para também liberar novas potências de agir. Assim, para esse pensador (1992, p. 179), “criar não é comunicar, mas resistir. [...] Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras”. Isso nos

remonta à ideia de Nietzsche ao tomar a arte como “estimulante da vontade de potência” ou “excitante do querer”.

Uma das saídas indicadas em *É chegado o tempo de voltar à superfície* passa pela percepção de que “não andamos sozinho” (Pucheu, 2022, p. 38). Todo andar é coletivo, como pontua a pesquisadora Marie Bardet (2014, p. 75): “caminhar é um rasto que abre um terreno compartilhado, é o movimento comum, banal, comum, a partilhar, comum, a vários”. É necessário, nesse ponto, inventar um modo de caminhar juntos, de se deslocar conjuntamente. Não é caminhar no lugar de, mas fazer com que os outros sintam que também possam caminhar nesse mesmo lugar. É construir um caminhar pelo viés da empatia. Vejamos o poema pucheutiano *Não andamos sozinhos*:

Quando eu piso andando sobre a terra,  
 não é apenas o meu rastro que fica  
 marcado, mas o encontro do meu pé  
 com o movimento que a terra realiza  
 ao receber o meu pisar. Esse rastro,  
 que não é só meu, é rastro da terra  
 a se acomodar à forma do meu peso  
 contra o chão. Ninguém anda sozinho,  
 isso é certo. Andamos com a terra,  
 com o vento, com a chuva, com o sol,  
 com os bichos, com os fantasmas,  
 apenas não andamos sozinhos.  
 Não andamos sozinho, isso é bem certo,  
 andamos com quatro mil duzentos e cinquenta  
 mortos nos agarrando, querendo nos levar,  
 andamos com seiscentos e oitenta e seis mil  
 mortos nos agarrando, querendo nos levar,  
 andamos com seis milhões e quinhentos mil  
 mortos nos agarrando, querendo nos levar,  
 andamos com todos esses mortos, mais  
 ou menos próximos, com seus corpos  
 ainda quentes querendo nos levar. Somos  
 nós os rastros e os fantasmas desses mortos,  
 cujos corpos, insistentemente, teimam  
 em nos pisar, em fazer, de nossos corpos  
 a terra em que, escavando, querem nos sepultar (Pucheu, 2022, p. 38-40).

Este poema promove, nesse retorno à superfície, um outro modo de lidar com a vida: não marcharmos sozinhos. Apesar de vivermos numa comunidade solitária, nossos movimentos ordinários estão carregados de vivências, de histórias do chão e da terra pela qual nos deslocamos, de contatos, de atritos, de encontros e de contaminações com outros corpos. Ainda



que o caminhar reúna o anonimato e a singularidade de cada um no modo de andar, traça-se algo em comum que diz respeito, sobretudo, ao andar para escutar os movimentos do solo, os conflitos, os corpos mortos pelo descaso dos poderes.

Anda-se transpassando por todas essas intensidades. Esse gesto de andar em coletivo sugere uma maneira de resistir à barbárie e à catástrofe do nosso tempo. Quando andamos, somos arrastados pelos acontecimentos que atravessam a sociedade. *Não andamos sozinho* (Pucheu, 2022) revela a experiência da poesia em apontar elementos referentes à coletividade. Nesse ínterim, essa seria a função social da lírica, conforme as palavras de Adorno (2003, p. 66-67): “A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. [...] Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende o que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade”.

São tempos difíceis, todavia a lírica protesta contra uma situação social hostil, fria e opressiva. Quanto mais peso e carga sobre ela, maior a resistência. Na cadência crescente dos versos “andamos com quatro mil duzentos e cinquenta/ mortos nos agarrando, querendo nos levar,/ andamos com seiscentos e oitenta e seis mil/ mortos nos agarrando, querendo nos levar,/ andamos com seis milhões e quinhentos mil” (Pucheu, 2022, p. 40), parece que o poema mesmo superlotado de corpos mortos ainda suporta tudo. A partir do mais terrível e tenebroso – o amontoado de corpos oriundos da pandemia da covid-19 –, o poeta nos invoca andar com todos esses destroços no intuito de insistir na vida, de afirmá-la, ainda que os poderes trabalhem para nos sepultar.

Esse poema nos alude a *Os ombros suportam o mundo*, do poeta Carlos Drummond de Andrade (2012), publicado na obra *Sentimento do mundo*, de 1940. Esse texto poético drummondiano exprime uma constatação de como a vida se depara com o irremediável e, sem resignação ou um conformismo, não há outra saída senão viver a vida sem subterfúgios, sem mistificação:

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.  
Tempo de absoluta depuração.  
Tempo em que não se diz mais: meu amor.  
Porque o amor resultou inútil.  
E os olhos não choram.  
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.  
E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.  
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,  
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.  
És todo certeza, já não sabes sofrer.

E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?  
 Teus ombros suportam o mundo  
 e ele não pesa mais que a mão de uma criança.  
 As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios  
 provam apenas que a vida prossegue  
 e nem todos se libertaram ainda.  
 Alguns, achando bárbaro o espetáculo,  
 Prefeririam (os delicados) morrer.  
 Chegou um tempo em que não adianta morrer.  
 Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.  
 A vida apenas, sem mistificação (Andrade, 2012, p. 33-34).

Refletindo o momento de instabilidade e de insegurança dos anos anteriores a Segunda Guerra Mundial, *Os ombros suportam o mundo* em suas três estrofes delineia uma crítica ao tempo presente. Ao invés de apresentar um pessimismo destruidor, o poeta aponta uma decisão de afirmar a vida, transformando dor em arte, em criação. É um “tempo de depuração” em que, sobretudo, o sensível se esvai e o que resta é a brutalidade da secura, de olhos que não choram, de um coração que está seco.

Quando se diz “Teus ombros suportam o mundo/ e ele não pesa mais que a mão de uma criança”, temos a entrada da leveza acionada pela “mão de uma criança” para amenizar o peso do sofrimento e instigar que, apesar desse fardo, ainda há fôlego e coragem para seguir, pois “Chegou um tempo em que a vida é uma ordem”. Não adianta fugir dessa lâmina cortante.

No texto pucheutiano *Não andamos sozinhos*, o não fugir da vida é justamente a construção de um andar em coletivo; é ter ciência de que, na produção desse andar, não se aparta o que veio antes do que se passa agora: anda-se no instante em que o acontecimento acontece, pois, como disse o poeta Drummond (2012, p. 34), “As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios/ provam apenas que a vida prossegue”.

A vida prossegue e, como pontua Pucheu (2022, p. 23), “É preciso agora, mais do que nunca, /que insistamos, conjunta/ e resolutamente, em dizer/nessa língua do presente/e em uma língua a posteriori”. É preciso guardar a memória do nosso tempo nesse andar coletivo e impessoal em que não se reconhece mais o sujeito, a fim de poder dizer o impossível, de dizer o indizível. A partir desse andar, partilha-se o sensível de um terreno que é tocado e toca a todos; partilha-se o mundo com o outro por essa experiência comum, a experiência do andar.

Pucheu (2022), propõe, assim, um modo de escrita coreográfico-democrático em que se caminha deslizando por todos os restos, dejetos, brasas e cinzas que se amontoam pelo chão.

Esse gesto de andar interpolado por alteridades e pelo real funda/inventa um modo de escrita esponjoso. Escreve-se com os olhos, com os ouvidos, com a boca, com os pés, com os poros. Escreve-se com o que toca profundamente à superfície permeável. Escreve-se com o atrito do vento que levanta e espalha a sujeira no chão, rebatendo por entre corpos quaisquer. Os poros estão dispersos, descentralizados, espalhados. Em *Vale do Socavão* (Pucheu, 2022), o poeta celebra essa porosidade poética:

[...] É preciso dizer que não fazemos poesia  
com o cérebro, é preciso dizer que não  
fazemos poesia com o coração  
é preciso passar por fora  
dessa dicotomia  
que já deu tanto  
a falar, inclusive, na poesia  
brasileira. Fazemos poesia,  
e como somos feitos por ela,  
com os poros, poetamos  
com a pele, com os buracos  
da pele. Muito para além  
de qualquer víscera ou órgão  
exclusivo, poetamos  
com os ocos, os cavos e os vãos  
da pele. A lição da poesia é  
a lição do Socavão e,  
com ambos - Socavão  
e poesia -, no pouquíssimo  
tempo que nos cabe de vida  
aprendemos [...] (Pucheu, 2022, p. 61-62).

O contato do poeta com o Socavão – essa floresta em que o poeta experimenta o fora, o inesperado, o anonimato – provoca um desmoronamento de algumas certezas, a exemplo da dicotomia entre a máxima poesia se faz com cérebro e a máxima poesia se faz com o coração. Literatura não será mais a expressão de um “eu” interior; estremece-se o cogito cartesiano do “eu penso”. O Vale do Socovão ensina que tudo são intensidades, fluxos, passagens. E essa é, também, a própria lição da poesia: ao sair e se tornar estrangeiro de si mesmo, o poeta consegue se expor a algo que, por não ser inteiramente seu, é de todos.

Desdobrar-se ou deixar vir à tona e à superfície é uma das tônicas da produção artística de Pucheu (2022), sobretudo, explicitamente, no livro que por ora analisamos. A categoria do exterior é uma noção forte em vários pensadores, a exemplo de Nietzsche, Deleuze, Foucault, Barthes, Derrida. De acordo com Roberto Corrêa dos Santos (1999, p. 54) em *Modos de saber*,

*modos de adoecer*, a arte livre de uma profundidade ideal qualquer é arte feliz, “realizada para o fora e para além do ressentimento”. Os gregos, na concepção nietzschiana, era um povo profundamente superficial, pois na arte grega só há máscaras. A arte, portanto, liga-se à superfície, ao artifício, à corporeidade.

Em quase todas as obras pucheutianas de 2013 até este presente momento, há textos em homenagem ao aprendizado que o Socavão proporciona: em *mais cotidiano que o cotidiano* (Pucheu, 2013), temos uma série intitulada *Poemas escritos meio do Vale do Socavão*; em *Para que poetas em tempos de terrorismos?* (Pucheu, 2017), temos cinco poemas denominados *Vale do Socavão, Incapturáveis, Um bosque, Socovão – uma lição de nomear; D. Nobrinha*; em *É chegado o tempo de voltar à superfície* (Pucheu, 2022), temos *Ancestrais de moradia, Vale do Socavão*. Além de um espaço de trocas afetivas, o Socavão surge como o lugar que nutre o poeta e com o qual ele alimenta seu corpo ao entrar em contágio com a natureza e com todas as forças, movimentos e ritmos – coisas, bichos, pessoas, rios – que nela passeiam/transitam. O poeta, assim, cria, também, a ideia de um lugar habitado em que ele também se forja enquanto árvore, floresta, vento, bichos e água no intuito de inventar um ser-em-comum, um estar junto de algo que de tão íntimo se torna estranho. No vale, o poeta sofre de exílio, pois está fora da sua intimidade, pondo-se em contato com o desconhecido, com aquilo que o ultrapassa sem dar-se a conhecer.

A poesia tem a ver com encontros: animais que vêm povoá-las, com movimentos, ideias e sons que a atravessam, com acontecimentos que a sacodem. “Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 49). Quando corpos se encontram ao acaso, a potência de agir pode ser diminuída ou aumentada. Daí a ideia de Spinoza (2019) dos bons ou maus encontros. Do atrito de um corpo sobre o outro, temos efeitos, ou seja, afetos. Os afetos estão na base da reflexão sobre o bem-viver, o ser-em-comum, o estar juntos, a comunidade sem comunidade. Mais além: estão na base para se pensar, hoje, os termos de uma democracia.

A democracia, desde o início deste trabalho, foi pensada tendo como o princípio o dissenso; não a aludi sob o julgo de uma identidade entre os membros de uma comunidade ou de uma coleção de indivíduos que mantêm similitudes entre pensar, agir e sentir. Opero por uma concepção de democracia que oferece uma reflexão acerca dos modos possíveis e variados de ser da comunidade em oposição à forma/modelo de homem imposto pelos poderes constituintes.

Ao pensar na etimologia da palavra “democracia”, Rancière (1996) no artigo *O dissenso* argumenta que se *demos* significa “povo” e, em Atenas, o “povo” é pobre, então democracia seria o governo dos que governam sem nenhum título para governar, vez que os pobres não têm posses, não têm honrarias para exercer nenhum cargo de dominação. Assim, pensa Rancière (1996, p. 370):

Esse nome para nós banal significa, portanto originalmente uma ruptura inédita, a instituição de um mundo às avessas para todos os que pretendem fazer valer um título para governar. Significa que governam especificamente os que não têm nenhum título para governar.

Nesse quadro, acreditou-se que a democracia se forjava pelo consenso de que haveria , naturalmente, aqueles que nasceram para dominar e outros para serem dominados. Ao quebrar essa lógica, o princípio do dissenso opera por uma torção que paira sob a ideia de dominação como algo natural; o poder não pertence ao nascimento, à riqueza ou à sabedoria. Por conseguinte, a comunidade política é pensada não pelo somatório de todos os membros, pois há sempre um déficit em seu conjunto; há sempre aqueles que nada têm, enquanto uns, a minoria, tem tudo. Portanto, na base da democracia está o litígio, o impasse, o conflito.

Os que não têm parcela ou os que não tomam parte do comum são os indivíduos não contados, aqueles que não são considerados no todo; são o *demos*. O *demos* só se identifica com esse todo da comunidade por compreender que a injustiça que lhe apetece é originada pela outra parte, que tudo tem. No intuito de perturbar essa ordem dada sob quem pode ou não fazer parte da democracia, Rancière (1996) propõe denominar tal processo de política. Nesse sentido, política seria um conjunto de ações que interrompem a ordem da polícia. Em contrapartida, polícia, para esse filósofo, para além do sentido usual do exercício das funções de vigilância e de repressão, se constitui num:

conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição (Rancière, 1996, p. 372).

Dito isso, trago essas assertivas para pensar como a poesia pucheutiana tem construído um espaço privilegiado para se pensar democracia e propor políticas para os viventes na contemporaneidade por operar uma reconfiguração do sensível quando põe em crítica o apetite mortífero dos homens de poder, os quais guerreiam contra as existências, mostrando que há

alternativas para construir coletivamente outras formas de vida. Não se trata de um receituário ou de um somatório de práticas isoladas; antes de tudo, essas possibilidades se forjam no calor das lutas, dos levantes e dos movimentos que desejam afirmar a vida.

A política começa quando se tenta repartir e equilibrar a parcela do comum. A poesia enquanto uma atividade política faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. Assim, a poesia singrada pela política é um gesto que desfaz as divisões sensíveis da ordem policial ao manifestar a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante.

Nenhuma coisa é em si política. Para que a poesia seja política é necessário que ela desocupe e desencarcere os corpos dos locais para os quais foram destinados a se fixar, desfazendo as relações que determinavam o lugar de cada um. Nesse sentido, com a invenção de modos de ser, ver e dizer a poesia mostra a sua dimensão lírico-interventiva para/do nosso tempo, propondo novas formas de enunciação coletiva. Examino, como exemplo, um poema pucheutiano:

Pouco a pouco

II

Eu ainda aprendo a falar  
do pior, eu ainda aprendo  
a jamais desviar o olhar  
e, mais do que nunca,  
entendo a poesia, ao menos,  
no Ocidente, ter começado  
pela ira. Talvez, mesmo frente  
ao cansaço, seja pela ira que,  
a cada despertar, precisamos  
inventar mais um dia, talvez  
seja pela ira que, a cada dia,  
precisamos inventar  
mais um amanhã, talvez,  
seja pela ira que, a cada  
amanhã, precisamos inventar  
mais um depois de amanhã  
e assim por diante, cada vez  
com mais ira, inventando,  
pouco a pouco, com pouco,  
mas com muita ira, o que  
pudemos inventar (Pucheu, 2022, p. 36).

O poema, em questão, já em seu título revela o quão árduo é o aprendizado destes tempos sombrios. Tal como o “cruel aprendiz” (Mendes, 2009) que, em agitação, não consegue

ficar inerte às situações calamitosas, Pucheu (2022) também se predispõe a usar sua carne viva e seu corpo para “falar do pior”. O poeta, assim, enfrenta os piores dias com a urgência de inventar alguma saída de emergência.

Mesmo cansado é preciso produzir esperança. O verso “precisamos inventar mais um amanhã” nos remete ao poema *Tecendo a manhã*, do poeta João Cabral de Melo Neto: “Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos. /De um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito de um galo antes/ e o lance a outro; e de outros galos [...] (Melo Neto, 2008, p. 219). A manhã só se tece pouco a pouco, paulatinamente, assim como um possível de país não se constrói com apenas um galo sozinho; ele precisará sempre de outros galos. A conexão sequencial dos períodos de *Pouco a pouco* (Pucheu, 2022) bem como do trecho de *Tecendo a manhã* (Melo Neto, 2008) se interconectam a ponto de performarem um único bloco. Isso ocorre porque há um fio condutor passando por todos os segmentos, atando-os uns aos outros, num só *continuum*: a repetição plástica de que o amanhã/a manhã precisa ser reinventado dia após dia.

*Tecendo a manhã* faz parte da obra *A educação pela pedra*, projeto estético de João Cabral de Melo Neto publicado em 1966. Composto por uma série de textos poéticos, esse livro reúne uma poesia que se origina da integração de estruturas formais preexistentes, tais como dísticos, quadras, poemas em estruturas menores. Tratados como módulos, os poemas cabralinos, a exemplo de *Tecendo a manhã*, se caracterizam por um trabalho burilado do tecido sintático. A forma engenhosa como o poeta assinala o efeito durativo cursivo da tessitura da manhã em “Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos” revela um ritmo visual e sintático. Digo isso no intuito de sinalizar que, assim como no poema cabralino em análise, o poema pucheutiano “Pouco a pouco” delineia um espaço em que o leitor é convocado a participar desse jogo de tecer a manhã, de “inventar mais um depois de amanhã” (Pucheu, 2022, p. 36).

Nesse sentido, em *Pouco a pouco* há a intensificação do sentimento de ira que, inusitadamente, aumenta a potência de agir, como um modo possível de enfrentar o mundo, impulsionando uma conexão de forças para a concretização de algo que ainda há de se erigir. Ambos os poemas mobilizam o princípio da solidariedade ao apostar nos encontros improváveis entre corpos que desejam o que está por vir, pois, como adverte o poeta: “[...] eu ainda sinto, eu ainda penso, eu ainda grito,/ eu ainda não perdi o fôlego/ para avisar que estou vivo” (Pucheu, 2022, p. 35).

“Eu ainda grito”: ao invés de amputar a linguagem, a poesia pucheutiana a expande e a dissemina. Se os Estados desejam infertilizar o terreno da partilha, a poesia clama pelo enfretamento, por um ato em coletivo que energize nossos corpos para que possam fazer suas histórias, porque, para Pucheu (2022), qualquer um é capaz de cooperar com a tarefa de “fazer’ a história.

A política dos viventes, nos textos poéticos analisados, traça mapas do visível, trajetórias do dizível, relações entre modos de ser, do fazer e do dizer. Quando denomino tais peças de “poemas para democracia”, penso, justamente, no homem como animal político que desvia de uma destinação natural, a de executar funções orgânicas, e passa a criar/ensejar enunciados coletivos que “repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens” (Rancière, 2009, p. 60).

Esses enunciados coletivos como prática de pensamento são, certamente, o que estimula a produção de outras possibilidades do estar juntos ou do ser-em-comum. No poema *De vez*, Pucheu (2022, p. 126-127) diz:

Enquanto queimam nosso tempo  
e nossas memórias, guardemos  
suas cinzas, que nos compõem,  
para que, se formos capazes, mesmo  
que já não haja brasa, possamos  
soprá-las, acumuladas ao chão,  
mais uma vez ao vento, vendo se,  
com os restos, algum desenho  
fantasmático, ainda que disperso,  
pode, antes da próxima chuva  
a nos grudar de vez ao chão,  
se, por fim e tardiamente, criado.

É preciso, novamente, aprender a ficar submerso; é preciso, repetidamente, aprender a curar as feridas, a reparar as perdas, a topar com os fantasmas, a evocar situações traumáticas e a reconstruir o que foi destruído. O poeta solicita que sejamos espertos ao guardar as cinzas para, posteriormente, antes mesmo que tudo retorne, criarmos uma outra cena. A poesia como uma atividade político-pedagógica: de cuidado com o outro, de pensar o corpo como um campo de forças e de intensidades versátil e maleável que proporciona uma reinvenção do mundo e das práticas de percepção da história, dos acontecimentos, das coisas que nos rondam.

Ao se predispor a escutar o que se passa, Pucheu (2022) aposta numa saúde poética baseada na apropriação da história para a vida, lançando um outro olhar sobre o presente



doloroso e indigesto. Trata-se, portanto, de tomar a poesia como uma experiência da passagem sob a qual o homem ensaia-se e compõe-se como um grande inventor-experimentador. Enquanto um pensador do contemporâneo, Pucheu estimula o seu querer artístico movido pelo espanto e pelo assombro de saber que, apesar da angústia deste tempo que se sucede diante de nós, “é chegado/ o tempo, é chegado o tempo/de voltar à superfície” (Pucheu, 2022, p. 139).

## 5 “O POEMA NÃO TERMINARÁ”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Brasil, 2020: ano em que inicio esta pesquisa.

Estávamos atravessando duas crises: uma política, advinda desde 2013, com a cooptação das pautas das “jornadas de junho” por grupos de extrema direita, culminando em 2016, com o golpe jurídico-midiático contra a ex-presidenta Dilma Rousseff; e, em 2018, com a ascensão ao poder de um grupo autoritário e conservador, que atacava mulheres, negros, indígenas e LGBTQIA+. Um grupo que, em verdade, se colocava contra a vida, contra sua diversidade e toda sua potencialidade afirmativa.

Florestas eram destruídas, bibliotecas eram queimadas, armas eram adquiridas com maior facilidade, ditadores eram homenageados. O presidente, à época, falava, abertamente, atrocidades sobre a virulência da pandemia, debochava dos pacientes acometidos pela covid-19, criticava ações dos estados e de municípios que desejavam conter a disseminação do vírus. Assistíamos, atônicos e perplexos, ao desmonte do Estado e ao perigo sempre iminente à vida.

Não se furtando a tocar nesse cardápio de tristezas, a literatura – ou melhor, a poesia – investiu certa energia ao mirar-se para a catástrofe que violentava o país. Em especial, por ser objeto de investigação da minha tese de doutoramento, destaquei como a produção poética do artista, professor e poeta Alberto Pucheu operou uma investida, de 2013 até este presente momento, em se voltar para o olho da história a fim de capturar a atmosfera tensa que pairava no país. Em 2013, publica *mais cotidiano que o cotidiano* (Pucheu, 2013). No exercício de inventar um outro cotidiano, tal obra traz à baila o crescimento de movimentos ultraconservadores, a onda de assassinatos em escolas, a apropriação pela extrema direita de movimentos legítimos contra o aumento do ônibus, a repreensão violenta às “jornadas de junho” pelo Estado, isto é, tudo que tem tornado o mundo cada dia pior. Só que para responder, provisoriamente, aos impasses do nosso tempo, o poeta recorre, como pontuei neste trabalho, a formas mais amorosas, corajosas e acolhedoras de contragolpear os poderes hegemonicamente instituídos.

O poeta criou algumas estratégias e dicções para responder ao autoritarismo que cerceava o próprio direito de pensar e de poder dizer. Em 2017, logo após o golpe contra a ex-presidente Dilma Rousseff, Pucheu publica *Para que poetas em tempos de terrorismos?* (Pucheu, 2017), projeto poético que passeia, sobretudo, pelo espectro autoritário, violento e conservador que ronda o país. É uma obra que inicia falando de fantasmas, de vultos, de

testemunha, o que nos põe em contato com uma poesia que, já sabendo da sua impotência, faz falar, faz aparecer e faz escutar ecos, sobressaltos e contingências do nosso tempo.

A cada obra lida, a cada documentário assistido, a cada encontro com o poeta, eu me questionava: sempre haverá um poema? O corpo do poeta por intermediar tantos outros corpos, a voz do poeta por, igualmente, mediar tantas outras, também não se cansa? Por qual razão o poeta violenta tanto a si se expondo ao horror, abrindo o poema aos atos mais autoritários e vis? Isso cabe num poema? Aprende-se algo com isso?

Esses questionamentos estiveram caminhando, em cooperação, com as perguntas feitas nesta pesquisa: como a poesia pucheutiana frequenta o contemporâneo? Há possibilidades de inventar modos de ser, de dizer ou de fazer um outro possível de Brasil após o golpe-2016? A cada poema analisado, percebi que sempre há um Maio de 68 se (re)fazendo nos versos, “ainda há algo por fora disso tudo” (Pucheu, 2020, p. 24).

Contar com a poesia se constitui, nesta tese, num gesto de encontro entre uma pesquisadora muito surpreendida e assombrada, como muitos brasileiros comprometidos com a ética da vida também estiveram durante o período de 2013 até este presente instante, quando vimos, ao menos para quem não vivenciou a ditadura militar, um dos piores momentos políticos do nosso país. Contar com a poesia, nesse caso, em especial, com a de Pucheu, vai muito além de ler textos que beiram ao real; é uma produção que nos dá coragem para continuar olhando de frente os acontecimentos e buscar, de alguma forma, ser um cruel aprendiz que, apesar dos dias sombrios que nos faltam fôlego, insiste na palavra, no poder dizer.

Se o poema, como uma esponja, em sua formosa maleabilidade, permite ser penetrado pelas dores do mundo, é porque o poeta é um animal sem território que, pela implosão das fronteiras, acaba por tecer o seu próprio território. Fundar esse lugar invoca uma série de posturas e aqui, neste trabalho, foi possível ver algumas: poder dizer o impossível do real pela palavra poética; imprimir a intensificação de existências ou modos de vidas mais acolhedores e amorosos; confiar na vida para questionar a tirania dos poderes; deslizar pelos acontecimentos, para dentro deles, denunciar aqueles que trituram a vida; e contragolpear o autoritarismo por meio dos afetos alegres (delicadeza, coragem, solidariedade) pois, só assim, se consegue aumentar nossa potência de agir.

A produção pucheutiana faz política, portanto, quando, por exemplo, em 2020, em plena pandemia do coronavírus, Pucheu (2020) publica *vidas rasteiras*, uma obra criadora e intensificadora de existências. Constituído por peças ficcionais, apesar de aparentemente

frágeis, esses viventes – imigrantes, refugiados, pessoas em situação de rua, mulheres e homens comuns, anônimos, errantes e sobreviventes – modulam outras experiências com a vida, muito mais afirmativas, em que se dá a ver um recorte possível de país em meio às várias catástrofes do nosso tempo. Frente à forma soberana de apropriação de subjetividades operada pelo capital, o poeta fabula personagens cuja motricidade conduz à produção de redes de apoio e de solidariedade.

Ao eleger corpos excluídos do direito de existir e ao caminhar lado a lado com esses estranhos quaisquer, a poesia nos alerta que esses modos singulares e processos do viver não podem ser separados das suas possibilidades ou potências de ação/reação. Portanto, a poesia em sua dimensão mais interventiva, nos oportuniza perceber o sentimento de urgência que nos convida a refletirmos sobre o que desejam/reivindicam/gritam essas esferas de existência. O poeta, assim, imagina/inventa um rosto anônimo de mulher, de indígena, de sem-teto, de vários outros e alheios, liberando partículas de vidas por ali e acolá.

Apesar de todas as intempéries a que estão submetidos, tais corpos conseguem se livrar, se vingando, de inúmeras imposições deste “mundo cão”. Nesse sentido, este trabalho discute como o poema emite ruidosas respostas às violências do nosso tempo; se o momento é de “fezes” (Andrade, 200, p. 15), sobretudo quando o outro é visto como um potencial inimigo, como intervir nesse contexto sombrio e adoecedor? Nos versos pucheutianos, a exposição ao outro traduz uma possibilidade mais urgente na construção de um espaço de alianças, de partilhas e de ressignificação da própria noção de comunidade.

E, depois da avassaladora passagem da bancada do “BBB” – boi, bala, bíblia –, o poeta nos restitui o vigor e o ar com a publicação de *É chegado o tempo de voltar à superfície*, em 2022. Ufa! Assim pensei, mas o jogo nunca está ganho. Afinal, as forças destrutivas não adormecem; sempre estão na arena a espera de alguma oportunidade para dar o bote-golpe. É preciso ficar à espreita, porque aquilo que acontece primeiro vem como tragédia, e, quando se repete, vem como farsa, para aludir ao pensamento do filósofo e teórico político Karl Marx (2011) a respeito da história e também do golpe de Estado perpetrado por Napoleão Bonaparte na França em 1799.

Agora, que pudemos, ao menos, sair do mar profundo para o qual fomos lançados, o poeta dispara uma questão: como chegamos até aqui? É importante apontar como a poesia pucheutiana nos provoca a pensar o mundo, o país e as nossas relações mais mínimas a partir de intensidades que nos atravessam – bichos, sons, ecos, vozes, ruídos, restos do cotidiano. É

uma poesia que não descansa, pois se sente atraída e perturbada pela oportunidade de ter um encontro inesperado com uma ideia. O poeta é aquele que sempre está se insinuando a algum corpo.

Por sempre pensar naquilo que faz, o poeta põe poesia e pensamento numa zona indiscernível de amizade. Nos textos poéticos analisados aqui, vislumbrei como a dimensão interventiva dos escritos se potencializa justamente quando devotam seu amor à filosofia, à filosofia e à poesia que, sem se posicionarem em rígidas fronteiras, se atritam ao ponto de exclamarem sobre as partículas que, mesmo em momentos de dor e de sofrimento, suplicam por mais um gole de vida.

Espanto: o motor da filosofia e da poesia. O poeta: um assombrado que, como em *Teeteto*, de Platão (2010), age, em diversos momentos desse livro-diálogo, como um aprendiz que se encontra-se “maravilhado” ou “espantado” com as conclusões de Sócrates que o caracteriza como “um espantoso rapaz” (Platão, 2010, p. 232).

Em preciosos momentos desta trajetória, mantive contatos com o poeta Pucheu. Dentre os inúmeros bate-papos no WhatsApp, as inusitadas conversas na balastrada da Ribeira, nos bares do Rio Vermelho, do Pelourinho, da Ponta de Humaitá e da Pedra Furada, dentre os eventos artístico-literários, como o XVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Abralic, em Salvador, e a gravação do documentário sobre o poeta Moisés Alves, ambos em 2023, pude atentar para muitos aspectos, sendo que dois me afetaram sobremaneira: os poetas escrevem “mexidos” por um campo de desejos e nunca escrevem só. O poeta delira sobre o mundo; ele pensa em, no encontro com outros, se contagiar, deixar se contaminar. Em virtude disso, ele anda em bandos, matilhas, tribos. O desejo do poeta passa por uma construção coletiva de estar dentro, fora, transitando, deslizando entre.

Por escolhas afetivas, também construí meu território engalfinhada com a produção de Pucheu em suas mais variadas formas de poder dizer. Essa poesia permite que não nos tornemos trapos, para lembrar um trecho de Deleuze (1988) em seu *Abecedário*. Impedir-nos de virar trapos não é no sentido de uma poesia salvacionista; é poder contar e confiar na poesia que nos apresenta os sintomas deste mundo doente e não nos deixa internados num hospital, virando uma criatura de hospital. Porém, como dito pelo poeta, “nenhuma poesia nos salvará do sofrimento de cinco séculos” (Pucheu, 2022, p. 13).

Liberar novas potências, tornar visível o invisível, tocar o real intocável, acreditar que o que acontece em nossa frente nos possibilita extrair saídas, mudanças de rotas e movimentos

até então esquecidos ou nem imaginados. Eis o objetivo desta tese: imprimir uma aposta na poesia porque a partir dela e desde a palavra poética, que estão sempre em vias de se fazer, ainda podemos falar e, de algum modo, vingar e nos vingar.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.375.
- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Prismas*. Trad. de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.
- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p.11-12.
- AGAMBEN, Giorgio. Ideia da prosa. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999. p. 30-34.
- AGAMBEN, Giorgio. O estado de exceção como paradigma de governo. In: AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. p .9-50.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. *Revista Outra Travessia, Ilha de Santa Catarina*, n. 5, – 2º semestre de 2005. p. 9-16. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743> . Acesso em: 14 mar. de 2024.
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. *Revista. Dep. Psicol.,UFF, Niterói*, vol.18 no.1, Jan./Jun. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdpsi/a/N6v9wqP8ChHzLQwQNMjLNGt/?lang=pt>. Acesso em: 14 mar.2024.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. Frenhofer e o seu duplo. In: AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem conteúdo*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 39-50.
- AGAMBEN, Giorgio. Forma-de-vida. In: AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p.13-21.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Fogo e relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018. p.46-61.
- ALBERTO Pucheu: Como escrever? [S. l.]: Papelícula, 2018. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Estratégias Narrativas. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KthU-Pz\\_o9M&ab\\_channel=EstrategiasNarrativas](https://www.youtube.com/watch?v=KthU-Pz_o9M&ab_channel=EstrategiasNarrativas). Acessado em: 11 mai. 2024.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. *In*: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 11 ed. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A flor e a náusea. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.15-17.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Os ombros suportam o mundo. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 33.

ANDRÉ Luiz Pinto: Prazer, esse sou eu. Produção: Alberto Pucheu e Danielle Magalhães. [S. l.: s. n.]. 2019. 1 vídeo (27 min). Publicado no canal Alberto Pucheu. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PZZwGz7-cfI&ab\\_channel=AlbertoPucheu](https://www.youtube.com/watch?v=PZZwGz7-cfI&ab_channel=AlbertoPucheu). Acessado em: 11 mai. 2024.

A POESIA de Alberto Pucheu. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2018. 1 vídeo (26 min). Disponível em: <https://www.canalsaude.fiocruz.br/canal/videoAberto/a-poesia-de-alberto-pucheu-cel-0448>. Acessado em: 11 mai. 2024.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2003. p.7-130.

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. *In*: ARTAUD, Antonin *Os escritos de Antonin Artaud*. Tradução, prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1983. p. 145-159.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3 ed. Tradução de Monica Stahel e Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

ARTIVISTA Mundano transforma cinzas de queimadas em releitura de Cândido Portinari. WWF- Brasil ONG, Brasília, DF, 21 out. 2021. Disponível em: <https://www.wwf.org.br/?80248/Artivista-Mundano-transforma-cinzas-de-queimadas-em-releitura-de-Candido-Portinari>. Acessado em: 10 jan.2023.

ASSUMPCÃO, Carlos de. *Não pararei de gritar: poemas reunidos*. Organização de Alberto Pucheu. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 116-338.

BARROS, Manoel de. O apanhador de desperdícios. *In*: BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018. p. 25.

BARDET, Marie. Andar. *In*: BARDET, Marie. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. Tradução de Regina Schöpke; Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p.73-106.



BARTHES, Rolan. A delicadeza. *In*: BARTHES, Rolan. *O Neutro*: anotações de aula e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. p. 65-80.

BARTHES, Rolan. *Como viver juntos*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

BENJAMIN, Walter. Posto de gasolina. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, volume II*: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.11-12.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.103-149.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BRECHT, Bertolt. A ópera dos três vinténs. Tradução de Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa e Wira Selanski. *In*: BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 9-108.

BRUNA Mitrano: a 70km do mar. Produção: Alberto Pucheu e Danielle Magalhães. [S. l.: s. n.]. 2019. 1 vídeo (33 min). Publicado no canal Alberto Pucheu. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=YyHf4hOn31U&ab\\_channel=AlbertoPucheu](https://www.youtube.com/watch?v=YyHf4hOn31U&ab_channel=AlbertoPucheu). Acessado em: 11 mai. 2024.

CALVINO, Ítalo. Leveza. *In*: CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.13-42.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. *In*: CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago, 1997. p. 243-270.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In*: SABINO, Fernando. *Para gostar de ler*: crônicas. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003. pp. 89-99.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARLOS de Assumpção: Protesto. Produção: Alberto Pucheu e Danielle Magalhães. [S. l.: s. n.]. 2019. 1 vídeo (83 min). Publicado no canal Alberto Pucheu. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=HQrg4OwL2qM&ab\\_channel=AlbertoPucheu](https://www.youtube.com/watch?v=HQrg4OwL2qM&ab_channel=AlbertoPucheu). Acessado em: 11 mai. 2024.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, p. 165-177, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857>. Acesso em: 12 fev. 2023.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Alberto. *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. São Paulo: Editora Elefante, 2016.

COSTA, Horácio. Carta ao Francisco acerca do suicídio de Clotilde Orozco. In: COSTA, Horácio. *A hora e vez de Candy Darling*. Goiânia: Martelo, 2016. p. 20-22.

COSTA, Horácio. História do Brasil. In: COSTA, Horácio et al. *50 poemas de revolta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 124-125.

CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. *Cérebro Ocidente – Cérebro- Brasil: arte, escrita, vida, pensamento, clínica e tratos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Faperj, 2015.

CHIARA, Ana Cristina. Afinidades Eletivas. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 1, n.8, p. 09-17, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19244>. Acesso em: 20 de mar. 2024.

DANIELLE Magalhães: carta aos sobreviventes. Produção: Alberto Pucheu e Danielle Magalhães. [S. l.: s. n.]. 2019. 1 vídeo (65 min). Publicado no canal Alberto Pucheu. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=YyHf4hOn31U&ab\\_channel=AlbertoPucheu](https://www.youtube.com/watch?v=YyHf4hOn31U&ab_channel=AlbertoPucheu). Acessado em: 11 mai. 2024.

DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze, entrevista a Claire Parnet, em 1988, em vídeo, transcrito e traduzido por Tomás Tadeu da Silva. Disponível em: [www.ufrgs.br/faced/tomaz](http://www.ufrgs.br/faced/tomaz). Acessado em: 15 de fev. de 2024.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 27 jun. 1999.

DELEUZE, Gilles. Vida de Espinosa. In: DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002. p. 9-22.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 - Como criar para si

um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto (et.al). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. p. 8-27.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 - Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: ed. 54, 1997. p. 8-99.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Maio de 68 não ocorreu. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, vol. 8, n.1, 1º quadrimestre de 2015, p.119-121. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26807/14902>. Acesso em: 10 de mar. 2024.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, n. 10, p. 113-116, maio 2001. Disponível em: [https://www.academia.edu/37018750/Jacques\\_Derrida\\_Che\\_cos%C3%A8\\_la\\_poesia](https://www.academia.edu/37018750/Jacques_Derrida_Che_cos%C3%A8_la_poesia). Acesso em: 07 de jan. 2024.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. p. 206-219. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 23 set. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem, diante do tempo. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p.15-68.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

ENTREVISTA com Alberto Pucheu: Os começos. [S. l.]: Papélicula, 2017a. 1 vídeo (24 min). Publicado pelo canal Estratégias Narrativas. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1SQT5NILiTo&ab\\_channel=EstrategiasNarrativas](https://www.youtube.com/watch?v=1SQT5NILiTo&ab_channel=EstrategiasNarrativas). Acessado em: 11 mai. 2024.

ENTREVISTA com Alberto Pucheu: primeiras publicações. [S. l.]: Papélicula, 2017b. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Estratégias Narrativas. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ZJwDNLVF7aI&ab\\_channel=EstrategiasNarrativas](https://www.youtube.com/watch?v=ZJwDNLVF7aI&ab_channel=EstrategiasNarrativas). Acessado em: 11 mai. 2024.

ENTREVISTA com Alberto Pucheu: aulas, teoria, ensaios e poesia. [S. l.]: Papélicula, 2018a. 1 vídeo (17 min). Publicado pelo canal Estratégias Narrativas. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=A5MM\\_InidjE&ab\\_channel=EstrategiasNarrativas](https://www.youtube.com/watch?v=A5MM_InidjE&ab_channel=EstrategiasNarrativas).  
Acessado em: 11 mai. 2024.

ENTREVISTA com Alberto Pucheu: grandes editoras pequenas, publicações artesanais. [S. l.]: Papélícula, 2018b. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Estratégias Narrativas.  
Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=Dj0xvvNcOWc&ab\\_channel=EstrategiasNarrativas](https://www.youtube.com/watch?v=Dj0xvvNcOWc&ab_channel=EstrategiasNarrativas).  
Acessado em: 11 mai. 2024.

ENTREVISTA com Alberto Pucheu: por Bia Corrêa do Lago. [S. l.]: Canal Futura, 2018c. 1 vídeo (26 min). Publicado pelo canal Alberto Pucheu. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=z8cfIYBpMNk&ab\\_channel=AlbertoPucheu](https://www.youtube.com/watch?v=z8cfIYBpMNk&ab_channel=AlbertoPucheu). Acessado em: 11 mai. 2024.

FAGUNDES, Igor. Performance para uma voz concentrada em seu corpo. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 8 n. 22, jan/abr 2010. p.1-25. Disponível em:  
<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/issue/view/664>. Acesso em: 15 fev. 2024.

FERNANDES, Pádua. Poesia e golpe no Brasil, 1964 e 2016. *Revista Cão Celeste*, Lisboa: Averno, n. 12, 2018. p.101-114. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/36577059/Poesia\\_e\\_golpe\\_no\\_Brasil\\_1964\\_e\\_2016](https://www.academia.edu/36577059/Poesia_e_golpe_no_Brasil_1964_e_2016). Acesso em: 15 fev.2024.

FERRAZ, Paulo (Org.). *Roteiro da poesia brasileira: anos 90*. São Paulo: Global, 2011.

FLACK, Fernando. *Perfil Carioca: Alberto Pucheu*. TodoRio, Rio de Janeiro, 16, jan. 2014. Disponível em: <https://guiatodorio.wordpress.com/2014/01/16/perfil-carioca-alberto-pucheu/>. Acesso em: 10 mai. 2024.

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

FOUCAULT, Michel. Direito de morte e poder sobre a vida. In: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.231-239.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. A fixação no trauma, o inconsciente. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 13: Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a, p. 364-380.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”)*, Além do princípio e do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b, p. 120-178.

FREUD, Sigmund. Introdução à psicanálise das neuroses de guerra. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”)*, Além do princípio e do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014c. p.288-292.

FREUD, Sigmund. *Sobre lembranças encobridoras (1899)*. Apresentação, tradução e notas de André Carone, 2020, p.1-23. Disponível em: [https://filosofia.unifesp.br/images/LEMBRAN%C3%87AS\\_ENCOBRIDORAS](https://filosofia.unifesp.br/images/LEMBRAN%C3%87AS_ENCOBRIDORAS) Trad. A. Carone.pdf. Acesso em: 15 fev. 2024.

GARCIA, Gabriela. Quais foram as obras destruídas no ato antidemocrático em Brasília? *Galileu*. 9 jan. 2023. Cultura. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/cultura/noticia/2023/01/quais-foram-as-obras-destruidas-no-ato-antidemocratico-em-brasilia.ghhtml>. Acesso em: 02 jan.2023.

GANDOLFI, Leonardo. Urgência & coleção no último livro de Horácio Costa. *Revista Cult*, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/urgencia-colecao-no-ultimo-livro-de-horacio-costa/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

GARRAMUÑO, Florencia. Os restos do real – Literatura e experiência. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e realidade: uma abordagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 32-42.

LULA toma posse diante de centenas de milhares, recebe a faixa de representantes do povo e defende a democracia. *G1*, Brasília, Política, jan. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/01/01/lula-toma-posse-diante-de-centenas-de-milhares-em-brasilia-reafirma-compromissos-de-combate-a-pobreza-e-defende-a-democracia.ghhtml>. Acesso em: 20 fev. 2023.

GROSSMANN, Martin. O Anti-Museu. *Revista de Comunicações e Artes*, São Paulo, v. 24, p. 5-20, 1991. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/61462249/Anti-museu-Anti-Museum>. Acesso em: 20 fev. 2024.

GUTIERREZ, Maurício Chamarelli. Para uma leitura dos arranjos de Alberto Pucheu. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 8, jan/abr 2010, p. 191-200. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/issue/view/664>. Acesso em: 20 fev. 2024.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Bem-Estar comum*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

HEIDEGGER, Martin. Para quê poetas? Tradução de Bernhard Sylla e Vítor Moura. In: HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. p.307-368.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem na poesia. In: HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003. p. 27-70.

HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

INTO THE WILD [Na Natureza Selvagem]. Direção de Sean Penn. Paramount Vantage. EUA, 1 DVD. (148 min) son., color, 2007.

KEHL, Maria Rita. *Delicadeza*. Palestra [Academia Brasileira de Letras, 2008]. Ciclo Mutações: A Condição Humana. Org. Aduato Novaes. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br>. Acesso em: 14 de mar. 2024.

KLINGER, Diana. Poesia, documento, autoria. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 55, set./dez. 2018. p. 17-33. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/JdQjzBpMbDw48YQDkbBLT6w/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 de mar. 2024.

KRAKAUER, Jon. *Na natureza selvagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017a.

LAPOUJADE, David. *William James, a construção da experiência*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017b.

LEONARDO Fróes: Um animal na montanha. Produção: Alberto Pucheu, Gabriela Capper e Sergio Cohn, [S. l.: s. n.]. 2015. 1 vídeo (24 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Ne7d\\_6VbMv4&ab\\_channel=AlbertoPucheu](https://www.youtube.com/watch?v=Ne7d_6VbMv4&ab_channel=AlbertoPucheu). Acessado em: 11 mai. 2024.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: *Sopro. Panfleto Político-Cultural*. Tradução de Flávia Cera. Desterro: Cultura e Barbárie, janeiro, 2010, p. 01-04. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>. Acesso em: 23 fev. 2022.

- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011. p.85-101.
- MARIA Maria. Intérprete: Elis Regina. Compositores: Milton Nascimento e Fernando Brant. In: SAUDADES do Brasil. Intérprete: Elis Regina. [s.l.]: WEA, 1980. 1 CD, disco 1, faixa 3.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Tradução e notas de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MELO NETO, João Cabral. Tecendo a manhã. In: MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 219.
- MENDES, Cleise. *O cruel aprendiz*. Salvador: Editora Caramurê, 2009.
- MOISÉS Alves: o fogo que antecede as cinzas. Produção: Alberto Pucheu e Danielle Magalhães. [S. l.: s. n.]. 2019. 1 vídeo (65 min). Publicado no canal Alberto Pucheu. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=J\\_JByK8pWtU&ab\\_channel=AlbertoPucheu](https://www.youtube.com/watch?v=J_JByK8pWtU&ab_channel=AlbertoPucheu). Acessado em: 11 mai. 2024.
- MORAES, Maria Lucia Vignoli Rodrigues de. *Ondulações: rastro e livro e arte*. 2015. 114 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em:  
[https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/7372/1/Maria%20Lucia%20Vignoli%20Rodrigues%20de%20Moraes\\_Dissertacao.pdf](https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/7372/1/Maria%20Lucia%20Vignoli%20Rodrigues%20de%20Moraes_Dissertacao.pdf). Acesso em: 15 mar. 2024.
- MORICONI, Ítalo. Poesia 00: uma amostra. *Margens*, Belo Horizonte, n.9/10, p. 34-49, jan./jun. 2007. Disponível em: [https://periodicos.ufmg.br/index.php/margens\\_margenes](https://periodicos.ufmg.br/index.php/margens_margenes). Acesso em: 15 jan. 2024.
- MUNDANO. SP-Artes, 2023. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/artistas/mundano/>. Acessado em: 16 jan. 2023.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005. p. 9-44.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a.
- NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antônio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Editora UFSC; Chapecó: Argos, 2016b.

NEGRI, Antonio. O comum como modo de produção. Tradução de Bernardo Romagnoli Bethonico. *Caderno de leituras*, [S.l.], n. 52, Série Intempestiva, 2016. p. 1-9. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno52/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

NETO, Alberto Pucheu. *Uma aproximação ao Anthropos da sentença de Protágoras*. 1993. 96 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

NETO, Alberto Pucheu. *Intervenções na relação entre poesia e filosofia: uma fronteira desguarnecida*. 1999. 184 f. Tese (Doutorado em Letras: Ciências da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de. Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

OLIVEIRA, Cláudio. A cidade, a palavra e o corpo: sobre a primeira poesia de Alberto Pucheu. *Revista Cult*, [s.l.], nov. 2022. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/primeira-poesia-pucheu-lancamentos/>. Acesso em: 10 set 2023.

OLIVEIRA, Edmon Neto de. *Militância Poética - Indiscernibilidade entre Poesia, Crítica e Filosofia na escrita de Alberto Pucheu*. 2014. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras: estudos literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/6908/1/edmonnetodeoliveira.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2024.

OLIVEIRA, Edmon Neto de. *Escrita crítica, escrita criativa e leituras sobre (e com) o esporte - o corpo em movimento ressensualizando a razão*. 2018. 154 f. Tese (Doutorado em Letras: estudos literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018. Disponível em: [https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6908?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6908?locale=pt_BR). Acessado em: 11 mar. 2024.

OLIVEIRA, Edmon Neto de. *A encruzilhada da poesia: ensaios a partir de Alberto Pucheu*. Curitiba: Appris Editora, 2023.

O FUTURO NÃO DEMORA. Intérprete: Grupo BaianaSystem. São Paulo: Polysom, 2019. 1 disco vinil.

PELBART, Peter Pál. In: SAAD, Fátima (org.), GARCIA, Silvana (org.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 33-37.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2018.



PELBART, Peter Pál. *Ensaaios do assombro*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PELBART, Peter Pál. A potência de não: linguagem e política em Agamben. *Estudos da Língua(gem)*, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 115-124, 2017. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/2424/2007>. Acesso em: 14 mar. 2024.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERRONE- MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. Livro X. In: PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

PLATÃO. *Teeteto*. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PUCHEU, Alberto. *Na cidade aberta*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1993.

PUCHEU, Alberto. *Escritos da frequência*. Rio de Janeiro: Editora Paignion, 1995.

PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 1997.

PUCHEU, Alberto. *Ecometria do silêncio*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 1999.

PUCHEU, Alberto. *A vida é assim*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PUCHEU, Alberto. *Escritos da Indiscernibilidade*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida: (poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007a.

PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento: a literatura e seus entornos interventivos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007b.

PUCHEU, Alberto. Do começo ao fim do poema. *Boletim de pesquisa Nelic*, v. 9, n. 14, p. 22-53, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/12447>. Acesso em: 10 mar. 2022.

PUCHEU, Alberto. *Antonio Cicero por Alberto Pucheu*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010a.

PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia e crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010b.

PUCHEU, Alberto. Poema para ser lido na posse do presidente. *Jornal O Globo*, Prosa & Verso, out. 2010c. Disponível em: [http://albertopucheu.com.br/pdf/poemas/poema\\_paraser\\_lido.pdf](http://albertopucheu.com.br/pdf/poemas/poema_paraser_lido.pdf). Acesso em: 10 set. 2023.

PUCHEU, Alberto. *O amante da literatura*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010d.

PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo. *O Carnaval Carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PUCHEU, Alberto. *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o ensaio teórico-crítico-experimental*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012.

PUCHEU, Alberto. *mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

PUCHEU, Alberto. *apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014a.

PUCHEU, Alberto. *Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo Gandolfi: da poesia, da pós-poesia e do pós-espanto*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014b.

PUCHEU, Alberto. Poesia, Filosofia e Política. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n.16, p.176-198, julho/2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/27144/0>. Acesso em: 15 set. 2022.

PUCHEU, Alberto. *Para que poetas em tempos de terrorismos?* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

PUCHEU, Alberto. *Que porra é essa: poesia?* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018.

PUCHEU, Alberto (Org.). *Antologia poética: poemas para ler antes das notícias*. São Paulo: Editora Bregantini, v. 1, 2019a.

PUCHEU, Alberto. Prazer, esse sou ele: a autobiografia poético-política de André Luiz Pinto. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 21 n. 3, p.131-148, set-dez. 2019b. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/29880>. Acesso em: 14 de fev. 2024.

PUCHEU, Alberto. *vidas rasteiras*. São Paulo: Editora Bregantini, 2020.

PUCHEU, Alberto. *Espantografias: entre poesia, filosofia e política*. Brasília: C14 Casa de Edição, 2021a.

PUCHEU, Alberto (org). *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil*. São Paulo: Bregantini, 2021b.

PUCHEU, Alberto. *É chegado o tempo de voltar à superfície*. São Paulo: Editora Bregantini, 2022.

PUCHEU, Alberto; MELO, Tarso de. *Um mergulho e seu avesso*. Belo Horizonte: Impressões Minas, 2022.

PUCHEU, Alberto; MAGALHÃES, Danielle (org.). *Falemos de poesia*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2023.

PUCHEU, Alberto. Fernando Ferreira de Loanda: uma dívida impagável. *Revista Jangada*, v.11, n. 1, Viçosa, 2023. p.1-28. Disponível em: <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/500/389>. Acesso em: 20 fev. 2024.

PUCHEU, Alberto. Site oficial Alberto Pucheu. Disponível em: <https://albertopucheu.com.br/>. Acesso em: 20 mai. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 367-382.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2 ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Política da literatura. Tradução de Renato Pardal Capistrano. *Revista A!*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 110-131, jan./jul. 2016. Disponível em: <https://gravacaocontraamare.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/ranciecc80re-jacques-policc81tica-da-literatura.pdf>. Acesso em: 15 de mar. 2024.

REZENDE, Renato. *Poesia brasileira contemporânea: crítica e política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

RIBOUD, Marc, *Fille à la Fleur*. 21 de out. 1967. 1 fotografia.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIGOLI, Elke Regina Garcia. *O cotidiano em Alberto Pucheu: as relações expressivas sonoras e lexicais*. 2018. 110 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Cruzeiro do Sul, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.udf.edu.br/jspui/bitstream/123456789/279/1/ELKE%20REGINA%20GARCIA%20RIGOLI.pdf>. Acessado em: 11 de mar. 2024.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROLNIK, Suely. Instaurações de mundos. In: Tunga: 1977-1997. Curadoria de Carlos Basualdo. Miami: Museum of Contemporary Art, 1998, p. 115-136.

SALOMÃO, Waly. Carta Aberta a John Ashbery. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 235-236.

SANTELLI, Ana Clara Delgado. *Sobreviver para além das palavras: poesia e resistência no encontro entre Alberto Pucheu e Carlos de Assumpção*. 2022. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura). Universidade Federal de São João del-Rei,

São João del-Rei, 2022. Disponível em: [https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20-%20Ana%20Clara%20\(2\)%20\(1\).pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20-%20Ana%20Clara%20(2)%20(1).pdf). Acesso em: 11 mar. 2024.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O exterior. In: SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p.51-60.

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo*: arte e escritura expandidas. Rio de Janeiro: FAPERJ/Circuito, 2011.

SANTOS, Sérgio Marcone da Silva. *Escrita não criativa e internet*: autoria e obra na contemporaneidade. 2019. 98 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/29874>. Acesso em: 21 mar. 2024.

SARRAZAC, Jean Pierre. *Poética do drama moderno*: de Ibse a Koltés. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, jan./jun. 2012, p. 129-148. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/dSzWFLKdDkmP3qmScLPJbHD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 out. 2022.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: *Sibila*, v. 5, n. 8-9, set. 2005.p.41-60.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, Célia.; ALVES, Ida. (org.). *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 209-218.

SISCAR, Marcos. As desilusões da crítica de poesia. In: SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

SÓ DEZ por cento é mentira: a desbiografia poética de Manoel de Barro. Direção e Roteiro: Pedro Cezar. Produtora: Artesanato Eletrônico. Brasil: 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdDmLBPqDvY>. Acessado em: 10 de jan. de 2024.

SPINOZA, Benedictus de. A origem e a natureza dos afetos. In: SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 95-152.

TATIANA Pequeno: muambas e bambas para o nosso tempo. Alberto Pucheu e Danielle Magalhães. [S. l.: s. n.]. 2019. 1 vídeo (35 min). Publicado no canal Alberto Pucheu.

Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=stqndRqDTMs&ab\\_channel=AlbertoPucheu](https://www.youtube.com/watch?v=stqndRqDTMs&ab_channel=AlbertoPucheu). Acessado em: 11 mai. 2024.

TUNGA. Tunga oficial, 2024. Disponível em:

<https://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacoes/>. Acesso em: 10 de mai. 2024.

VICENTE Franz Cecim: um animal na floresta. Produção: Alberto Pucheu e Danielle Magalhães. [S. l.: s. n.]. 2017. 1 vídeo (33 min). Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=o2XftTgm3OE&ab\\_channel=AlbertoPucheu](https://www.youtube.com/watch?v=o2XftTgm3OE&ab_channel=AlbertoPucheu). Acessado em: 11 mai. 2024.

## APÊNDICE A - Rabiscos de um bate-papo inusitado com o poeta Alberto Pucheu

**Entrevistadora:** Pucheu, primeira pergunta. Em vários poemas você traz um circuito de afetos invadido por inúmeros amigos. Dedicar-se poema a amigos, conversar-se com amigos, troca-se mensagens, bilhetes e e-mails com amigos. Quase não há referências ao pai ou à mãe, não que haja alguma necessidade. O curioso é que se elegem amigos; há uma filiação a esses escolhidos. Essa ausência pai e mãe se ressignifica na presença dessa multidão de amigos? Seria uma crítica a uma obsessão pela origem?

**Pucheu:** Eu acho que essa pergunta é uma pergunta que ela é muito pertinente feita desde hoje. Na medida em que uma boa parte da poesia contemporânea é uma poesia que trabalha com questões familiares. Quando eu comecei a escrever, quando comecei a... escrever, a publicar, tinha uma força muito grande aqui no Brasil de uma tradição que era tradição, digamos assim, Cabralina, que é do João Cabral e do concretismo que ainda era muito reinante naquele momento e, naquela época, não havia uma poesia familiar assim. Ninguém fazia uma poesia familiar. Eu demorei três livros para começar a colocar o “eu” no poema. A entrada do “eu” no poema para mim demorou literalmente três livros. Eu acho que os três primeiros livros, ou pelo menos nos dois primeiros, acho que nos três primeiros livros não tem o “eu”, entendeu, assim? Ele vai entrar depois. Assim, por mais que tivesse uma força, naquela época, grande de alguém como Goulart, do poema sujo, que permitiria obviamente essa entrada maior de um autobiográfico, alguma coisa assim... Mas mesmo o poema sujo tem uma entrada autobiográfica ali, é forte, obviamente mas é uma entrada autobiográfica que também não se passa tanto pela família se passa por São Luís, a vida dele ali em São Luiz a retomada daquele momento, então... E eu acho até que dentro da minha geração eu talvez tinha sido um dos primeiros a criar esse vínculo entre poesia e vida. Não entre poesia e família. Entre poesia e vida. Os arranjos por exemplo que eu saía na rua escutando frases que as pessoas falavam ou pegava de e-mail de pessoas de vários amigos para fazer um arranjo a partir de e-mails. Entrava... na época tinha sala de conversas online, entrava em sala de conversa para criar arranjo. Toda essa movimentação de lidar com frases prontas assim, com frases que estão ali dentro da boca, que saem pela boca das pessoas no âmbito do cotidiano. Havia isso em mim de uma maneira, de uma maneira relevante desde o primeiro livro. O poema do trem, que é o último poema. E isso depois foi se radicalizando, como essa relação entre poesia e vida sempre se fez de uma maneira mui- acredito eu, forte também. Mas a questão familiar não era uma questão na época da poesia, sabe? Eu acho que nesses anos recentes, agora é litera- o Carlito, por exemplo, tem um poema para mãe. Um poema. E mesmo assim um poema num livro tardio que é o “Monograma”. No meu caso, até tem poemas ali, não para a mãe, mas tem poemas afetivos, assim, anteriores a isso, muito anteriores a isso. Mas eu acho que a entrada da família na poesia, pelo menos na poesia contemporânea, porque claro que, se for pensar a família, desde de sempre. Desde a Ilíada, a questão da Ilíada é uma questão familiar. A Helena, que é casada com Menelau, que é irmão do Rei e aí ela vai, ela é sequestrada ou se apaixona pelo pai. É uma questão familiar as tragédias são questões familiares. Assim, as tragédias, são questões familiares. Édipo, Laio, Jocasta e etc, etc, etc. Mas eu digo assim, no âmbito da poesia contemporânea, esse ingresso dessa maneira tão radical como a que a gente tá vendo essa semana aqui. Como dos filmes que eu tenho feito. As questões dos filmes que eu tenho feito se passam por isso. André Luiz Pinto: a questão é essa. A Tatiana Pequeno tem essa questão. A Dani, a questão do último livro da Dani é essa, uma questão familiar. A Daniele Magalhães. A Bruna também se passa por isso. O novo livro da Bruna é dedicado à avó. Todo a partir, muito

a partir da avó. Tem uma presença também forte, terrível do pai. O Moisés, que a gente tá filmando essa semana, tem toda essa ambiência de uma dramaturgia familiar. Assim, a mãe, a perda de memória da mãe, a presença do pai. Toda... a tia, a avó, toda essa presença familiar. Mas eu acho que isso é uma questão de uma poesia recente. Eu acho que tem uma questão aí, tem uma questão geracional, entendeu assim? E no meu caso, eu não me vejo, assim... Eu admiro essa poesia deles, acho muito corajosa também essa poesia deles. Mas eu não me sinto nem um pouco confortável tentando fazer uma poesia como eles fazem. Porque para mim seria meio como pintar o cabelo, assim (risos). Meio esconder que tô ficando com cabelo branco, entendeu assim? Quer dizer tentar... Acho que a minha poesia mesmo hoje, mesmo que eu trabalhe com essa poesia, que eu dê visibilidade que eu faça os filmes com esse tipo de poesia e tal, exatamente com essa temática. O que eu chamei de autobiografias poético-políticas. Assim, ou seja, esse elemento autobiográfico entrando e com ele o familiar também. Mas de tal maneira que, nessas pessoas que eu abordo, esse autobiográfico familiar já entra como político, entendeu? Acho que isso é uma questão nova da poesia. Da maneira como é tratada, da maneira como é radicalizada você não vê isso nem um outro poeta, em nenhum outro poeta anterior, entendeu? Em nenhum outro poeta. É uma questão, eu acho, dessa geração que vem produzindo dessa maneira, pelo menos alguma coisa assim, não saberia precisar, mas alguma coisa de 2015 para cá. Que eu acho que tem uma mudança na poesia brasileira em alguma coisa ali na meada, na metade dessa década de 2010 em diante. Em algum momento aí em 2015, 2013. 2013 seria o marco fácil. Por causa de toda a dimensão da política, mas eu não sei se exatamente. Acho que isso existe também. Alguma coisa acontece em 2013. Ainda que, para mim, especificamente, acontece antes. Para mim, especificamente, tem um poema de 2010 que é o poema que é pra ser lido na posse do presidente que eu acho que ali já coloca de alguma maneira o que virá depois. Essa ênfase política da poesia a partir de 2013, e tal, ainda que de uma outra maneira. Eu acho que a singularidade dessa geração, que lida com autobiográfico e lida com familiar, é decorrente dessa movimentação de 2013, de 2015 e 2016, entendeu, pra cá. Que não é minha geração no sentido de formação. Então eu não tenho presença familiar na minha poesia. Tem um poema talvez, eu acho que o poema do golpe, tem uma presença, não sei se explícita ou implícita, entendeu? Tem uma entrada pra mim da minha família ali, eu não sei se é explícito ou implícito, mas tem algo ali da minha família. Mas eu nem lembro se é explícito, entendeu? Mas...

**Entrevistadora:** Não...

**Pucheu:** Não tem uma...

**Entrevistadora:** Você fala de famílias, assim...

**Pucheu:** É.

**Entrevistadora:** É, numa conversa.

**Pucheu:** Pois é. É, eu acho que não, entendeu?

**Entrevistadora:** Agora tem um poema, que eu tava lendo até antes de vir pra cá. Que eu falei "já vi alguma coisa que ele citou o pai", mas é assim "se meu pai perguntasse quem eu gostaria que..."

**Pucheu:** Ah, mas é aquilo...

**Entrevistadora:** Aí, não é...

**Pucheu:** "Com quem eu queria jantar"...

**Entrevistadora:** É.

**Pucheu:** Aquilo é mais uma brincadeira...

**Entrevistadora:** Mais cotidiano.

**Pucheu:** Eu falei Homero, se eu fosse escolher umas pessoas mais ou menos [inaudível?]... Aquilo é uma brincadeira.

**Entrevistadora:** É.

**Pucheu:** Mas aquilo não é exatamente um poema de família.

**Entrevistadora:** Não, não.

**Pucheu:** Aquilo é uma— a figura do pai tá ali.

**Entrevistadora:** Aí foi na—, eu pesquisando e me questionando: "não tem isso?". É, vejo muitos amigos na sua poética. São lindos os poemas, muito bonitos os que falam dos amigos.

**Pucheu:** Eu nem lembrava também que tinham tantos. Eu lembro de ter uns com e-mails, eu lembro...

**Entrevistadora:** Mas tem muitos.

**Pucheu:** Tem muitos.

**Entrevistadora:** tem, tem.

**Pucheu,** Tem. Tem um poema que eu gosto, assim, um poema antigo. Um poema antigo, não é um poema novo, não. Um poema... talvez... não sei se é do "A Vida É Assim" ou se é mesmo antes. Que o título dele é alguma coisa como... é isso: "nascido na segunda metade dos anos sessenta".

**Entrevistadora:** É esse que eu ia falar.

**Pucheu:** que é um poema geracional, assim, é um poema que se quebra ali. Com os amigos de infância.

**Entrevistadora:** E no dois também.

**Pucheu:** No dois também.



**Entrevistadora:** Também.

**Pucheu:** Pois é. É. Isso...

**Entrevistadora:** Você fala de Leonardo Froes...

**Pucheu:** É, tem um poema dedicado ao Leonardo Froes. Que foi... Tinha mais dedicatórias. Se fosse ver nos livros originais, tinha algumas outras dedicatórias, é que eu tirei depois.

**Entrevistadora:** Entendi.

**Pucheu:** Depois, quando eu publiquei a poesia reunida eu tirei...

**Entrevistadora:** Tirou.

**Pucheu:** Entendeu? As dedicatórias.

**Entrevistadora:** Mas ainda tem algumas— não tem muitas dedicatórias, mas tem algumas.

**Pucheu:** Mas eu achei bonita essa tua percepção. De que não há o familiar, mas há a amizade. Eu acho que isso também, pelo menos no meu caso, você tira... quer dizer, "você tira". Como eu disse, eu nem nunca fiz poema familiar, mas eu acho que tiraria alguma dimensão vertical familiar, genealógica, ainda que amorosa e afetuosa. Você tiraria uma dimensão vertical para lidar com amizade, que é uma direção horizontal, uma dimensão de pares, uma dimensão... não é uma diversão familiar. Eu acho que o familiar, ele tá dentro de uma dimensão muitas vezes, eu acho que essa geração nova vem mudando isso, mudou isso, mas mudou isso de certa maneira. Mas eu acho que, de modo geral, o familiar é um privado, enquanto que o fora da família é o público, é o fora de casa, fora da família. Então, eu acho que as amizades entrariam nessa dimensão do público, daquilo que você escolhe fora de casa, não numa dimensão familiar. Acho que se passaria por aí, entendeu assim? Pelo menos é como eu pensaria isso.

**Entrevistadora:** É, eu gostei de pensar essa questão também.

**Pucheu:** É...

**Entrevistadora:** Agora, tava pensando sabe o quê? Nesse poema do Vale do Socavão. Querendo ou não, tem alguma coisa aí de família também.

**Pucheu:** Aí tem muito.

**Entrevistadora:** Muito.

**Pucheu:** Aí acho que haveria muito, assim, não de família explicitamente falando, mas acho que haveria muito de um lugar familiar.

**Entrevistadora:** É, isso, de um lugar familiar.

**Pucheu:** De um lugar que me constitui de uma maneira muito, muito forte. Um lugar em que eu... É o lugar em que eu mais me reconheço na minha vida, entendeu, assim é o lugar em que eu mais me sinto integrado, assim. É o único lugar, porque eu acho que sempre teve na minha poesia— sempre teve, não, porque eu acho que teve um certo momento, quando eu comecei a escrever poemas no Vale do Socavão, algumas pessoas estranharam, porque minha poesia é sempre muito urbana, uma poesia da cidade. *Na Cidade Aberta*, o primeiro livro. *Na Cidade Aberta*, uma parte do segundo livro. *Na Cidade Aberta*, uma parte do terceiro—. Tem uma obsessão pela cidade ali e quando começaram a surgir os poemas de Socavão, algumas pessoas estranharam um pouco. Como é que pode uma coisa tão urbana e ao mesmo tempo uma poesia, sei lá, do mato, da montanha, do vale, do Socavão, então foi um certo estranhamento. Mas eu acho que tinha essa dimensão qualquer. Eu acho que a cidade é uma coisa muito estranha. Eu acho que a cidade é um lugar hoje em dia, a grande cidade, a cidade que a gente vive, Rio de Janeiro, por exemplo, é uma cidade que não permite um tipo de familiaridade. Eu acho que a cidade hoje tem uma questão de uma violência que te repele. Você não é, você não fica confortável numa cidade. Eu não fico, pelo menos, totalmente confortável numa cidade. É um barulho, sol, não sei o que, buzina, fumaça, calor, medo, tensões, sirenes. É tudo nessa lógica e é nessa lógica que minha poesia no começo se constitui. Cabeça de rodas chassi e não sei o que e tanãã. E o Socavão ele entra como um outro elemento, um outro elemento ali construtivo, talvez desse familiar, de um lugar familiar, um lugar em que eu me sinto mais confortável, mais entregue, entendeu assim, em que a vida ali de alguma maneira se faz presente ali, de uma maneira numa outra temporalidade com outras cores outras forças, até a pedra, a rocha, a floresta, o céu, a água. Você tem esses elementos muito fortes. E uma temporalidade oposta da cidade, uma temporalidade que não é uma temporalidade acelerada. Eu já tenho uma temporalidade interna acelerada, a minha voz é totalmente acelerada, minha fala, e eu acho que o Socavão me dá alguma tranquilidade, me dá alguma espessura maior do tempo, entendeu? Uma espessura maior do tempo, eu acho, também. E fora que essa palavra Socavão para mim é uma palavra, para mim, bastaria ela. Vale do Socavão eu já acho que é um nome de uma beleza constitutiva. Acho que não se nomeia mais dessa maneira. Eu acho também, eu não sei em que momento foi nomeado o Vale do Socavão, mas quem nomeou aquele lugar é alguém que sabia nomear. Porque você dá o nome ao lugar e de alguma maneira esse nome provém do próprio lugar. E Socavão, essa palavra tão... o que ela diz é, é tão o próprio lugar e uma palavra cheia de ressonâncias internas. Oco, cavo, vão. E isso, Socavão dizendo o lugar por onde a água corre debaixo da terra até encontrar uma saída que vira nascente. Então isso tudo sempre foi muito significativo para mim também. A questão do nome do Socavão. Os nomes hoje são os nomes de pessoas, entendeu assim, são... as pessoas denominam da pior maneira possível que é você antropomor— antro—, sei lá, eu nem sei como dizer isso. É você dar o nome de pessoas, você dar o nome de pessoas aos lugares, antropomorfizar, mas é mais do que isso, é antropomorfizar através do nome, os lugares. E eu acho que Vale do Socavão não. Quem deu um nome ali deu um nome não para humanizar o vale, muito pelo contrário, dá o nome daquilo que constitui um vale. O ser humano que vai para lá, que se transforma por essa experiência do Socavão, e não o inverso, e não ser humano que se impõe sobre o Socavão, entendeu. Acho que isso é uma mudança muito, muito significativa nesse modo de nomear mesmo. Lá na região, lá longe, assim, nem perto não, mas naquela região toda dali da onde está o Vale do Socavão, tem um outro lugar chamado Sumidouro. Sumidouro é um lugar onde o rio morre. Então é muito bonito. Você tem a origem ali, que é o Socavão, e você tem o Sumidouro, um outro lugar, também um modo de nomear o modo de dar nome de acordo com o lugar. Ali um rio certamente morre no Sumidouro, o rio deságua e acaba, morre ali.

**Entrevistadora:** É a mesma coisa que o bairro da gente, o Bonfim. Pessoal dizia isso.

**Pucheu:** Pois é. Ó, tá vendo?

**Entrevistadora:** Quando as pessoas iam para lá "então tenha um bom fim, um bom final", que já era no final.

**Pucheu:** É.

**Entrevistadora:** É bonito mesmo.

**Pucheu:** É bonito esse ciclo de nascimento e morte. O Socavão e o Sumidouro, onde nasce e onde termina.

**Entrevistadora:** Aí essa pergunta do Socavão era a que eu tava na cabeça e que eu não tinha feito.

**Pucheu:** O Socavão, eu tenho vontade, eu tava... eu tenho vontade... Aliás, eu cheguei a falar com o editor da Impressões de Minas há pouco tempo, só que eu fiquei com vergonha e não mandei, mas eu cheguei a pensar em fazer um livrinho, uma coisa pequena, só com os poemas lá do Socavão. Deve ter sei lá quantos, não sei quantos, talvez uns 15. Ao todo, vinte talvez.

**Entrevistadora:** Todo livro tem um poema sobre ele.

**Pucheu:** Todo livro, não sei, mas acho que desde... Eu acho que o primeiro talvez esteja no *Ecometria do Silêncio*, que é o terceiro livro. Acho que é aí. Não tô muito certo não, mas eu acho no *Ecometria de silêncio*, que é o quarto livro, na verdade.

**Entrevistadora:** "Para Que Poetas" tem muitos.

**Pucheu:** "Para Quê Poetas" tem vários, é. Mas acho que desde o meu quarto livro... Eu acho que é no meu quarto livro que surge o meu primeiro poema do Vale do Socavão. Eu acho que é no *Ecometria do Silêncio*. O poema do gavião, o [poema?] do gavião, que eu não lembro exatamente em que poema é. Mas se não me engano ali começa isso e depois isso vai tendo através... meio que essa escrita que se faz de um livro ao outro. E eu acho que o que mais tem mesmo é o "Para Quê Poetas". Eu acho que ali tem uma série do Vale do Socavão.

**Entrevistadora:** Pra segunda pergunta, então. Acho que você realmente é um poeta da alegria. Você gosta de estar em partilha, em aliança com outros. Se há uma "linha" que percorra sua escrita desde 1993 com "Na Cidade Aberta" esse traço é o se aninhar a qualquer um, ao anônimo, a qualquer corpo que chegue, que te convoque ou te atraia. O poeta seria então o que nunca anda sozinho?

**Pucheu:** Eu tô convencido que a gente faz poesia, ou pelo menos, assim, não que a gente faça poesia, talvez a gente faça poesia, pelos poros, entendeu? Eu acho que não é pelo cérebro, não é pelo coração. Eu acho que a porosidade do corpo é por onde as coisas acontecem no âmbito da poesia, isso para mim, significa dizer que eu sou muito sensível, obviamente, tanto à cidade, com que a gente estava falando antes, de uma intensidade, sei lá, mas ríspida, como muito

sensível também ao Socavão, por exemplo, por um outro lado, diferente, que eu acho que é aquilo que nos afeta. Acho que porosidade nesse sentido desse não limite entre o fora e o dentro. Quer dizer, eu acho que a gente é constituído pelo fora. Assim, não há uma separação. Há pele, há cor, mas há o poro. A porosidade toda do corpo que eu acho que é por onde esse fora se torna dentro. Então, de novo, eu acho que, desde o começo dos livros, a questão da cidade ela se passa por aí. Eu acho que isso que você tá falando, você perguntou a primeira pergunta tua foi sobre... tinha a coisa dos amigos. Acho que para mim se passa por isso. Acho que a questão toda que você tá colocando agora desses encontros urbanos, entendeu, que algum momento você também chama atenção, mas esses encontros urbanos, como por exemplo o vendedor da Ortobom, a indígena em São Paulo, ou a moça do... Dona Laura, que é indígena ou acho que a Lurdes que é do...

**Entrevistadora:** Leila.

**Pucheu:** A Dona Leila! Exatamente, da ocupação. Todas essas aberturas, entendeu assim, para essas pessoas de fora são porque essas cenas se mostram para mim como cenas que me pegam de surpresa, que me tomam de surpresa. E que, ao mesmo tempo, no caso da Dona Laura, da Dona Leila, do cara da Ortobom, do vendedor da Ortobom, são pessoas que falavam coisas ali na minha frente subitamente. Aquilo não foi esperado, aquilo não foi... aquilo interrompeu de alguma maneira meu caminho para aquilo acontecer. Quando você vai comprar uma cama, você vai comprar um colchão, aí o cara começa a te contar uma história que o outro vendedor é o... é porque ele é casado, ele se casou e teve que separar da mulher, entendeu, ele era da igreja, isso foi problema na igreja, ele fazia teatro na igreja, todo começou a tratar ele mal porque ele largou a mulher. Quer dizer, "largou a mulher" – terminou a relação com a mulher e foi morar com um cara porque ele se apaixonou, que era muito mais novo do que ele. Mas que pros filhos isso é tranquilo, que os filhos entendem que tem uma relação ali que, a princípio, é de amizade, mas é uma amizade muito forte, entendeu, mas vivem juntos. Então, isso você fica... E o cara ainda falou que queria fazer formação de psicanálise, tava estudando psicanálise. Isso veio pronto para mim. Não é uma coisa. Eu não sei elaborar nada, eu não tenho uma cabeça ficcional. Eu tenho zero de ficção na minha cabeça. Eu sou muito ruim em termos de ficção, mas quando isso chega pra gente, chega com uma força de coisas que eu não poderia jamais ter essa história, eu não poderia jamais... Essa história não me constituía até aquele momento, essa história só me constitui quando ela vem de fora, entendeu. É esse vindo de fora que eu vejo, nessa singularidade dessas pessoas, neste caso, nessas singularidades, essas vidas rasteiras, para usar o termo que o livro que intitula, que o livro denomina, eu acho que é nessas singularidades que tem uma poesia da qual, a princípio, eu não seria capaz. De que essa poesia não poderia sair de mim, com as minhas histórias, entendeu? Ela sai de mim no sentido de eu sou alguém que se coloca a escuta dessas histórias de alteridades. E aí, é nesse ponto que essas alteridades me constituem. Quer dizer, esse fim de semana em São Paulo, que foi esse fim de semana que eu fiz esse poema, que começou a fazer esse poema da Dona Laura, o *vidas rasteiras*, aquilo juntou Bienal de São Paulo, Moacir Félix, foi um fim de semana com essas coisas díspares. Moacir Félix – não, Nelson Félix, que estava expondo na Bienal e que é amigo nosso e a gente foi ver o Nelson Félix na Bienal. Isso não tá no poema, entendeu? A coisa da... que som é esse das [*inaudível*], das mimosas... Mimosa era uma planta que tava, claro que no poema isso é deslocado, isso fica ambíguo, mas tava lá, tinha as mimosas na instalação do Nelson Félix, a coisa dos imigrantes e tudo mais, tava lá na exposição,, e de repente Dona Laura no bar. Assim no Largo do Arouche, ali, tava chovendo e essa moradora de rua, para ali debaixo do toldo do bar que a gente tava e a gente começa a conversar e a gente começa a falar, começa a falar umas

coisas curiosas, a gente chama ela para sentar, pede uma comida para ela e começa a falar aquelas histó- falei "caramba!", sabe assim? Uma coisa, de novo, disse que, literalmente, me impacta no sentido forte da palavra, isso entra dentro do meu pathos. Isso é um impacto, nesse sentido mesmo. Tem um pathos que vem que adentra o nosso. Alguma coisa que vem de fora e que adentra gente. E quando essas pessoas falaram, quando a Dona Laura falou, quando o cara da Ortobom falou, o vendedor, eu sai dali falando "tá pronto o poema" é só conseguir botar isso no papel e arrumar, arrumar um modo, entendeu? Mas aquilo que saiu dali já tava pronto. O poema já tava ali, o resto era trabalho, entendeu? Mas a força poética da coisa, de uma fala, de uma vida singular, de uma vida simples, de uma vida popular às quais eu me coloco à escuta... eu acho que a poesia brasileira tem que escutar, tem que ter uma medida da poesia, um metro da poesia, a escuta de uma língua popular, e a escuta de vidas do povo também. Então acho que se passa por isso um pouco, assim. Era isso?

**Entrevistadora:** Era. Vamos lá, terceira. A multidão sempre está atravessando, topando o seu caminho, ainda que seja também por via de uma solidão aglomerada. Seus poemas trazem ou esbarram, como você falou também agora aí, com um mutirão de viventes, ou um estar junto a [ti?]. É o homem da Ortobom, é a potira, é a moradora de rua, são os imigrantes, refugiados, é o camelô, é o surfista, é o andarilho. Parece-me que, dos poros e cavas da sua poesia, há sempre algo para se ver, se espreitar, se escutar. Essa frequência avolumada de gentes aparece de que forma para você? Você acabou respondendo também.

**Pucheu:** É, mas também eu acho que essa tua expressão é uma expressão muito bonita para mim assim, na verdade resolve para mim vários problemas (risos). [*inaldível*] tá me resolvendo uns problemas agora quando você fala numa... qual foi o tempo você usou? Uma solidão... uma solidão aglomerada. Eu acho bonito porque isso sai. Talvez haja dois polos de alguma maneira em mim, tem dois polos que me constituem eu acho. Um é o da solidão mesmo. Tem algo de uma solidão que é me é constituível (sic), assim eu sinto. Talvez a coisa do Socavão se passe por um certo imaginário da solidão, uma vida e imaginário ainda maior em relação a isso, de uma solidão também por vir, entendeu, tem alguma coisa aí. E ao mesmo tempo eu acho que a experiência da cidade é uma experiência da aglomeração. É claro que eu tô falando isso de maneira muito esquemática, de dois, como isso se resumisse aos lugares, o que não é verdade. Porque é claro que na cidade você também tem uma solidão e é claro que no Socavão também tem uma aglomeração. Eu sou 300 ou 350, já dizia o Mário de Andrade, quer dizer, somos multidões também, há multidões em nós, você nunca está sozinho (risos). Mesmo que você esteja sozinho, você não está sozinho, você tem o tempo todo um monte falas que atravessam o nosso inconsciente, um monte de sensações que atravessam um corpo, um monte de afetos que atravessam o que a gente sente e o que só mostra que a gente tá o tempo todo acompanhado também. Mas eu acho que essa expressão que você usou é muito bonita. Acho que é uma expressão que me resolveria vários problemas (risos), entendeu, de uma solidão aglomerada. Acho que resolveria vários problemas imaginários meus de uma solidão aglomerada. Acho bonito isso. Até porque a experiência da aglomeração é uma experiência solitária. Eu acho, a aglomeração não é a comunidade. A aglomeração não é uma experiência comunitária. Eu acho que a aglomeração, essa questão das massas, não é uma experiência de comunidade, uma experiência onde tá ali, cada um por si. Cada um no seu mundinho. É o mesmo show, mas tá cada um no seu mundinho ali pulando sozinho. Não tem aquela experiência de um compartilhamento com as muitas pessoas que estão ali, nem dá porque os shows agora também têm sei lá quantas mil pessoas. Essa coisa de uma impessoalidade total, que é uma espécie de uma aglomeração solitária e não comunitária. Talvez tenha algo disso. Mas achei que você...

Eu tenho que pensar mais sobre isso, eu tenho que ficar com esse teu termo que é um termo que me resolve muita coisa. A solidão aglomerada. Eu acho que é um termo potente, assim. Acho que você criou um conceito aí assim legal, entendeu, para ler alguma coisa talvez da poesia a partir dessa solidão aglomerada. Como é que é isso? Porque eu acho que tem as duas coisas aí na poesia. Tem uma coisa de uma solidão, não só em relação a Socavão e cidade, mas eu acho que tem uma experiência da solidão e acho que tem uma experiência da aglomeração muito forte, essa coisa urbana, a multidão, a massa, excesso de carro, excesso de pessoas, excesso de tudo, excesso de absolutament– a cidade é uma coisa altamente excessiva e uma excessividade... porque a selva, a montanha também é excessiva. Bando de árvore, um bando de– uma explosão de cores, material, também é. Mas de uma outra ordem, eu acho. É difícil estabelecer qual é essa ordem. Acho que os poemas devem dizer mais isso. Os poemas "A Cidade", os poemas do Socavão... talvez através deles a gente consiga... através deles você conseguiria ler isso melhor do que eu. Talvez melhor do que–

**Entrevistadora:** Mas eu pensei nessa solidão relendo agora o último livro porque eu achei que apesar de ser um dos livros que você fala mais em estar juntos, eu acho que é a coisa do estar junto que ainda é isso que você falou. Não é tanto junto. Ali tem muita solidão, eu acho, também. É o livro que é mais aberto para o coletivo, mas ao mesmo tempo, em alguns poemas, encontrei muito a questão do estado de ficar só mesmo.

**Pucheu:** É, o último livro é um livro escrito durante a pandemia. Foi literalmente um livro ali composto ao longo da pandemia e não só isso, isso também é uma coisa que a partir de um certo momento... o "é preciso aprender a ficar submerso" virou um poema paradigmático. Virou obviamente. Foi o único poema que escapou de mim, que foi embora, que todo mundo... e que ele foi tendo várias leituras ao longo dos anos, diferentes. E quando veio a pandemia, era uma coisa impressionante, porque, assim, escapava tanto de mim, tanto de mim, tanto de mim, que mesmo que fosse o poema mais conhecido meu... Letrux lendo em show, o Galpão fazendo durante a pandemia, Cida Moreira gravando durante a pandemia, mesmo que tivesse sido um poema antes da pandemia, mas que foi embora, entendeu? O único poema meu que foi mesmo, que saiu completamente de perto de mim. Se voltava para mim, na verdade, esse poema chegava para mim. E durante a pandemia, acho que antes da pandemia ou durante a pandemia, eu comecei a me perguntar por que isso. Porque na pandemia todo dia não, mas, mais do que uma vez por semana, alguém me marcava postando o poema, entendeu? E esse poema tem várias histórias que já me contaram, é muito intenso esse poema e eu... teve um momento que eu comecei a me perguntar por que isso, entendeu? O que que tem esse poema que se tornou um poema paradigmático. E eu acho que o que eu entendi... Claro que tem questão do que ele diz. Mas não é só o que ele diz, o que eu entendi é que tem uma questão rítmica nesse poema também, para além do que ele diz, que é algo é uma experiência obviamente solitária, de uma solidão. É preciso aprender a ficar submerso, entendeu (risos), porque você não tem saída, você tem que ficar lá embaixo até que alguma coisa, o vulcão, te jogue. Não tá na tua mão voltar para superfície. Tá na tua mão de alguma maneira suportar a submersão até o momento em que você volte à superfície. Mas tem uma questão rítmica nesse poema, que já foi dito por várias pessoas e que isso me encasquetou. Pessoas que chamaram esse poema de uma oração. Faustino Teixeira, que é um professor de ciências da religião de Juiz de Fora, chamou esse poema de uma oração inter-religiosa, alguma coisa assim, inter-sei lá o quê. Inter-religiosa, talvez. E isso me chamou–, eu fiquei muito perplexo. Como é que um poema [*doído?*] pode ser uma oração. E achei lindo isso, um poema como uma oração. Não é um Pai Nosso, é um poema como uma oração. E isso me impactou muito e eu a partir dali fui rever alguns poemas meus que tinham

de alguma maneira esse ritmo. Onde estava esse ritmo? Para além... Teve uma live do Paulo Sabino durante a pandemia que eu fui rastrear isso. Eu fui rastrear alguns poemas que têm essa dimensão circular de uma repetição. E esse livro novo, o *É Chegado o Tempo de Voltar à Superfície*, o próprio poema que intitula o livro, obviamente uma tentativa minha de anos de fazer um poema que dialogasse com "É Preciso Aprender a Ficar Submerso" e que não fosse mais o poema da submersão, que fosse o poema de chegar à superfície. Eu acho que a superfície sem a submersão talvez tem uma coisa muito piegas. Mas ao mesmo tempo, uma vez tida a submersão, a necessidade é a superfície, eu acho. Tudo que a gente quer é chegar na superfície. Chegar num deslizamento superficial e não ficar submeto asfisiado. Você voltar para superfície. Esse poema eu fiquei tentando muitos anos, porque era muito fácil fazer um pastiche do "É Preciso Aprender a Ficar Submerso". E eu não queria fazer um pastiche, eu queria fazer de alguma maneira um poema que dialogasse com aquele, trazendo aquele para superfície, que ao mesmo tempo tivesse algo desse rítmico, esse ritmo hipnótico, sei lá, esse ritmo de oração (risos). Esse ritmo de uma repetição, de uma volta, de uma ida e de uma volta. Assim, que apreende a gente nele. E fui conseguir isso muito próximo, ali durante a pandemia. E ao mesmo tempo é um poema que dialogava com toda a questão da época do Bolsonaro. Também tinha essa reverberação obviamente no poema, uma tensa reverberação, também política, quer dizer, assim, de depois da submersão radical de um governo Bolsonaro, era preciso voltar à superfície. Era preciso politicamente voltar à superfície também. Com todas as mortes na pandemia, toda violência, toda a agressividade, todo o autoritarismo, toda calhordice, tudo o que há de pior ali do Bolsonaro, acho que teve essa—. E o poema, ele foi.. O livro foi para... Eu fiquei muito sem saber se seria esse título. Eu tinha... primeiro, antes de ser esse título, seria outro título, que seria o nome do outro poema, "Tudo que Trago para Hoje". A princípio, o título do poema era "tudo que trago para hoje" depois eu resolvi mudar e fazer é "Chegado o Tempo de Voltar à Superfície", que é o último livro. A princípio seria o primeiro livro que intitularia o livro e depois virou o último livro que intitulou o livro de fato. E o livro foi pra gráfica assim um mês, ali dias antes das eleições e, se de alguma maneira o Lula perde, eu achava, tava "Caramba! Além de tudo o livro ainda vai.. eu vou ter que explicar muito esse título". O que era explicável, mas seria um problema aí. E ao mesmo tempo, o Lula ganhando, esse título ganha uma outra conotação. Ganha uma conotação ali... Então, mas eu lembro do livro indo pra gráfica.

**Entrevistadora:** Todo vermelho. O livro todo vermelho.

**Pucheu:** Todo vermelho, claro. Pois é, a gente escolheu o vermelho, foi escolhida capa vermelha? Tinham outras possibilidades de cores, eu escolhi a capa vermelha ali dentro das possibilidades. E quando o resultado da eleição saiu, o livro tava impresso, tava sendo impresso, entendeu? Então já não tinha como voltar atrás. Ali foi um risco também e eu falei "não, vai!", entendeu? Eu podia ter alterado. Eu pensei "será que eu volto ao título anterior e coloco "tudo que trago para hoje", entendeu, para me proteger? Eu falei "claro que não, vamos, entendeu, vamos apostar que vai dar certo". E deu, deu certo (risos).

**Entrevistadora:** Essa pergunta formulei olhando para vocês, poetas, por esses dias aqui. A gente ali caminhando pelo mangue, a construção do documentário de Moisés, aí fui pensando... Essa sua expansão de vida está presente no seu corpo, o que se dissipa no seu modo de se exibir para nós leitores. Seus versos forjam um caminhante que segue para o abismo, a exemplo também da sua forma composicional singular denominada por você de arranjos. A sua escrita é afirmação de que a vida é isto: uma experimentação constante sem uma preocupação pragmática com o fim, com pensamento meio encarcerado de "onde isso vai dar, afinal"?

**Pucheu:** É, você falou "a vida é isso" que é o título do poema do Moisés. Mas na verdade tem um livro meu.

**Entrevistadora:** Sim, também no seu livro.

**Pucheu:** Que é o "A Vida É Assim". Eu não sei exatamente como te responder, eu não sei, nem se tem uma resposta a essa colocação, porque não é exatamente uma pergunta também, porque é uma colocação. Parece aquela piada: eu tava à beira do abismo, aí finalmente resolvi dar um passo à frente (risos). Talvez a poesia seja um pouco desse passo à frente, mas com algum paraquedas para não cair no abismo completamente. Talvez a poesia tenha algo como um paraquedas furado, um paraquedas com dois ou três furinhos para suportar melhor essa queda. Para poder sentir. Talvez seja um pouco com isso. Talvez a poesia seja um paraquedas para que você possa se lançar no abismo, para você perceber esse abismo. Porque, se não há paraquedas, você não perceb— você naufraga completamente. Você cai no abismo. Talvez a poesia seja alguma coisa para você não se misturar completamente com o abismo, ainda que, fazer essa experiência de alguma maneira. Tô aqui falando isso, meio que tentando associar livre pelo que você está falando e toda a questão da onda, para mim, do surfe, da onda, da onda no poema, ele veio muito por conta disso. Porque a onda é esse outro abismo, materialmente falando. Sobretudo no tipo de surfe que os poemas mencionam que é o Tow-in, com ondas de 35 metros, 30 metros, 25 metros, ondas gigantescas, não é pouca coisa de altura, de volume de água. Quer dizer, os caras estão ali descendo muito ao risco de morte o tempo todo colocado ali. Eu acho que o que me impressionava ali, no surfe de onda gigante, é exatamente essa coisa: são dois metros de prancha que separa o cara de um abismo, separa o cara da morte. O cara tem dois metros. Tem que enfrentar o volume, a velocidade, a força, a potência daquela onda. Daquela e da que vem depois, que ele cair e vai ter outra em seguida. E ele tem simplesmente dois metros e uma técnica e uma coragem para ele poder não se misturar ao abismo. Para fazer a experiência da onda, a experiência abissal. Ele tem dois metros para poder fazer essa experiência sem se confundir completamente com essa experiência, se mantendo de alguma maneira numa superfície da onda, se mantendo na superfície da onda, se mantendo na crista e na frente da onda para poder descer na onda e não submergir nela, não se misturar completamente com ela, porque aí seria a morte. Isso sempre me impressionou muito e eu acho que, de uma maneira, o verso é isso. Eu acho de uma maneira um verso é menos que dois metros (risos), 5 centímetros, talvez 10 centímetros, a lateral de um livro geral são 15 centímetros para nos proteger desse abismo. Para deixar esse barulho dessa onda explodir aí, mas tem alguma coisa que de alguma maneira possibilita e protege, que de maneira vincula a gente a essa onda e ao mesmo tempo protege dela, que mostra o volume dela e que ao mesmo tempo te expõe e te salva. Ao mesmo tempo te joga nesse abismo e ao mesmo tempo te tira dele. Não... Entende, assim? Tipo, permite ficar nessa borda, nessa borda entre vida e morte. Eu acho que é um paradigma muito forte pra poesia. Não é um paradigma do... adorno, de uma poesia adornada, não, é uma poesia assim de sobrevivência, de ir ao limite e sobreviver nesse limite. Eu acho que é meio isso, assim.

**Entrevistadora:** Ah, eu gosto desta próxima. Nos seus três últimos livros *Para que poetas em tempos de terrorismos?*, *vidas rasteiras* e *É chegado o tempo de voltar à superfície* e até alguns poemas também de *mais cotidiano que o cotidiano*, há um saque-atravesamento da história na poesia. O que, enquanto poeta e homem do seu tempo ou, como você próprio denomina, de um sismógrafo do nosso de nosso tempo, te interessa no evento ou no acontecimento? Ou por que a história e os impasses desses últimos tempos de 2010 para cá... você já falou também... estão



em constante atrito e aparecimento na sua escrita? O que te atrai quando posto no olho da história?

**Pucheu:** Eu acho que assim, tem uma coisa assim... Eu acho que são nos quatro últimos livros mesmo, não acho que são os três e até o *mais cotidiano*, alguns poemas, não. Eu acho que do *mais cotidiano* pra cá... eu tinha vontade de publicar os quatro juntos se fosse possível um dia. Eu acho que tem uma espécie de um... como é que é? Tríptico, e quatro como é que é? Tríptico e depois um... quatro em vez de três, forma ali um... talvez um quarteto de livros que acompanha a história recente do Brasil. Que tem um acompanhamento de uma história recente do Brasil no momento em que eu acho que era necessário a poesia pensar o que vem acontecendo no país de uma maneira muito radical porque 2013 começa alguma coisa, que vai se desdobrar, não estou dizendo como causa e efeito, é uma relação complexa essa, mas acontece algo em 2013 que vai se desdobrar em 2016 que vai se desdobrar em Bolsonaro, que se desdobra em 16 no golpe da Dilma, se desdobra na entrada do Bolsonaro, se desdobra na prisão do Lula, se desdobra na lava jato, se desdobra numa tentativa de mudança radical do Brasil por um lado... pelo lado do terror, pelo lado totalmente inconstitucional, pelo lado da violência, pelo lado de um... E eu acho que isso a poesia tem que ter uma... A poesia para mim sempre foi o lugar em que se pensa o mundo, das maneiras mais diferentes. Que se pensa a vida, que se pensa o mundo, se pensa o próximo e o distante. E acho que naquele momento a poesia não podia se furtar de ser um lugar de reflexão do seu próprio tempo, do seu próprio país, daquilo que vem acontecendo também na macropolítica do país não só agora. Aliás, me interessa muito uma coisa que minha poesia desses últimos tempos tem, diferentes desses projetos que eu venho trabalhando, filmando de autobiografias poéticas políticas, me interessa uma questão macrocós mica, entendeu? Não só o político provindo do micro, do familiar. Não, me interessa um macrocós mico, entendeu assim? Lidar com o que que se pode falar do Brasil, entendeu? O que que se pode falar da política atual? O que que se pode falar do momento atual. Interessa isso de uma maneira macro também, de uma reflexão que a poesia pode fazer. E nesse ponto eu acho que a poesia nunca pôde, entendeu? Nunca pôde, não, porque a poesia não poderia delegar um pensamento para as outras áreas. Para filosofia, para a sociologia, para a história e muito menos para o jornalismo, entendeu assim? E que a poesia tem que ser uma poesia filosófica, tem que ser uma poesia política, tem que ser uma poesia pedagógica... tem que ser uma poesia pedagógica no sentido educacional. Tem que ser uma poesia histórica, tem que ser uma poesia jornalística, que lide com essas outras áreas todas e sem sucumbir a nenhuma, trazendo algum a mais também, trazendo alguma coisa que só ela, a poesia, pode dar, também, pode oferecer, como pensamento de seu tempo. Eu acho que... a poesia é um pensamento do nosso tempo, é um modo de pensar o nosso tempo, então eu acho que esses livros de 2013 pra cá vêm trabalhando com isso. Mas eu acho que o momento que pra mim... eu acho que aí tem uma coisa que também que tem algo, eu acho, pra mim foi muito marcante que... que eu acho que tem algo que antecede 2013. 2013 virou um certo marco. Eu acho que... tem... Quando eu fiz o poema para ser lido na posse do presidente, foi em 2010 que saiu publicado no Globo na véspera de quando a Dilma... no segundo turno, na véspera das eleições. Segundo turno era domingo e foi publicado sábado na *Prosa & Verso* do Globo. E eu achava que aquele poema era um poema para ser público. Na verdade, eu mandei aquele poema, se eu não me engano, pro e-mail do Palácio, sei lá, eu mandei pra algum e-mail. Porque eu achava que aquele e-mail tinha que se um e-mail público porque ele foi escrito, ele começou a ser escrito quando eu vi na posse do Obama na primeira posse do Obama, que tinha toda aquela expectativa: um homem negro, daquele jeito diferente do presidente habitual dos Estados Unidos, negro, o nome árabe. Toda essa questão dali com o presidente do lugar mais poderoso

do mundo. E quando eu vi que era uma tradição norte-americana, que nem todos os Presidente fizeram isso, mas há uma tradição, de ter um poeta ou uma poeta, no caso foi Elizabeth Alexander, falando o poema feito pra ocasião da posse do presiden-. Aquilo me impressionou muito. Aquilo foi, eu falei "caramba, é possível um poema hoje ser dito para o mundo inteiro.". É possível você falar um poema para o mundo? Não é poema para meia dúzia de pessoas. Naquele dia estavam um bilhões de pessoas do mundo assistindo em tempo real aquela posse pela televisão, pela int-. Até eu estava assistindo. Eu que jamais assistiria, até eu estava assistindo. E bilhões, milhões de pessoas, talvez bilhões. Isso para mim foi muito decisivo. Caramba, a poesia tem o que dizer pro mundo? Se tem, o quê? O que que a poesia pode dizer pro mundo? Não é para o meu bairro, meus amigos, é pro mundo. O que que a poesia tem a dizer sobre isso. E isso é uma experiência muito intensa para mim pensar o poema: que que eu faria se eu fosse fazer um poema para ser lido na posse de presidente? Foi isso. Foi daí que veio essa ideia. E o Agamben, ele tem uma frase também que me encasquetou muito a cabeça nessa época, que é quando ele fala... tá falando da relação originária que tem entre poesia e política e fala de Platão e de Aristóteles e depois ele termina falando: meio que não é que a poesia tem que seguir a política, a política que tem que tá à altura de sua coesão originária com a poesia. Eu falei "caramba". Isso também... uma frase muito impactante para mim, ainda que enigmática. Eu acho que foi com essas duas forças, da Elizabeth Alessander lendo um poema para o mundo na posse do Obama e que também implicaria qual é o vínculo entre poesia e poder, por exemplo, que é uma questão também que eu não sei responder, mas também tem essa questão aí nisso, e ao mesmo tempo essa frase do Agamben, da relação entre poesia e política que é uma relação... que não é a poesia que tem seguir a política, mas a política que tem que estar à altura de sua relação originária com a poesia. Isso, essas d-. Isso ficou martelando em mim. E aí em 2010 eu faço esse poema, que é um poema importante para mim, que eu acho um poema importante dentro da minha trajetória. E um poema de virada. É um poema pra mim de uma volta a mais dessa poesia que antes era uma poesia urbana, da cidade, que ali tem esse, essa força de uma política agora reveladamente. Claro que a polis estava colocada desde o começo. Claro que a política, no sentido da cidade, estava ali desde sempre. Mas ali tem alguma coisa a mais, entendeu. Alguma coisa que não havia de uma maneira tão declarada antes. Assim, de maneira tão... que poema eu faria para posse do presidente, que poema eu faria pra falar pra todo m-. É possível essa experiência da poesia dita para todo mundo hoje? Entendeu?

**Entrevistadora:** A sexta. Essa aqui eu gostei também. Você também já falou mais ou menos. Você não escreveu romances, mas é um contador nato de histórias, você disse que não. Porém, na sua poesia, há uma contação de histórias inusitada, dramáticas e improvisadas. Essa encenação seria a prosa que se potencializa na poesia sem haver uma necessidade particular de existir um Pucheu escritor do gênero romance?

**Pucheu:** Não, não sou. É impossível um Pucheu do gênero romance.

**Entrevistadora:** É?

**Pucheu:** É impossível. O Pucheu não tem a menor cabeça de romancista. Não, é impossível, eu não sei inventar história. Cabeça de romancista é uma cabeça de quem tem muitas histórias para inventar. Vê assim, Rosa, assim, aquela coisa, você pode inventar tudo. Você tem uma possibilidade de invenção muito grande. Eu não tenho capacidade de invenção de absolutamente nada. Essas histórias que aparecem de alguma maneira como histórias, como

narrações, como um lado narrativo da poesia, ela provém de outras pessoas, como eu estava dizendo antes. Elas não são histórias por mim criadas. Dona Laura existiu. Compareceu na minha frente e falou. O cara da Ortobom tava na minha frente e falou. Esse elemento... e que, se for levar a tua questão seriamente, no sentido de levá-la em relação do vínculo com o que aconteceu, eu não diria que não é nem da prosa. Eu diria que provém da oralidade. Diria que provém dessa oralidade dos corpos. Dos corpos ali que estão falando, que não é exatamente a cabeça do romancista, entendeu? Eu acho que essa escuta da prosa, da prosa no sentido metafórico que a gente tem em português. Ah, "vamos trocar um dedo de prosa?". Nesse sentido da conversa, da conversação, da fala. Aí talvez fosse uma poesia que, sendo escrita, neste momento, tem o acolhimento da oralidade. O acolhimento de uma oralidade que provém das ruas e que diz alguma coisa curiosa e importante ao mesmo tempo em temos singulares e políticos para o Brasil que me interessam, entendeu? Eu acho que talvez seja alguma coisa do âmbito... não sei se exatamente da prosa, no sentido estrito, mas talvez que provenha das falas populares. Porque aí tem todo o vínculo com os arranjos. Os arranjos eram isso: eu escutando as falas populares das ruas, ou o e-mail, ou sala de conversa, enfim, também se passa pelas escritas, mas eu ia pra rua pra ouvir. Pegava trem pra sentar em lugares em que tinham pessoas conversando. Ia longe no trem e depois voltava só pra escutar. Pegava ônibus só pra escutar conversa. Toda essa dimensão que os anjos têm de uma escuta da oralidade que, depois, os arranjos nesse poema se tornam uma escuta também da oralidade, ainda que de outra maneira: de história pontuais, de história de pessoas singulares que contaram. Então acho que tem isso. O único lugar em que eu sinto algo como essa possibilidade narrativa que você fala da prosa ou da ficção, estranhamente falando, é eu como ensaísta. Porque o ensaio tem essa coisa. Você começa, se desdobra. O ensaio tem um enredo, mesmo que conceitual, mesmo que... Ele tem uma criat- ele tem uma ficcionalidade, tem uma poeticidade, é claro com a palavra: Qual é a frase? Qual é a próxima frase? Quais as palavras que você vai privilegiar com força? Tem toda uma questão poética aí. Mas aí, eu acho que no ensaio também tem uma dimensão que eu consideraria ficcional, nesse sentido de ter que articular um texto que ele vai se desdobrar. O poema, mesmo que possa demorar fazer o poema, você, em geral, tem o poema na palma da mão. Mesmo poemas longos como o que eu faço. Poemas longos como o que eu faço são muito pequenos se comparados aos ensaios longos que eu faço. Roberto tem 70 páginas, entendeu? Meu ensaio sobre Platão tem 70 páginas, sobre o [Íon?]. E isso você não tem o ensaio na mão. Você... Cada vez que eu ia escrever quando eu tava escrevendo o ensaio, eu recuperava o ritmo, sonoramente lia em voz alta para recuperar. E aí tem essa... como é que você arma aqueles personagens conceituais? Como é que você arma os conceitos? Como é que você arma uma escrita poética? E eu acho... É o único momento que eu me sentiria minimamente próximo à ficção, não tendo nada a ver com ficção, (risos) entendeu assim?

**Entrevistadora:** Tenho a impressão de que há muitas notas musicais ou diversos tons e ecos espalhados em distintos timbres e intensidades em seus versos. Por diversas vezes escutamos explosões, silêncios, o andar sobre o chão e sobre a terra, cânticos de pássaros, gritos, ruídos, buzinas, gotas d'água e burburinhos do cotidiano em sua poesia. De que maneira a música, sons e paragens serpenteiam a sua escrita?

**Pucheu:** Ah, isso é difícil. Eu acho que é isso mesmo, entendeu assim. Eu acho que tem muito isso. Essa coisa da onda, por exemplo, talvez seja de novo paradigma para mim que talvez eu consiga falar a partir desse paradigma da onda que é como se eu quisesse quando eu tava fazendo os poemas do surfe talvez tenha se revelado pra mim alguma coisa que tava ficando muito tempo, entendeu assim, que talvez seja isso que esteja falando. Que eu acho que é...

Como é que você consegue botar em cada verso... Como você consegue fazer um poema que em cada verso você escute o estrondo da onda inteira quebrando. Porque na verdade, assim, paralelismo, nem seria que o poema inteiro seria uma onda quebrando. Ao fim do poema você escutaria onda quebrando. Mas, não. Para mim assim, sonoramente, o que sempre quis fazer eu acho que eu poderia dizer assim dessa maneira, que é: ao falar o poema, eu queria escutar ao mesmo tempo... ao mesmo tempo em que se escuta a limpidez da sintaxe, do ritmo, das imagens, do verso, que você tá entendendo o que tá sendo dito, ao mesmo tempo eu queria um burburinho, desse (imita burburinho), entendeu, do vento, da onda. Que em cada vez tivesse o barulho da onda inteira se fazendo. Eu queria que... a leitura de poema em voz alta, é como sinto a leitura de poema em voz alta. Quando eu leio poema em voz alta, eu leio o poema... Eu sempre que tô fazendo poema eu leio em voz baixa, em voz alta, leio sem voz, em silêncio, muitas, infinitas vezes. É como se ao ler em voz alta, eu queria escutar ao mesmo tempo a limpidez de cada verso e ao mesmo tempo esse estrondo, esse rumor da onda inteira em cada verso, entendeu assim. Isso era uma maneira, talvez. Talvez tenha sido isso que eu tenha querido quando eu tava fazendo os poemas diretamente ligado à cidade.

**Entrevistadora:** Eu acho... eu lembrei esse aí. O do trem pra mim... dá pra...

**Pucheu:** O do trem é isso. Como é que você faz uma experiência de pegar a dimensão sonora daquele trem.

**Entrevistadora:** E está nele todo mesmo.

**Pucheu:** Não é uma questão de uma linearidade, de uma continuidade, é uma questão de uma simultaneidade, de uma superposição.

**Entrevistadora:** *Para que poetas em tempos de terrorismos?* também dá pra ver...

**Pucheu:** Acho que to—. Acho que grande parte dos poemas mais volumosos, que foi se tornando, a busca do volume foi essa, entendeu. Como é que você torna cada vez mais estrondoso um poema, não só no fim dele, mas cada vez você precisa de mais rumor em cada partezinha dele, entendeu? Aquilo (imita ruído constante).

**Entrevistadora:** O da impotência, também, eu acho bonito isso, porque quando você fala da impotência de se dar um sentido, a forma que você escreve dá pra gente, como leitor, ver aquela questão da impotência mesmo. É bonito isso.

**Pucheu:** Eu acho que é um pouco isso. Para mim na poesia, essa questão da sonoridade é muito importante. Essa sonoridade que não é a sonoridade das palavras, de um refinamento das palavras. Não é isso, é na palavras um outro som, entendeu? Um som (imita ruído constante) desse... eu não sei dizer... dessa onda, do trem, da cidade. A cidade também é toda simultânea, você escuta a buzina, você escuta o cara gritando, você escuta não sei o quê, escuta sirene, escuta alguém falando, outra pessoa falando. A coisa da torcida do futebol. Eu ia muito ao Maracanã. Quando você entra no Maracanã, entrou, pá, (imita barulho de torcida). Esse (imita som da torcida), você tem que escutar ele no poema. Se você não ouvir isso no poema... nesses grandes poemas, quer dizer. Pode ter nos poemas pequenos, [*inaudível*] não seja o buscado, mas nesses poemas mais volumosos eu quero isso no poema, esse (imita ruído constante), entendeu? Não só o canto da torcida, mas esse ru— (imita ruído), esse rumor, esse bafo, essa...

não sei dizer de uma outra maneira, mas eu acho que pra mim essa questão da sonoridade é muito importante... essa questão, como é o nome disso? Essa questão sintática do poema também está atrelada a isso também, entendeu? Uma construção de uma sintaxe para isso. Tem vários poemas meus nos últimos tempos que vêm sendo poemas de uma frase só. Poemas longos de uma frase só. Tem a ver com isso, entendeu? De estender, estender, estender. Pode ter com várias frases, como ter um com uma só estendida também. Acho que tem alguma coisa a ver com isso, assim.

**Entrevistadora:** Até o da catástrofe, o início dele, como você começa também... Tipo, não tem início, começa no meio do nada, como "os imigrantes estão ali"... A gente consegue sentir isso que você está falando: um bote solto no meio do nada...

**Pucheu:** É, pois é. É isso.

**Entrevistadora:** Tá à deriva ali. É como começa.

**Pucheu:** À deriva com um bote separando do mar, separando da morte. É sempre esse limite da poesia, de uma intensidade tal... Qual é a intensidade que um poema suporta? Talvez a pergunta seja essa. Como é chegar ao limite da intensidade que o poema suporta? Que cada um de nós consegue, claro, dentro do meu limite. Dentro do meu limite, qual é o limite que o poema suporta de intensidade? Acho que essa pergunta deve ser a pergunta que eu mais me fiz. Algo como essa pergunta, não obrigatoriamente assim. Mas do poema como... você ter a certeza que você não conseguiria dar o passo a mais, nem a menos, você vai tá ali no... Se você der menos, você vai estar aquém do que você pode, se você der a mais, aquilo se desfaz também, aquilo também não se sustenta. Que limite é esse que ele tá quase... Tá no limite de estourar, você para um segundo do estouro final, entendeu? E talvez comece um segundo depois do estouro inicial (risos). Talvez tenha sido isso de começar pelo meio que você tá falando de pegar pelo meio. A onda quando se levanta já... é o mar, é o oceano inteiro que atravessa continentes, entendeu? Pra aquela onda estourar, aquela água tá... é continente... é o mar inteiro, é o oceano todo, que aí encontra um obstáculo e aí levanta, entendeu? Mas, assim, é a onda tod- é o mar todo que tá ali. Acho que é isso o poema. Você encontrar essa resistência sísmica para levantar a linguagem. Você, de alguma maneira, barra para levantar. Pra [*inaudível*] mais volume ainda para tornar mais perceptível a intensidade de uma onda daquele oceano to- a onda é um oceano só que contra uma resistência. Talvez o poema seja essa resistência e ao mesmo tempo esse levantar-se. Talvez a resistência sísmica e o crescimento do oceano em onda. Talvez seja isso. Mas eu só consigo falar dessas coisas em imagem, não po- é difícil falar conceitualmente disso.

**Entrevistadora:** A próxima é mais ou menos isso aí. O mar/ as águas aparecem muito em seus textos: seja o mar dos surfistas, o mar Mediterrâneo dos refugiados e imigrantes, o mar do Rio de Janeiro e o famoso mar do poema "É preciso aprender a ficar submerso", além do mais recente mar do *É chegado o tempo de voltar a superfície*. A sua poesia é esse mar agitado que deságua, jorra e enche, enche e jorra e deságua sem atracadouro?

**Pucheu:** É o que você já- você já falou. Você já fez a- essa pergunta já é, é isso.

**Entrevistadora:** Mas depois que eu leio você, o Moisés observou isso na banca de qualificação. Eu vou prolongando também assim, sabe? Uma coisa assim meio épica que você vai aumenta, os seus títulos.

**Pucheu:** É isso, cada vez maior [*inaudível*]. Se eu pegar... tem uma que eu sempre— isso eu sempre falei, sempre que me perguntavam eu falava. Tem uma mudança de forma em cada livro meu. [*inaudível*]. O primeiro livro é de verso breve, o segundo são fragmentos, o terceiro são poemas em prosa, bloquinhos de poemas em prosa, o quarto começa em versos e depois termina em blocos de prosa, e depois vai se expandindo aquilo até esses poemas infindáveis (risos) assim. E eu acho que isso é conquista da minha poesia. Não querer deixar ela fixar, deixá-la buscar essa movimentação, buscar esse rumor. Não deixar se fixar em uma forma qualquer. Quer dizer, eu acho que a forma é maravilhosa enquanto ela possibilita intensidade e não na hora em que ela aniquila intensidade. Então acho que essa coisa de que forma é necessária, que movimentação no poema é necessário para esse novo momento que você tá fazendo um novo livro. Como é que você consegue expandir isso ao máximo ou retrair isso. A retração e a expansão. Mas tudo isso em nome de uma intensidade, de uma força eu acho. Que compareça aí.

**Entrevistadora:** Daquilo que pede.

**Pucheu:** Daquilo que pede, é.

**Entrevistadora:** A nona eu fiquei em dúvida se eu ia fazer, que eu não gosto desse negócio de influência. Não gosto quando ninguém pergunta assim "Ah, quais foram seus autores." Porém, é uma curiosidade quando lemos poetas e escritores: quem você leu para chegar até aqui? Por exemplo, Arquíloco e Manoel de Barros foram lidos por você. Quais poetas e escritores seriam suas referências?

**Pucheu:** É, mas as influências a gente não sabe na verdade. Você fala do Manoel de Barros e do Ar— Do Arquíloco, assim, influência não tem nenhuma.

**Entrevistadora:** É?

**Pucheu:** É, nenhuma, porque eu comecei a ler Arqui— porque Arquíloco é um poeta com muitos poucos poemas. É um poeta com poucos fragmentos que chegaram até nós. Nem dá pra— difícil ter uma marca, assim, em mim, como um poeta, do Arquíloco porque são poucas coisas que chegam e eu fui ler Arquíloco seriamente há pouco tempo, mas recentemente. Não é um poeta da minha formação. É um poeta fundamental pra eu dizer várias coisas em termos do ensaio. Eu acho que— o que eu fiz com o Arquíloco ali em termos ensaísticos pra mim foi muito importante, assim. Pra mim, em termos ensaísticos, eu acho que eu consegui dizer coisas que me ajudaram muito em *Espantografia* ali onde ele aparece, mas eu não veria como influência de maneira alguma. O Manoel de Barros, que você fala, tem uma história muito engraçada. Eu, numa época, fui muito marcado por Manoel de Barros. Muito, assim, a ponto de fazer pastiches. Eu, nos anos 80, antes do Manoel de Barros estourar. Eu conheci o Manoel de Barros em 88, quando saiu uma entrevista com ele na Bric-a-brac, que era uma revista de Brasília que estava à venda na DaVinci, um professor meu que era amigo meu, que era maravilhoso, morreu já, o [*Klause?*], um cara que formou a gente, uma das pessoas que participaram da minha formação, falou "Beto, você tem que ir lá ler o... vai lá ler a entrevista com o Manoel de Barros. Vai lá ler, vai lá na DaVinci e vai ler a entrevis— tem um poeta aí novo — novo, assim, ele já era velho — tem um poeta que impressionant—". Aí eu fui lá e comprei a revista. E aquilo foi uma virada, eu ia pra biblioteca, comprei os livros dele disponíveis, que eram três na época. "O Guardador

de Águas", que porra, livro. "O Arranjo para Subir", se não me engano, e tinha mais um. Eram três à venda que existiam, se achava, era raro, mas se achava. E depois eu fui para a biblioteca nacional para ler os outros livros dele porque não tinha saído ainda a coisa. E a partir dali eu acho que a minha poesia mudou muito no sentido— não no sentido do que é hoje, mudou muito... e fui fazer meus poemas que eram meio escutando muito Manoel de Barros e um dia... essa história é engraçada, um dia teve uma palestra do Silviano Santiago, no Rio de Janeiro, que o Guilherme Zarvos tinha organizado um evento que eram poetas e críticos mais velhos e... faziam uma fala e no final o Zarvos chamava uma garotada, garotada do [*inaudível?*] para ler os poemas da garotada e o cara que tava falando depois fazia um comentário sobre os poemas da garotada. E o Silviano fez uma fala, depois a garotada entrou, eu tava na plateia, a garota entrou. O Silviano arrasou com os garotos. Os garotos ficaram putos, assim, entendeu, ficaram mal obviamente (risos). E aí eu, quando acabou, eu fui falar com o Silviano, que eu não conhecia, e eu virei pra ele e falei "você faria comigo que você fez com eles?" (risos). Aí Silviano ficou meio assim e falou "tá bom" e eu falei "então posso te mandar os poemas?", ele falou "pode" aí ele me deu o endereço e tal. "Então você me manda e me liga uma semana depois". Aí eu mandei, deixei no apartamento dele, no prédio dele e depois de uma semana eu liguei. Aí ele falou "não, me dá mais uma semana". Aí eu fui lá. Não, ele marcou comigo "não, vem então", "me dá mais uma semana" e depois ele marcou mesmo. Aí eu fui lá. Aí ele falou assim "eu tenho uma coisa boa e um coisa ruim para te falar". Eu falo "fala". "A boa é que você não é mais um poeta dos anos 80", eu falei "ah, tá bom". "E a ruim é que você está visivelmente fazendo o pastiche do Manoel de Barros, então rasga tudo e começa de novo". Aí eu rasguei tudo mesmo e comecei de novo. Para livrar daquele momento. Eu acho que na verdade eu não saberia dizer quem, poetas, que me influenciaram. Eu não saberia dizer poetas que eu amei muito. Isso eu poderia te dizer, mas que me influenciaram eu não sei dizer. Entendeu? Eu não sei dizer muito. Eu acho que uma coisa que eu aprendi desde cedo é que você vai lendo poetas de muitas épocas diferentes, de muitas línguas diferentes, para perder as marcas, para não ficar uma marca só visível, entendeu? Essa coisa de gregos e contemporâneos, poetas em português, poetas em grego, poetas em inglês, poetas em francês, poeta egípcio, poeta não sei de onde, para deslocar um pouco o campo. Para você não ficar preso numa dicção específica. Para você ir para uma perdição, entendeu? Para você ir... muito menos por uma influência e muito mais por uma perdição. Porque, se você se apegar a uma marca só de um poeta ou dois, fica muito visível essa marca. Tem que se livrar das marcas, na verdade. Talvez se livrando das muitas marcas, você descubra alguma coisa da sua singularidade. Talvez seja tirando algumas coisas que se descubra uma possibilidade que, se não está em nenhum outro, é porque tá em você, (risos). É uma coisa ali meio... e para mim isso veio assim através dessas leituras de tradições, tempos, línguas muito díspares, muito diferentes. Eu acho que é isso. Eu não saberia te dizer os poetas que me influenciaram, entendeu, eu poderia dizer, por exemplo, eu amei William Carlos Williams lá atrás, eu amei Elliot, sobretudo um poema do Elliot, eu amei Kaváfis, fora os brasileiros. Tô falando, assim, fora Drummond, Cabral, Jorge Lima, Murilo, Mário, fora os brasileiros, entendeu. Fora os poetas que eu li que ninguém lia nos anos 90, Leonardo Fróes, Luanda e Vicente Cecim que foram importantíssimos para mim. Eu acho que essa coisa de você ler tempos distintos, línguas distintas, entendeu, poemas muito díspares... eu nunca li poema... eu nunca fiz faculdade de letras, então eu nunca tive uma educação, uma pedagogia arrumada. Sempre li poemas de uma maneira muito... sendo que eu comecei a ler era o que chegava e o que eu começava a ler era o que provocava o que eu fosse ler, entendeu? Jabèz, foi uma ép— teve um momento [*inaudível?*] eu falei "caramba, como é que é i—". Mas não sei se é uma influência, não tem como, aquele negócio é monumental aquele negócio. Mas os gregos, os contemporâneos, assim, tudo isso junto. Agora eu acho essa coisa, a gente lê os poetas que todo

mundo lê. Em grande parte, a gente lê os poetas que todo mundo lê. Agora ter lido, por exemplo, ali nos anos 90, quando tava em formação ainda, Leonardo Fróes... quando eu li "Os Argumentos Invisíveis", foi um marco para mim, assim, entendeu. Quando eu li o *Kuala Lumpur*, isso eu falo 50 vezes. Sempre eu falo isso porque eu acho que é um traço de uma singularidade. Quando eu li o *Kuala Lumpur* pela primeira vez, eu falei "caramba, porra", entendeu. O livro e o poema especificamente, o *Kuala Lumpur*. Eu achei aquilo incrível. Eu achei, desde os anos 90, desde a primeira vez que eu li aquilo. Não é à toa que eu virei amigo do Leonardo, não à toa que eu virei amigo do Luanda e não é à toa que eu virei amigo do Vicente Cecim. Que foram os três caras ali dos anos 80, 90, dos 80 pros 90, mais dos 90, que eu acho que eram os caras que ninguém falava, sabe. Eu acho isso muito importante também. Porque uma coisa é você lê que todo mundo lê. Legal, claro, tem que ler todo mundo lê, a gente vai lendo o que todo mundo lê. Mas eu acho que tem umas marcas que não marcam mais ninguém, eu acho que isso também ajuda a te constituir como uma singularidade. Isso que não marca mais ninguém no momento que você tá em formação e que no entanto você tem uma paixão por aquilo, por algum motivo aqueles poemas te apaixonaram, te moveram, aquilo tem alguma coisa, pô, um ritmo, alguma coisa ali, uma força, um ritmo ali que te chama. Eu acho que essa singularid— essa diferença que marca a singularidade. Isso onde ninguém leu é que te marca a singularidade.

**Entrevistadora:** Muitos também te perguntam sobre sua relação com os esportes. Em seus escritos vemos o surfe, o boxe, o tênis. Esses esportes te instigam de que modo? É no potencial desses corpos em jogo, nas várias formas de lidar com o improviso, na surpresa de uma técnica que poder “dar certo” ou não, na expectativa do movimento que ainda pode vir?

**Pucheu:** É tudo mentira. É tudo mentira, não. É tudo mentira. Porque o surfe na verdade, eu nunca peguei onda? É tudo mentira [inaudível]. [Eu sei que eu?] tava lendo há muito tempo atrás, 2008, 2009 na verdade, eu tava lendo um livro de filosofia de um cara chamado Mário Perniola, um livro chamado *Enigmas*. Um belo livro. E aí tinha uma parte final que nem traduziram na edição brasileira depois. Eu tava lendo a edição francesa, depois saiu aqui no Brasil. Essa parte final não foi traduzida no Brasil, não sei por que. Eu acho que é nessa parte final que tem um poema do [inaudível]. Um poema, não, um fragmento de poema. E quando eu li esse fragmento de poema do [inaudível] ali, começou a me vir esse poema "É preciso aprender a ficar submerso", entendeu? Aí, ali começou. Eu tinha voltado a começar a escrever depois de sete anos sem escrever nada de poesia, que foi quando eu comecei a dar aula. Fiquei sete anos sem escrever um verso. E aí um dia em sala de aula eu brinc— falando sobre [inaudível] fiz um desenho assim e aí falei "pô, como um surfista". Falei brincando pros alunos. [inaudível] aí nunca mais [inaudível] de surfe e aí fui pra casa. E peguei na locadora, tinha locadora naquela época, fui escolher um filme de surfe pra eu ver à noite. Aí eu peguei um, exatamente o *Tow-in*, sei lá por que. Eu olhei ali e ficou legal isso aqui. Aí comecei a ver e falei "caramba". Aí fiz o primeiro poema depois de sete anos sem escrever. E o "É preciso aprender a ficar submerso" foi o segundo, cronologicamente falando. E aí surgiu os poemas do surfe. E aí quando eu fiz os poemas do surfe eu falei "não, agora eu tenho que tentar pegar onda" e eu fui ter aula de surfe (risos). [Era um horror?] Não conseguia ficar em pé na prancha, entendeu? Ficava caía (risos), mas fiz umas dez aulas lá. Mas fiz mais por uma questão ética. Eu adoro o mar também. Na infância eu ia muito à praia. Depois o box— o boxe foi antes disso. Isso é curioso porque a última coisa que eu escrevi antes de eu parar de escrever, sete anos, foram os poemas do boxe. E a primeira coisa sete anos depois foram os do surfe. E isso não foi pensado. Foi uma coisa totalmente casual. Mas tem isso que eu acho que é alguma coisa a ser vista, ser pensada. Quer



dizer, esse abismo de sete anos ele tem inconscientemente os poemas do boxe antes e os poemas do surfe depois. No caso do box eu fui fazer boxe uma época. Eu não tava trabalhando na universidade ainda. E fui fazer box e eu acho que você vai fazer box por dois motivos: ou por um excesso ou por uma falta. Pra mim era pela falta obviamente. E o treinador [*Seu Antônio?*] o maior cuidado comigo para eu não apanhar. Tinha o maior cuidado assim. E eu adorava aquele universo. Era uma academia maravilhosa no centro da cidade, tudo caindo. Você subia, a escada rangia de um casarão daqueles, no centro da cidade. Você fazia boxe com pedreiros, entendeu, com operários. Tinha um cara que fazia economia, o resto era... E obviamente eu era o único que não tinha o menor jeito pra aquele negócio. Mas eu adorava aqui— fui ler tudo, fui ver filmes. Eu quando eu entro nessas coisas, eu entro. E era um super exercício, eu adorava, eu gostava daquele universo. E aí um dia eu fiz um poema e comecei a fazer a série do boxe. E sai— o Popó foi campeão do mundo ali. E aí eu— saiu na folha de São Paulo quando o Popó foi campeão do mundo. E assim foi a série do boxe. A série do boxe eu fui fazer boxe e aí dali fui ler, ver as coisas e aí fazer a série. O do surfe não. Veio, entendeu? Essa coisa...tava lendo, aí daí produzi um poema e falei "pô vou fazer uma série". E aí foi o poema do surfe, que é uma série e o poema do boxe que é uma série também. E o poema do boxe é legal porque é uma série com personagens deslocados. Os personagens que fa— um é o lutador, outro é o técnico, outro é o não sei quem. Tem lá, quem fala ali são personagens distintos. E o do tênis é diferente, o do tênis é agora, é inédito. Eu joguei muito tênis quando garoto. Minha família é uma família de tenistas. O papai foi vice-campeão do mundo em dupla. Campeão universitário. Papai jogou muito, foi campeão brasileiro várias vezes em dupla, meu tio, o irmão dele, foi campeão brasileiro dezoito vezes de dupla. É uma família de tenistas. Eu nasci na quadra. Eu com cinco anos de idade tava jogando tênis e joguei até dezessete. Eu jogava direitinho. Eu jogava pelo Fluminense, competia, não sei o quê. E aí depois parei nesse rompimento com tudo: tênis, futebol, direito. Esse momento ali da fratura quando eu paro de jogar tênis e nunca mais pensei em tênis. E aí esse ano o Bruno, que fez doutorado comigo e agora faz pós-doc comigo, que é amigo meu, muito amigo, virou muito amigo, o Bruno adora tênis, nunca jogou. O Bruno começou a falar de tênis pra mim e eu falei "caramba". E esse ano eu meio que voltei, assim, e resolvi rever, ver, voltei a acompanhar o tênis. Falei, pô, perdi o Nadal e o Federer, sabe, perdi. Foi um momento talvez... Nadal e Federer e Djokovic, os três, tenha sido o maior momento da história do tênis, da qualidade. [*inaudível*] tinha momentos também, mas talvez tenha sido... certamente é um dos maiores momentos de você ver a capacidade de uma arte ou de um esporte chegando a um limite inultrapassável, entendeu, que só se vai ultrapassar depois, em outra época por outros motivos, mas é um ápice. Eu perdi. Eu perdi aqueles corpos lindos dos dois dois também. Perdi aquilo. E aí esse ano eu falei "pô, eu perdi isso" ao mesmo tempo eu comecei a ver. Aí começava a conversar com Bruno, com meu pai. Aí passou a ter assunto com papai (risos). Passou a ter um assunto legal. Papai sabe tudo de tênis então... O efeito colateral foi bom. Aí tenho acompanhado. Aí voltei a bater bola, um dia por semana tô batendo bola. Agora, há dois meses. Queria ver se tinha pra— A pergunta é: teria prazer em jogar tênis hoje? Não sei, ou não sabia. Aí tu vai ter, falei "não porra, tenho", entendeu, assim, tenho. E aí obviamente vieram os poemas. Aí começa essa coisa (risos). O Cláudio falava que eu só faço coisa para fazer poesia. Quando era pra fazer poesia, não sei o que é pra fazer poesia, que no fundo tudo é para acabar um poema, tudo é para acabar em livro.

**Entrevistadora:** Então você tem que fazer a série agora. Já já.

**Pucheu:** O quê?

**Entrevistadora:** A série do esporte já já...

**Pucheu:** Pois é, aí eu tinha vontade, assim como eu tinha vontade de juntar os poemas do Socavão, eu também tenho vontade de fazer uma junção e eu acho o nome dessa série do tênis, talvez até agora seja a série menos legal, o último poema eu gostei. Não sei ainda, eu acho o do surfe bacana, o do boxe bem bacana, o do surfe também, assim. O do tênis ainda acho que... é legal, até porque ainda não tem poema escrito sobre tênis, não existe isso no mundo. Nunca vi. Tem um site, saiu, de um cara falando isso. Ele coloca alguma... A Sylvia Plath tem, a Sylvia Plath tem dois versos, mas que o tênis entra como metáfora, como imagem, não é uma coisa efetivamente ali do tênis. Talvez eu precise fazer mais alguns poemas. Mas, assim, alguns eu gostei. Mais ou menos, acho que é decente. O último eu gostei muito. O último veio, um dia eu encontrei esse meu tio que jogou muito bem, encontrei com ele ali perto de casa, ele mora perto de mim. E ele tava sabendo da minha volta de interesse pelo tênis e ele jogou muito. Ele me contou uma história que eu falei "gente, que história impressionante". Ele tinha o saque mais bonito do Brasil o Gugu. Hugo Pucheu, mas é Gugu, eu chamo de Gugu. E no meio do tênis ele é conhecido como Gugu Pucheu. Jogou muito bem, foi 18 vezes campeão brasileiro em dupla, não é pouca coisa. E o Gugu tinha o saque mais lindo do Brasil e o melhor. O saque de Gugu era lindo, era uma... o equivalente ao saque do Gugu é hoje o saque do Ben Shelton, que é um cara que eu amo também no tênis. Assim que eu comecei a ver no começo do ano o cara tava em noventa. Eu virei pro Bruno e falei assim "Bruno, esse cara em um ano e meio vai virar o número dez", o cara com vinte anos. Jogou no fim do ano, o cara tá em 17 agora. Tem o saque tipo o do Gugu. Muito melhor do que o do Gugu, mas digo assim, guardando as proporções. É um saque longo, aberto, muito lindo. Gugu contou a história que foi jogar um torneio que chamaram pra abrir uma quadra, um clube ia inaugurar uma quadra e chamaram ele pra jogar um torneio lá. E ele tava sacando no jogo e quando ele sacava de um lado, o saque entrava, quando ele virava de lado, que tênis você vira de lado em games par, em games ímpares, e quando ele virava, ele errava o saque. Ele errava, pô. Aí uma hora ele falou, tem alguma coisa errada. Aí ele mandou medir, pediu para medir a quadra quando acabou. O pessoal ficou rindo dele. Ele foi medir, tava errada. A linha de saque de um lado tava errado. Eu achei essa história linda, a preci- aí tem toda a brincadeira com João Cabral, o poeta engenheiro. Tem ali toda uma coisa explícita mesmo de pegar verso do João Cabral sobre engenheiro. E aí essa brincadeira de que o tenista tem uma precisão maior do que o engen- não o metro do engenheiro, mas o metro do tenista, não a do engenheiro que faz a quadra. Tem essa discussão ali com João Cabral. Eu não gosto des-, eu amo João Cabral, acho um dos maiores poetas que eu conheço, mas eu não gosto da ideia do engenheiro como paradigma. Eu acho isso na poesia americana, por exemplo o Whitman, com o enfermeiro de guerra. Essa ideia do poeta que virou enfermeiro de guerra, soldados, entendeu. Os caras morrendo, sem braço, sem perna, ensanguentados, e o Whitman lá com eles, escrevendo cartas pra família, trazendo pudim pra um que queria comer pudim. Isso é muito intenso. Essa imagem de um poeta enfermeiro de um país, é uma coisa muito impressionante. A imagem de um engenheiro não me atrai. Eu acho João Cabral incrível, fantástico, eu acho que João Cabral é um poeta muito para além do que ele, João Cabral, se acha enquanto poeta. Ele... essa questão cerebral presente no discurso cabralino não é o que resulta exatamente a poesia dele. A poesia dele é isso, mas é muito mais do que isso. É muito intensa a poesia de João Cabral também. Mas o discurso dele e essa imagem do engenheiro e o engenheiro... Brasília, Le Corbusier, que vai gerar o concretismo com Brasília também. Todo esse elogio a Brasília, concretismo, Lúcio Costa, Niemeyer. Eu não gosto disso como paradigma primeiro para a poesia. Eu não gosto disso, quem sou eu para não gostar, mas, assim, não é esse paradigma que me interessa. Então esse poema do tênis é uma brincadeira. E João Cabral falou

que fazer verso sem rima, isso ele falou numa entrevista, que fazer verso sem rima é como jogar tênis sem rede, entendeu, isso tá no poema também. Não digo que é ele, mas tá no poema. Isso tudo, todo o diálogo com João Cabral tá explícito no poema, entendeu. Essa brincadeira, de novo, de que contra a medida do engenheiro, a medida do tenista, essas medidas intuitivas corporais, você mede a quadra sei lá porque, entendeu, pelo saque, por um golpe. Você mede a quadra por um golpe, entendeu, pela repetição desse golpe. E aí eu acho que esse poema eu gostei. Esse poema é um poema cabralino contra Cabral (risos). Mas eu tinha vontade de juntar, mas pra isso eu tenho que primeiro terminar a série do tênis também, que não sei se terminou. Acho que n– espero que não. Eu acho que tem que... queria um poema melhor, assim, sabe. Eu queria um poema... Eu acho os poemas, de modo geral, do boxe e do surfe melhores do que o do tênis aí tem que dar tempo e ver se vem alguma coisa mais legal ou se fica isso mesmo com poemas que não são... tão... legais quanto os outros. Mas que compõem, eu acho. E o título eu gosto, "A pronta explosão". Eu acho bonito esse título prum título da série dos poemas de esporte.

**Entrevistadora:** Porque vários poetas falam muito de futebol. Escritores...

**Pucheu:** Pois é, é... futebol, luta. Tênis não tem. Tem um ensaio de um cara que eu li naquela Zazie editora, sabe, que tem os pdf, os livros em pdf de graça no site, a Zazie. Tem um cara que [*inaudível*] sobre tênis. Mas assim, os poemas que ele menciona lá, muito poucos, são, no geral, o tênis como metáfora, não são poemas de fato de dentro do tênis. E eu queria fazer mais um pouco, queria explorar um pouco mais. Vamos ver se rola ou não (risos). Mas eu queria juntar um dia e dá um belo título pros três, da pronta explosão. Fica bonito pro boxe, pro surfe e pro tênis também. E na série do tênis essa expressão "a pronta explosão" está em todos os poemas. Eu repito ela em todos os poemas, propositalmente, claro. Mas um dia, quem sabe, junta.

**Entrevistadora:** Vai juntar. E do Socavão também.

**Pucheu:** E do Socavão também quem sabe.

**Entrevistadora:** Pronto. Rendeu muito.