

Poesia e Participação Política: o caso concreto de Haroldo de Campos.

Jairo Nogueira Luna (Jayro Luna)

Resumo: Neste artigo se analisa o poema “Senatus Populusque Brasiliensis” de Haroldo de Campos e busca-se demonstrar como a participação e o engajamento político na poesia pode ser trabalhado de uma forma que não exista uma interdição ou uma interferência do engajamento na qualidade do trabalho inventivo do poeta, antes, tal engajamento acaba servindo como matéria para o exercício da criatividade poética que com riqueza de figuras de som e metáforas compõe um poema em que o trabalho com a língua suplanta o aparente comprometimento da mensagem engajada.

Haroldo de Campos, um dos criadores do movimento do grupo *Noigandres* de poesia concreta na década de 50, tradutor poético de livros da Bíblia e de Homero, de literatura oriental, crítico dos mais originais e, enfim, um homem das letras cuja produção num moto contínuo demonstra sua preocupação com o papel do poeta não apenas na poesia, mas principalmente no mundo.

Se lá pelo final da década de 60 o poeta apresentava-nos sua “fome de forma” em que versejava: “a poesia é pura? / a poesia é para // de barriga vazia”, versos que, para os mais céticos, eram somente uma tentativa de resposta às críticas que eram feitas ao movimento concreto, então acusado de criar uma nova torre de marfim, um hermetismo formalista que silenciava-se diante dos problemas de uma sociedade marcada pela contradição flagrante como a brasileira.

Como observava Iumma Mara Simon e Vinícius Dantas, a poesia concreta de então situava-se no meio de um fogo cerrado em que os críticos da esquerda, unicamente orientados por uma visão de engajamento artístico nas questões sociais que menosprezavam o ofício do poeta em função de uma idéia de que a poesia fosse somente “para”, e não percebiam que isso levava a um poesia “pura”, no sentido de ingênua, inocente, vítima dos aparelhos ideológicos contra os quais desejava lutar.

“O ‘nacionalismo crítico’ dos concretistas é formulado no momento do ‘salto participante’ (início dos anos 60). ‘O

vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas, etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente.’ (Roberto Schwarz – [“Cultura e Política, 1964-1968”].) O movimento de Cultura Popular e os CPCs (Centros Populares de Cultura) da UNE experimentavam novas formas de comunicação, propondo-se a levar cultura para ruas e favelas. A ânsia de ‘ser povo’ não escondia uma visão dirigista da cultura e um vago humanismo – manutenção do ‘popular’ e do ‘tradicional’ aspirando a facilitar a comunicação poética, mas sob a tutela de intelectuais de classe média. A série *Violão de Rua* e o rompimento de Ferreira Gullar com as vanguardas, para escrever poesia de cordel, são exemplos dessa tendência.

O ‘nacionalismo crítico’ foi uma tentativa de romper com os estreitos limites nacionalistas, sem falar em nome do povo para a Nação (mistificada numa espécie de comunidade primitiva sem contradições), e tentando conciliar o internacionalismo da Poesia Concreta com a especificidade da questão brasileira, nos termos da época. Assumindo a luta como tarefa da vanguarda, os poetas concretos propuseram a discussão das técnicas de construção do poema e de seus modos de difusão e consumo. Ao contrário das tendências nacionalistas e populistas, não confundiram engajamento com a busca de valores falsamente ‘nacional-populares’. A consciência da poesia enquanto trabalho, o conhecimento de sua linguagem e seus materiais, impediram sua subordinação ao imediatismo político, bem como os ricos da arte panfletária.”

(SIMON, Iumma Mara & DANTAS, Vinícius. *Literatura Comentada: Poesia Concreta*. São Paulo, Abril Cultural, 1982, p.104-105)

Pois bem, decorridas três décadas de toda aquela discussão, passado o instante febril de instauração da poesia concreta, e inclusive já tendo sido o grupo original desfeito e a própria trindade *Noigandres* ter reconhecido que a poesia concreta já cumpriu seu papel histórico. Tendo também passado o período

ditatorial militar no Brasil, deixando escondido sobre os tapetes e os escombros nomes olvidados da luta política e vítimas de aparelhos perversamente repressores, depois ainda, de termos passados por traumáticas eleições diretas e um impedimento presidencial com a conseqüente deposição do chefe do executivo, estamos agora numa época confusa e de afirmação do chamado mundo globalizado. Mercosul, Alca, MCE são siglas que substituem as da época da Guerra Fria (Otan, OEA, etc...). Paralelamente à discussão sobre os efeitos da globalização, se discute em âmbito acadêmico as influências dos meios eletrônicos de comunicação, notadamente a internet; e também, os efeitos de um multiculturalismo que mais uniformiza e padroniza do que compreende e preserva as diferenças.

A participação do poeta nas discussões sociais e culturais presentes deve se fazer de um modo característico enquanto poeta. Assim a participação, mais do que um engajamento ou filiação a alguma corrente político-filosófica, ou de caráter mais prático e imediato, deve se pautar pelo princípio organizador da própria poética do artista. Em 12 de junho de 1998, o poeta Haroldo de Campos escrevia no jornal *Folha de S.Paulo* um poema que apresentava uma visão do poeta em relação à questão da globalização. O poema, estrategicamente colocado entre outras matérias que apresentavam de modo jornalístico e semi-ensaístico o tema, ganhou assim foros de uma participação imediata na discussão do tema. Se se pode dizer que tal procedimento pode ser entendido como um aproveitamento oportunista da evidência do assunto para conseguir alguma projeção, por outro lado, é bom que se veja que a participação tanto melhor se fará se além de *happening*, ela for também oportuna, o que me parece é o caso desse poema.

Em determinado trecho, o último do poema, Haroldo de Campos escreve:

“o neoliberal
sonha um admirável
mundo fixo
de argentários e multinacionais
terratenedores terrapotentos coronéis políticos
mileneristas (cooptados) do perpétuo
status quo:

um mundo privé
palácio de cristal
à prova de balas:
bunker blau
durando para sempre – festa estática
(ainda que se sustente sobre fictas
palafitas
e estas sobre uma lata
de lixo)”

Esta é a última parte de um poema composto de 7 partes e/ou estrofes. O jogo das sonoridades – aliterações, coliterações, rimas internas – compõe um estrato significativo que fica a bailar sobre uma alegoria significativa, a alegoria do neoliberalismo e seu projeto de um abrigo todo azul (“bunker blau”) que seria o último estágio da globalização e por conseguinte da evolução das sociedades. Haroldo de Campos satiriza o projeto neoliberal, neoiluminista, ingênuo pensar sobre a complexidade social da América Latina, predominantemente marcada pelas contradições reatualizadas desde o advento do barroco. O “palácio de cristal à prova de balas”...

.....
Mas o poema que quero comentar de Haroldo de Campos é “Senatus Populusque Brasiliensis” publicado na *Folha de S.Paulo* em 04/05/2001 na seção de política – já por si a seção escolhida é significativa, pois comumente os poemas são publicados nos cadernos especiais de literatura e artes, o que não foi o caso desse, inserido entre as notícias políticas, notadamente as que se referiam aos escândalos éticos do senado e às suspeitas de corrupção nos órgãos governamentais de financiamento de projetos para o Nordeste e o Norte do país.

O poema é também composto de 7 partes e/ou estrofes. A dúvida na nomenclatura decorre da própria natureza organizativa dessas instâncias em que o verso livre é associado a um padrão de cortes e espaços que confere um desarranjo à expectativa comum dos estratos visuais das estrofes.

Na primeira parte, o poema abre-se com o verbal impessoal “chove”, designativo de um estado de espírito lacônico e depressivo. O segundo e terceiro versos esclarecem de modo contundente: “lama sobre o / plano-piloto”. A chuva sobre o plano-piloto é uma metáfora visual, o avião que está representado na planta da capital

federal não pode voar com tempo tão intempestivo. Evoca-se a seguir a figura de Juscelino Kubitschek, apresentado sob a designação de “um liberal-não-/-neo mas um capaz / de extro-verter-se para o /povo (o “social”) tranqüilo / adepto da arte convivial da tolerância”. Assim o autor contrapõe ao neoliberalismo – já criticado no poema anteriormente referido, “circum-lóquio” – o liberalismo. Ou seja, diante da cópia reciclada e de pastiche o original, autêntico e de pedra. A capacidade de “extroverter-se” para o povo pode ser interpretada como o caráter populista que caracterizou a política de Juscelino. A pedra do original liberal está metonimizada no gênio singular de Niemeyer, o arquiteto, o “comunista assumido e coerente”. O corte no nome de Oscar Niemeyer tem o propósito de fazer um trocadilho entre a qualidade da obra do arquiteto e o prêmio que a ele seria de direito, um “oscar” de efeitos especiais arquitetônicos se Brasília fosse um filme. A linha na arquitetura de Niemeyer é uma linha que dirige o olhar tanto quanto uma câmera de cinema escolhe o que devemos ver. O horizonte em Brasília é resultado de uma confluência de *close-ups* e planos gerais.

Toda a segunda metade dessa parte desenvolve as adjetivações referentes à obra de Niemeyer: “um conversê, gesticulante de profetas / contra o azul – ou a redond’alvíssima capela / oval do ó”. Como não deixar nesse trecho de comparar Niemeyer com os profetas barrocos do Aleijadinho: “em Sabará pousada: uma ave-fênix / em ouros e vermelhos de Macau?” Sutilmente Haroldo nos apresenta “a visão construtivista” de Niemeyer como a contraparte moderna do olhar barroco mineiro: “mas capaz de / curva: do curvo / das espirais / do sinuoso - / do barroco / balanceio de sintagmas”.

Assim o liberalismo da era Kubitschek é de caráter neobarroco, não-iluminista, enquanto o neoliberalismo é um neoiluminismo de lógica cartesiana, simplória para tratar das dinâmicas pós-relativistas einstenianas, que na arquitetura se comparam nas linhas de um Niemeyer.

Lúcio Costa é citado para confirmar essa arquitetura desconcertante de Brasília: “o engendrar de diagramas quase-ícones de épuras depuradas riscos retas / a ponta de rubi traçados por / lápis-raios-laser / em ritmo gracilimo de pássaro-mondrian”.

A segunda parte do poema abre-se com a sigla “j.k.” e o aposto: “o presidente aéreo chair-man das /opções / impossíveis”. A vontade firme (“ferm voler”), o apoio popular (“vox populi”) e sua gestão de caráter arquitectural em Belo Horizonte e Brasília que é

referenciada sob o epíteto de “poliphytoteuctés, o plantador de cidades”, são características do governo de Juscelino Kubistchek que são levantadas pelo poeta. Tudo isso organizado na metáfora de um vôo, o vôo que o plano-piloto de Brasília é a realização concreta. O vôo conotativo da criação, da invenção, da imaginação. Por sua vez os opositores do presidente são citados como “pterodáctilos”, também voadores, mas pré-históricos, antigos e antiquados, representativos de um passado sáurio da política brasileira. Por fim, a obra do presidente é associada ao profetismo de Dom Bosco. Notemos aqui, que a referência é feita a Dom Bosco, que pelo seu caráter profético está mais para o barroco. Poderia Haroldo ter citado aqui o projeto de José Bonifácio, que já no início do século XIX pensava na construção da capital do império naquele planalto, mas o patriarca da independência é representativo de um pensamento iluminista, antibarroco... Por meio de Dom Bosco, Brasília passa a ser a realização de um reino prometido, um quinto império reconfigurado no Brasil...

A estância ou parte terceira do poema inicia-se, como a primeira, com o verbo “chover” no presente do indicativo, só que agora acrescido no verso de um advérbio de lugar: “na capital federal”. Veja-se que o poeta não escreveu “chove em Brasília”, mas “chove na capital federal”, alterando assim a colocação até aqui feita no poema de que Juscelino fundara “Brasília”, ou o “d.f.”, mas agora a cidade se apresenta como “a capital federal”, que não é somente mais um sinônimo, é antes e principalmente a possibilidade de se destacar subliminarmente os efeitos conotativos de “capital” (capitalismo selvagem, falcatruas financeiras, etc.) e lembrar o título do romance de Coelho Neto, que apresenta uma visão crítica e desapontada do poder na então capital federal, o Rio de Janeiro. Daí o segundo verso especificar que se trata da capital federal “do planalto”, e mais ainda, é uma cidade de aspecto “cartesiano-burocrático/-espermático-neobarroca cidade zenital / do altiplano”. A visão cartesiana e reducionista da lógica burocrática; a cidade da ejaculação do poder; o neobarroco contraditório entre a forma revolucionária de sua arquitetura e seus corredores de conluios; a localização geográfica e sua disposição geométrica, a todo momento, buscando afirmar um tempo futuro que é a todo instante evitado ou não visto pelos próprios mandatários da cidade.

Max Bense e João Cabral, respectivamente, o matemático da estética de vanguarda e o poeta geômetra são evocados para recuperar o destino original da cidade, fruto da verdadeira

“brasilianisches intelligenz”. A chuva é agora “a chuva miúda” que longe de ser a que torna a terra fértil, é a que vai para os esgotos: “liquosas gotas gomas grumos / escórias de esgotos”. A arquitetura dinâmica e viva de linhas de Niemeyer agora transforma-se sob o efeito conotativo dessa “chuva miúda” numa arquitetura que cria uma atmosfera noturna e soturna: “lunares palácios disco-formes”, “espigão de prata”, “pescoço de girafa-rasga-céus”. A lua, a prata, o céu rasgado criam essa atmosfera. A chuva é a seguir colocada em mais evidência com a disposição vertical das palavras nos versos seguintes:

“chove
jorra
borbota
esternuta
esturra
a catadupa espalha-muco ventejando
lama verdoenga”

Os sufixos dessas palavras reforçam um sentido altamente depreciativo e pejorativo para essa chuva: “-orra” (como em porra, cachorra, Gomorra), “-ota” (como em idiota, janota, lorota), “-uta” (como em puta, prostituta, gruta), “-urra” (interjeição de ira – Urra! -, empanturra, curra), “upa” (como em chupa), “-uco” (como em eunuco, osso-buco) e “-enga”(como em arenga, capenga, molenga). A chuva engrossa-se, com seu escorrer sobre a cidade à noite, ela transforma-se num caldo mucoso, verdoengo, uma lama espessa, enfim uma torrente de merda (“verte / merdre”), gargalha então o personagem patafísico de Jarret, o pai-ubu, o chefe da corrupção, este, feliz com essa torrente deixa escorre sua pasta “marrom-jerimum-amarelo-fezes amarânteo-diarréica em fluxo fétido”. Agora o líquido é muito mais denso e intenso, a água da chuva reforçada pelo líquido vertido pelo pai-ubu cai sobre a cidade encobrendo a última visão das linhas velozes de Niemeyer. Os edifícios transgaláticos, as cosmonaves de concreto, as levitantes estruturas são encobertas por tal tempestade, e essas águas podres vão invadir os esgotos da cidade (“entre-lhes pelos ductos e tubos / subterrâneos onde os legi-/ferantes (...) / circulam transitando”). O fim dessa torrente não é algum reservatório de esgotos, alguma fossa, mas é o plenário, o plenário do “senatus brasiliensis”. A expressão latinizada coloca um contraponto com o senado romano.

O de Roma representando a glória de um império da Antiguidade, que também teve seus crimes em seus corredores (a morte de César, p.ex.), mas que deixou uma marca definitiva de poder legislativo e base do direito romano; o nosso e contemporâneo, marcando-se pelas “tramas sussurradas dos / gabinetes aconchegantes”.

A quarta parte do poema reincide no verbo chover no presente do indicativo, porém, desta vez o verso já traz a significação da operação transmutativa ocorrida com a água da chuva miúda, que depois torrente, era agora a lama fétida de merda: “lama procelosa chove / sobre a capital / federal”. A tempestade assume a forma monstruosa de uma tromba semelhante a uma “roxa sanguessuga”, e evoca-se a figura de Camões. O olho do tufão é melhor visto pelo poeta caolho e épico, o “poeta-marinheiro”. Humboldt, outro grande navegante do período iluminista e explorador das águas dos mares do sul é citado. Por fim, a tromba d’água-sanguessuga roxa-bicho chupador transforma-se na cobra gigantesca, a anaconda, a cobra grande que vem nas nuvens “jiboioando”. Eis aí, a última e decisiva transformação da chuva, não é mais um fenômeno da natureza, revela-se agora criatura, monstro dotado de vontade própria que vem sobre Brasília lançar seus malefícios, daí a evocação ao poema épico, *Os Lusíadas*, afinal é no épico que os elementos da natureza transformam-se em seres animados, deuses e demônios que afligem o homem e são, ao mesmo tempo, o reflexo de nossos medos. O poeta inventa o verbo “jiboioar”, a cobra “no colossal estercoreário de mangues e / maremas” exercita sua monstruosidade sobre a antes vanguardista cidade de Niemeyer e Lúcio Costa. A ave, o avião, a asa, elementos que se relacionam com a planta da cidade tornam-se vítimas da cobra voadora que paira sobre a cidade, o “dia dos prodígios” de Brasília que marca a gradação do “azul” visto por Humboldt nas alturas andinas para o “roxo” da cobra-sanguessuga gigante.

Na quinta parte do poema, temos um início marcado por um advérbio de tempo que insinua uma condição, isto é, se houver um momento em que algo se apresentar contrário aos princípios éticos e/ou morais, a voz do povo logo se fará ouvir.

Esse momento seria marcado pela desfuncionalização dos guardiões dessa ética e dos representantes do povo, assim os “custódios / não custodiam”, “os pais da pátria” tornam-se “apátridas”, quando o “réu desconfessa para confessar de novo”, e por fim quando o “critério de verdade / é o de meia verdade”,

instaura-se uma atmosfera de descrença nos valores que aproxima a realidade de uma supra-realidade de caráter surrealista, daí a citação a Salvador Dalí:

“é uma vestal estuprada pela espada
do guardião que a vela
e se retorce e amolece
feito relógio viscoso de dali”

O final dessa quinta parte abre a figura que inserirá a extensa parte seguinte. A figura proposta é a de que no telão fosforescente do Senado surgem as imagens de mártires da história do Brasil, como que a reclamar uma postura digna da tradição desses mesmos mártires. Seria como um conjunto de fantasmas que surgem para reclamar a vingança da ofensa criada:

“então a voz do povo fala

o coro dos indignados se
subleva: no plenário um telão fosforescente
exibe um desconjuntado videograma de

/espectros:”

Esse conjunto fantasmagórico de imagens corrobora a voz do povo, vivo e presente na contemporaneidade do ato que se deve vingar.

A sexta parte do poema, inicia-se com o nome em negrito de “Tiradentes”, e descreve-se o quadro de Pedro Américo, adjetivando-o de quadro “escorre-sangue”, como se a dizer que o sangue no quadro materializa-se em líquido nesse momento, daí que a “paixão” do alferes é “re-encenada”, o que por sua vez, é uma reencenação da paixão de Cristo, modulada para a história do Brasil: “uma efígie como um **corpus Christi**”.

Depois da descrição do martírio de Joaquim José da Silva Xavier por meio da referência ao quadro de Pedro Américo, o poema cita em negrito o nome de “Frei Caneca”. Cita-se o periódico revolucionário em que escrevera alguns artigos – o **typhis pernambucano** - que passa a conotar na figura de Frei Caneca uma tipologia característica do pernambucano: obstinado “armado de obstinação”, e bom falador “de retórica” em que a folha torna-se o

lugar em que “esgrimia sua linguagem / tensa de revoltas figuras”. Comenta-se sobre o seu martírio, o fuzilamento que sofrera uma vez que, condenado à forca, não fora levada a termo pela recusa dos carrascos, sendo pois, fuzilado por um pelotão militar na temida fortaleza das *Cinco Pontas*. Cita-se ainda o texto de Frei Caneca, intitulado “dissertação sobre o que se deve / entender por / pátria”.

O terceiro mártir citado é Zumbi. Como se diz no poema: “o sobrinho de **ganga zumba** rei nagô”, e Haroldo de Campos cita a expedição derradeira contra os quilombolas, chefiada por Domingos Jorge Velho, no entanto, o poeta opta pela lendária versão sobre a morte de Zumbi, a de que teria se atirado como outros negros desesperados de um precipício, demonstrando assim nesse último gesto que preferiam a morte ao cativeiro. A verdade, porém, é que Zumbi conseguira fugir, ferido que estava por duas balas, e se escondera com alguns outros nas matas próximas, sendo depois traído por um velho negro, que entregou o lugar de seu esconderijo aos paulistas. Zumbi foi então decapitado e sua cabeça exposta para que os escravos vissem que a história sobre a imortalidade de Zumbi era apenas lenda. O nome de Zumbi, é certo, permaneceu, este sim imortal, e o poeta preferiu a versão lendária sobre sua morte como forma de tornar o mártir mais mítico do que real:

“**zumbi** sobrinho de **ganga zumba** rei nagô
vendo estalar a palissada
prepara-se para repetir
o salto-em-precipício
indômito domando no azardado tempo
a azagaia-morte”

A seguir o poema cita o episódio contemporâneo de Eldorado dos Carajás, no Pará. E compara a morte dos sem-terra à morte dos quilombolas. Assim, fuga da escravidão associa-se num corte sincrônico à luta pela posse da terra. Liberdade e posse da terra andam juntas neste país de dimensões continentais. Por sua vez, o episódio de Eldorado dos Carajás é comparado também ao fim da civilização muísca na Colômbia. Os muíscas eram índios que se adornavam costumeiramente com ouro, e adoravam o Sol como a divindade que se ligava ao ouro. Para os muíscas o ouro não tinha valor econômico propriamente, mas sim valor religioso e espiritual. Os muíscas costumavam fazer uma cerimônia num lago considerado sagrado, em que, numa barca, repleta de objetos de

ouro, faziam um sacrifício para domar seu deus. O sacrifício é descrito no poema, servindo a cena de metáfora para dar significação mítica à morte dos mártires até aqui citados: Tiradentes, Frei Caneca, Zumbi, os sem-terra de Eldorado dos Carajás, ou seja, todos eles, seriam os sacrificados que de tempos em tempos o deus do mal exige para que se aplaque sua ira e se evite a destruição do mundo.

“vogando na jangada toda-ouro
à tona azul-aziaga da lagoa sacra
assombrados pelo príncipe do mal
/fomagatá
preda-homens de unhas escorpiônicas
e se preparam para repetir o rito carniceiro
erguendo nas mãos mais uma vez
corações-girassóis arrancados ao tórax
/aberto
sangrados a gome de obsidiana e
entregues ao caso do deus”

A sétima e última parte do poema, abre-se como a quinta parte com o advérbio de tempo indicando um momento crítico: “quando esse coro de fantasmas”, ou seja os mártires citados na parte anterior, ressurgem no telão do plenário e reclamam uma vingança à ofensa feita. A questão da reforma agrária então surge na figura de um “arcanjo arquejante”. Observe-se que se o poema surge num contexto geral como motivado pela violação do painel do senado pelos senadores Antônio Carlos Magalhães e José Roberto Arruda, aqui conota-se também o episódio infausto do Pará e a questão da reforma agrária, ligando-se assim o poema, também aos problemas que envolvem o senador Jader Barbalho.

“o arcanjo arquejante da reforma
agrária
arrastado para trás por pretorianos de
/mãos sujas
mandados pela gula multissécula
do ‘pit-bull’ latifúndio (enquanto ladra
o cérbero tricéfalo e genyon jubila
- a quem dante pound ernesto

cardenal chamam
usura"

Pois bem, se notarmos, no nível do estrato fônico a ocorrência dos fonemas do nome "Jader" nesse trecho encontraremos duas vezes o anagrama desse nome, bem ao modo do que Saussure encontrara na poesia grega em "As Palavras sob as Palavras".

"o arcanjo arquejante da reforma
agrária
arrastado para trás por pretorianos **de** /mãos su(já)s
mandados pela gula multissécula
do 'pit-bull' latifúndio (enquanto ladra
o **cérbero** tricéfalo e genyon jubila
- a quem *dante* pound *ernesto*
cardenal chamam
usura"

Se observarmos ainda, o significado do nome "Jáder Barbalho" perceberemos como esse nome está ligado à terra: Jader, designativo da cor do jade, cuja variedade mais comum é a verde-escura. Portanto, "jáder" está ligado a uma pedra, por sua vez, "Barbalho" é o sinônimo de radículas, pequenas raízes, assim esta palavra associa-se também à terra, mas no sentido de uma ligação vegetal, de planta. Logo, o nome "jáder barbalho" está ligado aos minerais da terra e às plantações sobre ela. Eis o "arcanjo arquejante" arrastado por "pretorianos de mãos sujas", eis também o "pit-bull" latifundiário.

Nesse trecho, ainda, o poeta, faz toda uma evocação ao paideuma épico concreto: Dante Alighieri, Ezra Pound e Ernesto Cardenal. Este último representante da poesia participativa e engajada do século XX.

Então, num processo poético de metaforização imagética, em que os seres e objetos se transformam em outro, ma mesma medida em que se revelam, aquela torrente citada nas partes 1, 3 e 4 do poema, inunda o plenário em que o telão se fantasmagoriza, "explode / xaroposo jorro: / lama verde-maconha". O verde de jade é o verde da folha da planta proibida, que é a cor daquela torrente que corrói a beleza plástica da cidade plantada por J.K. Em resposta a

essa inundação surge a “voz do povo”, que já havia sido citada na parte 5 do poema. E   importante notar que esta voz do povo não   simplesmente a tradu o de “vox populi” citada na parte 2. A rela o vox populi/ voz do povo   mais transcriativa do que tradutora. Existe a passagem da época de J.K., o polphytoteuct s, fundador de cidades para o presente, em que o povo revolta-se com a corrosão que destrói a pureza simbólica daquela arquitetura e que   assolada pela torrente verde-maconha.

Surge então no poema a figura imperial de “**petrus** sapientissimus imperator plus-que-cinquentenário”. O imperador, D.Pedro II,   apresentado de uma forma greg rio-matosiana, em que suas vestes européias são travestidas em um “mantel de plumas de tucano real” que “deixa-se cercar por pimpbrokers e stockjobbers”. Aqui duas figuras históricas se consubstanciam num ser híbrido, multiforme e ao mesmo tempo disforme e volátil. As penas de tucano real das vestes do imperador evidenciam agora que esse imperador está espiritualizado na figura de FHC, o chefe dos tucanos, o PSDB. Tal como fora o imperador, FHC   reconhecido pela sapiência, pela carreira acad mica de sociólogo, pela habilidade vernacular: “responde-lhes / as questões em sete línguas vivas / e cinco mortas”. No entanto, tal sapiência não   sin nimo de grande governador, de hábil administrador. Os “pimpbrokers” e os “stockjobbers” recuperam intertextualmente o episódio do “Inferno de Wall Street” do poema *O Guesa* de Sous ndrade. O poeta vanguardista maranhense do século XIX, que criticava o desenrolar da política imperial   lembrado, e o poema de Haroldo de Campos, insinua-se assim, a versão contemporánea, neobarroca e em tom baixo (observemos a utiliza o somente de letras minúsculas no poema) do “Inferno de Wall Street.” Os mártires citados na parte 6, s o os novos “guesas” sacrificados, da  a necessidade de citar os muíscas e seus sacrif cios ao deus do ouro.

J  no final do poema e da sétima parte, cita-se o nome de Capistrano de Abreu. O grande patriota e historiador do final do século XIX. E que se diz no poema que deixou por uns instantes de lado o estudo da língua dos  ndios acreanos da tribo dos caxinau s - trabalho etnol gico que levou a cabo – e dita ao microfone da “vox populi” – e assim se recupera o sentido original da rela o esquecida (vox populi – latim, senado romano / voz do povo – português, senado brasileiro) - o seu “ante-projeto da constitui o da república federativa dos estados unidos do brasil”. Note-se o sentido ir nico na ortografia, o “z” do Brasil e a “república federativa” – termo

designativo de uma forma de governo – com “estados unidos”, que pelo fato do poema ser escrito somente em minúsculas, permite a ironia referente à dominação econômica e política que o país sofre em relação aos Estados Unidos e ao FMI (“**sousândrade** (...) / arrenega do ogra fmi-mamonas / e vocifera: -‘fraude é o clamor da nação’”).

Os versos finais apresentam o todo do anteprojeto, com um artigo só (“primeiro & único”) que não deve nem ser tirado nem posto, uma vez que ela seria, portanto, inviolável, ao contrário da votação no painel do senado: “todo brasileiro é obrigado a ter / vergonha”.

Assim o poema, fecha-se com a inviolabilidade de seu artigo único para a constituição para criticar o episódio da violação do painel no senado.

Ao terminar a leitura do poema, damos-nos conta de que se pode fazer um poema engajado, participativo das questões presentes, sem, no entanto, cair no lugar comum das palavras de ordem, sem ficar numa paródia burlesca do poetar brechtiano – este sim, criador de um estilo – mas produzir um poema em que a História é relacionada ao componente estético do poema, de tal modo que passado e presente dialogam sincronicamente para que surja daí uma postulação acerca da contemporaneidade, não como resultado de um conflito casual hodierno, mas como resultado histórico de um acumular de vicissitudes e dissimulações que exigem uma tomada de posição, não apenas ante o episódio lacunar da violação do painel no senado, mas como faz o poeta, com seus fantasmas-mártires, sua chuva de lama verde-maconha, recuperar um sentido de pátria que tem sido esquecido, não apenas pelas elites dirigentes criticadas, mas pelo próprio povo, que deve fazer ouvir sua voz – vox populi, vox dei – por meio do diálogo com a sua própria história e identidade cultural. O poema aqui analisado, é o anteprojeto de uma poesia participativa, sem ser no entanto, passiva, antes é parte ativa da discussão num nível acima da palavra de ordem, do hino, do discurso, é a poesia exercendo uma função social de apresentar tempo e espaço interligados na palavra poética, sem a qual a poesia dita participativa, engajada ou ainda, política, fica restrita à atividade propagandística, paralela e pobre. A função poética que define o gênero artístico – poesia - não pode ser colocada em segundo plano, mas antes deve ser o ponto de partida e de chegada de qualquer palavra ou verso.