



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



TATIANA DE SANTANA DO VALE

VISÕES DA CIDADE:
REPRESENTAÇÕES URBANAS NA POESIA DE
ADRIANO ESPÍNOLA

Feira de Santana, Ba
2018

TATIANA DE SANTANA DO VALE

**VISÕES DA CIDADE: REPRESENTAÇÕES URBANAS NA POESIA DE
ADRIANO ESPÍNOLA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para qualificação no curso de Mestrado.

Orientador: Prof. Dr. Aleilton Santana Fonseca

Feira de Santana, Ba
2018

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS

V253v Vale, Tatiana de Santana do
Visões da cidade : representações urbanas na poesia de Adriano
Espínola/Tatiana de Santana do Vale. - 2018.
105f.

Orientador: Aleilton Santana da Fonseca.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira –
Crítica e interpretação. 3. Cidade – Representação. 4. Espínola, Adriano –
Crítica e interpretação. I. Fonseca, Aleilton Santana da, orient. II.
Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-1.09

Solange dos Santos Rocha – Bibliotecária CRB5/1639

TATIANA DE SANTANA DO VALE

**VISÕES DA CIDADE:
REPRESENTAÇÕES URBANAS NA POESIA DE ADRIANO ESPÍNOLA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em 28/06/2018

Professor Doutor Aleilton Santana da Fonseca
Orientador – (UEFS)

Professora Doutora Sayonara Amaral de Oliveira (UNEB)

Professor Doutor Marcos Cezar Botelho de Souza (UEFS)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho não teria um bom resultado sem a colaboração direta e indireta de várias pessoas.

Agradeço especialmente ao Professor Doutor Aleilton Santana Fonseca, pela liberdade que me deu no desenvolvimento do trabalho, por todo empenho, paciência e sugestões oriundas de sua experiência acadêmica.

Agradeço também ao colega Vagner da Silva Ferreira pelas valiosas dicas e organização final do trabalho.

Desejo igualmente agradecer a todos os familiares e amigos que durante o curso de mestrado aceitaram a minha ausência e compreenderam a minha impaciência.

OBRIGADA A TODOS!

RESUMO

O tema deste estudo é a cidade como referência na criação de três poemas que compõem a “trilogia lírico-épica urbana” do poeta da contemporaneidade brasileira, Adriano Espínola. O estudo realiza um percurso interpretativo desses poemas fundamentados em estudos consolidados na tradição literária moderna e contemporânea. A partir do espaço lírico da expressão subjetiva, com base numa realidade espacial concreta, o poeta cria e recria imagens de suas cidades fixadas nas experiências individual e coletiva. O principal objetivo desta pesquisa é verificar como se configuram as representações das cidades de Fortaleza e do Rio de Janeiro na “trilogia lírico-épica urbana”, estabelecendo relações entre as transformações socioespaciais dessas cidades com as figuras que surgem nesse contexto. As cidades são analisadas tanto nos aspectos físicos, quanto o humano, representado pelas figuras que habitam esse espaço. Em nosso estudo, nos propomos, inicialmente, a retomar algumas contribuições de autores que discutem o tema cidade perpassando por autores pertencentes à tradição literária moderna até nossos dias. Em seguida dedicamos à análise dos poemas “Minha gravata colorida”, “Táxi” e “Metrô”, que compõem a “trilogia lírico-épica urbana”.

Palavras-chave: Adriano Espínola. Representações urbanas. Trilogia lírico-épica urbana.

ABSTRACT

The theme of this study is the city as reference in the creation of three poems that compose “the urban lyric-epic trilogy” of the poet of Brazilian contemporaneity, Adriano Espínola. The study proposes an interpretative itinerary of these poems based on studies consolidated in the modern and contemporary literary tradition. From this lyrical space of subjective expression, based on a concrete spatial reality, the poet creates and recreates images of his cities fixed in the experiences individual and collective. The main objective of this research is to verify how the representations of the cities of Fortaleza and Rio de Janeiro are configured in “the urban lyric-epic trilogy”, establishing relations between the socio-spatial transformations of these cities and the figures that appear in this context. The city is analyzed as much in its physical and as much human aspects, represented by the figures that inhabit this space. In our study, we propose, initially, to retake some contributions from authors who discuss the theme of the city passing through authors belonging to the modern literary tradition until our days. Next we dedicated to the analysis of the poems “Minha gravata colorida”, “Táxi” and “Metrô”, which composes “the urban lyric-epic trilogy”.

Keywords: Adriano Espínola. Urban representations. The urban lyric-epic trilogy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
2 ADRIANO ESPÍNOLA: UM OLHAR SOBRE A CIDADE	10
2.1 O URBANO SOB MÚLTIPLOS OLHARES	14
2.2 FORTALEZA E RIO DE JANEIRO: AS CIDADES DO POETA	18
3 A TRILOGIA LÍRICO – ÉPICA URBANA	23
3.1 O ECO DA TRADIÇÃO MODERNA: FONTE DE DIÁLOGO PARA OS POETAS CONTEMPORÂNEOS.....	23
3.2 “MINHA GRAVATA COLORIDA”	30
3.3 TÁXI – POEMA DE AMOR PASSAGEIRO	57
3.4 METRÔ OU VIAGEM ATÉ À ÚLTIMA ESTAÇÃO POSSÍVEL	90
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	103

1 INTRODUÇÃO

Este estudo tem como *corpus* a “trilogia lírico-épica urbana”, do poeta cearense Adriano Espínola, composta pelos poemas “Minha gravata colorida”, “Táxi” e “Metrô”, presentes nos livros *O lote clandestino* e *Em trânsito – Táxi/Metrô*. Com base nessa tríade, estabelecemos uma leitura das representações da cidade na poesia de Adriano Espínola. Verificamos como a voz poética recria as imagens de Fortaleza e Rio de Janeiro, a partir das transformações pelas quais passaram essas cidades e sua população nos últimos anos. Buscamos observar o modo como o sujeito poético representa e relaciona a modernização desses espaços com o processo de exclusão social presente na sua espacialização urbana.

O estudo dos poemas da “trilogia lírico-épica urbana¹” é indispensável para a avaliação crítica da escrita de Adriano Espínola, uma vez que estabelecem um diálogo franco com o mundo urbano contemporâneo. O primeiro poema – “Minha gravata colorida” –, surgiu em 1982, em Fortaleza, e foi reelaborado e republicado no volume *O lote clandestino* (2002). O segundo poema – denominado “Táxi ou poema de amor passageiro” –, foi publicado em 1986. Já o terceiro – “Metrô ou viagem até à última estação possível” –, foi publicado em 1993. Os poemas “Táxi” e “Metrô” foram reunidos no volume *Em trânsito – Táxi/Metrô* (1997). Ao estudar a obra do poeta cearense, sobretudo lançamos nosso olhar sobre sua habilidade de abordar de forma crítica e bem-humorada o espaço citadino, o sujeito urbano e suas angústias, bem como a linguagem e a estrutura de seus versos. Para essa discussão, é fundamental o retorno ao estudo da tradição literária moderna, referência que o poeta utiliza como alicerce na sua construção poética. Buscamos conectar os dois mundos, o moderno e o contemporâneo, para compreendermos a sua escrita.

Adriano Espínola, em sua criação literária, nos apresenta o tema cidade e as diversas figuras que surgem como reflexo da expansão, estruturação e reestruturação desse espaço de convivência e transformações. Através dos seus versos, é possível observar os sinais dos desdobramentos das mudanças e como isso repercute nas relações interpessoais. Aliás, é no contexto de suas vivências que o poeta lança o seu olhar crítico. Em um cenário de contradições entre luxo e miséria, moderno e antigo, grandeza e simplicidade, o poeta recolhe informações e vivências e as transforma em construções da linguagem, trazendo para a poesia este cenário e suas figuras que aí vivem ou sobrevivem.

¹ Termo definido pelo autor no prefácio do livro *O Lote Clandestino*, 2ª edição, 2002.

A visão do poeta é paradoxal. A cidade, ao mesmo tempo que o encanta, decepciona-o, sobretudo por seu sistema injusto que beneficia apenas uma minoria da população. É a atitude da minoria dos indivíduos que impulsiona a “miserabilidade urbana” e, por meio dessa, surgem novas figuras que se somam às que já existem nesse espaço, a exemplo dos mendigos, prostitutas, párias, enfim, uma massa de explorados excluídos que se juntam aos demais e ganham visibilidade na escrita de Adriano Espínola.

Em sua “trilogia lírico-épica urbana”, o poeta tenta provocar a reflexão sobre comportamentos e atitudes humanas diante da vida imposta pela urbe contemporânea. Em seus poemas, Espínola apresenta o verso e o reverso desse espaço, tecendo severas críticas à sociedade que visa sempre ao lucro a partir da exploração do trabalho alheio. Semelhante a grandes nomes da literatura brasileira e universal, o poeta cearense tenta, por meios da poesia, denunciar a situação política, econômica e social do ambiente urbano em que vive, circula e escreve.

Em sua trilogia, Adriano Espínola canta a cidade, tema que o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) consagrou, ao mostrar o mundo fragmentado criado pelo sistema capitalista e ao descrever os sujeitos precários que habitavam aquele espaço. Nessa vertente, Espínola adota a temática da cidade com eloquência e vigor, tentando representar a sua época com seus desafios e contradições.

Como observador da vida urbana, Espínola elege a cotidianidade direta ou indiretamente vinculada aos acontecimentos históricos do seu país. Cotidianidade e acontecimentos históricos se entrelaçam no discurso evocado pelo poeta, numa viagem acelerada da linguagem pelas trilhas da cidade. Nessa jornada, dentro da urbe contemporânea, o poeta incorpora em seu discurso várias vozes que perpassam por gêneros discursivos variados. Na tentativa de socializar as experiências adquiridas por todos nessa travessia espacial, o poeta transforma imagens reais, colhidas em seus itinerários, em discursos poéticos. E tudo se processa através de uma linguagem simbólica de contraposição aos discursos vigentes, sem perder o lirismo como traço marcante de sua obra.

Assim, esse estudo analisa como se configuram as representações da cidade no discurso lírico de Adriano Espínola. A partir da análise da “trilogia lírico-épica urbana”, vamos captar a visão do poeta a respeito das transformações socioespaciais das cidades e a relação com as figuras que surgem nesse contexto.

Para tal proposta, o presente estudo divide-se em duas partes: no primeiro capítulo apresentamos considerações sobre o poeta e a forma como ele tematiza a cidade. A fim de fundamentar a discussão, trabalhamos com alguns teóricos que discutem o tema cidade em

duas dimensões temporais – moderna e contemporânea –, partindo do pressuposto de que estamos no “estado de reflexão” sobre a era moderna. Por isso, em nosso estudo utilizaremos os discursos consolidados pela crítica para nos auxiliarem nessa trajetória discursiva. O segundo capítulo visa verificar, por meio da análise da trilogia, as representações que surgem a partir da observação e da subjetivação do poeta ao selecionar a matéria de sua poesia. Nessa análise, focalizamos diversas visões que o poeta cearense utiliza ao tematizar as paisagens das cidades de Fortaleza e do Rio de Janeiro, bem como as figuras que surgem em meio a esse contexto.

Para alcançar os objetivos, utilizamos a metodologia da pesquisa bibliográfica, de modo a consolidar leituras, citações e comentários, a fim de estabelecer uma cadeia demonstrativa e argumentativa capaz de elucidar as questões estudadas. O referencial teórico parte do diálogo entre estudiosos da literatura moderna e contemporânea, que consideram relevante a temática da cidade. Desse modo, entrecruzamos diversos discursos teóricos sobre o tema urbano, como ponto de partida e ambiente crítico, para aplicar na abordagem dos poemas em análise.

Neste estudo destacamos a importância do discurso da tradição literária moderna e os recursos formais e linguísticos utilizados pelo poeta, na tentativa de representar o seu tempo por meio da escrita. Para desenvolver a análise acerca da relação entre cidade e literatura, assim como da criação literária moderna e contemporânea, recorremos a teóricos como Mikhail Bakhtin, Ítalo Calvino, Malcolm Bradbury, Marshall Berman, Sandra Jatahy Pesavento, Alfonso Berardinelli, Beatriz Sarlo, Gisafran Jucá, Roberval Pereyr, Aleilton Fonseca, entre outros. A partir disso, estabelecemos uma leitura crítica da representação da cidade na “trilogia lírico-épica urbana”, composta pelos poemas: “Táxi” (1986), “Metrô” (1993) e “Minha gravata colorida” (2002), a fim de inseri-los no conjunto das representações líricas do mundo urbano contemporâneo.

2 ADRIANO ESPÍNOLA: UM OLHAR SOBRE A CIDADE

Esquina

A vida
– esta loucura
que está aí.

A lucidez
– esta queimadura
que dói aqui.
(Ou será o contrário?!)
(ESPÍNOLA, 2002, p. 57)

Poeta cearense, nascido em Fortaleza no ano de 1952, Adriano Espínola estreia no cenário da literatura brasileira em 1981 com o poema “Fala Favela” – estrutura lírico-dramática de cunho social, temática instigada pela problemática dos sem-teto e sem-terra do Brasil. O cenário urbano predomina no repertório de Adriano Espínola, e sua linguagem incorpora a velocidade e o ritmo frenético da vida contemporânea. Sempre carregada de simbologia, a escrita do poeta cearense entrelaça discursos e vozes, com um eco que ultrapassa as dimensões temporais e espaciais da sua terra natal. As suas cidades são Fortaleza, cidade natal, e o Rio de Janeiro metrópole onde reside. No entanto, sua poética ultrapassa os limites e as fronteiras de ambas.

O olhar do poeta litorâneo², como o denomina Eduardo Portela, se projeta sobre a cidade modernizada para ressignificar as paisagens, as ações e as agitações das ruas movimentadas. Esse olhar não explora aquele lugar em sua totalidade, mas o revela a partir do trivial, o que se torna expressivo no poema. De modo conciso, Espínola faz a leitura da cidade contemporânea e a representa, transformando os seus ruídos em poesia. O caráter dinâmico, múltiplo e efêmero da vida nesses espaços é o grande foco de sua escrita.

“Adriano Espínola é o melhor poeta brasileiro a estrear na década de 80”, afirmou Pedro Lyra (1987). Segundo Lyra, o poema Táxi, no seu gênero, faz um paralelo com as obras dos poetas Joaquim Cardozo, em “*Visão do último trem subindo ao céu*” e Álvaro de Campos – heterónimo de Fernando Pessoa – no poema “Ode triunfal”. O criador do poema “Táxi” tem sido destaque em diversas revistas, em trabalhos acadêmicos, seminários, palestras, entre outros, principalmente a partir da publicação desse poema. O reconhecimento não se limitou ao público nacional, mas se ampliou para o plano internacional com *Táxi* (1986), traduzido

² O epíteto foi criado por Eduardo Portela no prefácio do livro *Em trânsito - Táxi/Metrô*, de 1996.

para o inglês pelo poeta Charles Perrone. Como escritor convidado, Espínola participou, dentre outros eventos, do Festival Internacional do Mundo Latino, em Bucareste (1997); do 18º Salão do Livro, em Paris (1998); e do Congresso de Escritores Brasil-Portugal, no Porto (2000).

Adriano Espínola tem recebido elogios de críticos e leitores que apontam a sua densidade lírica e a singularidade de sua criação poética acerca do caos urbano, em que a vida flui em frenética velocidade. Como salienta Ítalo Calvino (1990, p. 58), a velocidade é um valor mensurável imposto pelo século da motorização, cujos recordes balizam a história do progresso da máquina e do homem. Nos seus poemas, Espínola incorpora a velocidade como um indicador indissociável da vida urbana, assimilando-a na fluência dos versos, como ritmo de sua escrita e configuração textual, conforme recomenda Calvino (1990) à literatura deste milênio.

Os poemas que compõem “a trilogia lírico-épica urbana”, selecionados como *corpus* deste estudo, trazem as marcas do mundo contemporâneo e a heterogeneidade que refletem as vivências atuais. No prefácio do livro *Em trânsito – Táxi/Metrô*, Eduardo Portela (1996, p. 13) afirma:

O poeta litorâneo, à medida em que avança pelas ruas enviesadas da paisagem insólita, não raro inóspita, compreende que o verso é um ser transitivo, e só assim exprime a desmesura baixo-moderna, onde o verde interminável do horizonte se confunde com a ameaça de naufrágio. Das janelas do táxi e do metrô as imagens se sucedem, misturam-se, alterando os frequentes registros da representação. Por elas o visionário vê o caos.

A obra de Adriano Espínola nos lança na voragem das metrópoles, onde a dicotomia intercambiável “multidão /solidão” adquire uma nova conotação. Segundo Aleilton Fonseca (2012, p. 148), no livro *O Arlequim da Pauliceia*, “[...] o tema da solidão é recorrente na poesia moderna e se manifesta com assiduidade nos textos que tematizam a vida da cidade.”³ Na leitura que Espínola faz da cidade, a “solidão” é, paradoxalmente, reflexo de um mundo que se mostra “unificado” pelas regras impostadas pelo mercado e pela tecnologia. A mesma tecnologia capaz de unir fronteiras, também constrói barreiras aparentemente intransponíveis. O poeta se move no mundo em plena era das desarticulações de tradições consolidadas e do

³ Segundo Fonseca, (2012, p. 148), “Desde Baudelaire, o poeta moderno tomou consciência da multidão de rostos, na qual é impossível conhecer a face individual de cada homem. Na multidão, todos se parecem, pois a percepção da individualidade se perde no torvelinho formigante da vida cotidiana. O indivíduo que participa da multidão deixa sua identidade em suspenso, dilui-se entre os demais desconhecidos e aí experimenta a estranha condição do solitário urbano. Fechado em si mesmo, consciente de sua condição particular, o indivíduo pode se proteger.”

desgaste das relações interpessoais, pois ele tem consciência de que, como salienta Berman (1986, p. 87): “Tudo o que é sólido se desmancha no ar”⁴.

Todavia, o distanciamento entre os sujeitos, fruto da vida agitada nos grandes centros urbanos, contribui para a sensação inescapável da solidão. Apesar da circulação de vários sujeitos e diversas linguagens, o clima de incertezas é um dos principais legados desse espaço, o que repercute nas relações interpessoais e institucionais, fazendo com que todos vivenciem diferentes estados de (des)encontro. Na obra de Espínola, temos a chance de repensar criticamente o estilo de vida nesses espaços e, talvez, pensar em novas formas de convivência e civilidade. Nesse sentido, podemos concordar com Richard Sennet (1990, apud FREITAG, 2006. p. 114), quando afirma:

A cidade não é simplesmente um lugar para viver, para passear e levar as crianças para brincar. É um lugar que implica questionar como nos conduzimos moralmente, como desenvolvemos o nosso senso de justiça, como nos comunicamos com as pessoas que diferem de nós e até que ponto estamos dispostos a delas aprender. Em suma: a cidade é o lugar que nos ensina como um ser humano vem a ser humano.

Richard Sennet expõe sem rodeios o penoso convívio com a realidade concreta de um espaço que constantemente sofre mudanças estruturais e estruturantes, sendo capaz de promover o senso de diluição e amoralidade entre seus habitantes. É esse mundo que Adriano Espínola recria através da linguagem poética, levando-nos a perceber seus dilemas e desafios. Ele opera essa construção com uma implícita percepção da transitoriedade de tudo.

O movimento constante das pessoas, o congestionamento de veículos e a agitação da vida cotidiana são motivos frequentes em sua poesia. O autor transforma essas imagens em representações líricas, ou seja, ele traduz em palavras tudo aquilo que seu olhar colhe no “grande marurbano”⁵ em que se transformaram as cidades contemporâneas. O suporte da construção poética em Espínola é reconhecer a cidade como objeto de poesia dentro desse contexto de modernização e transformação da cidade. As impressões do poeta não excluem o homem como sujeito social nesse cenário aparentemente indomável das metrópoles. O poeta

⁴ No livro *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar*, Marshall Berman (1986) comenta que “a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade, (p. 15)”. Ele faz uma reflexão importante sobre a modernidade definindo-a como um conjunto de experiência vital de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida compartilhada por todos em todo o mundo hoje. Além disso, Berman chama a atenção para um fato importante: “para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna”, independente de classe social, elas devem policiar “suas personalidades” as quais “necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade”. Sendo assim, as pessoas precisam aprender a aspirar à mudança, não só em sua vida pessoal e social, mas “ir efetivamente em busca das mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante”. Elas “precisam aprender a não lamentar com muita nostalgia as “relações fixas, imobilizadas” de um passado real ou de fantasia”. Sendo assim, precisam aprender “a se deliciar na mobilidade, a se empenhar na renovação”. Para que isso aconteça, elas precisam “olhar sempre na direção de futuros desenvolvimentos em suas condições de vida e em suas relações com outros seres humanos, (1986, p. 94)”.

⁵ Termo criado por Adriano Espínola no poema “Minha gravata colorida” (2002).

procura dar sentido à cidade submetendo-a à medida das palavras. Aliás, Aleilton Fonseca (2012, p. 72), observa que é este o ofício do poeta urbano:

[...] exprimir a cidade em versos significa domá-la, pô-la nas rédeas da linguagem, de novo humanizá-las, tornando-a inteligível, transparente ao sentimento humano. Se o desafio do homem moderno é, como domador, dominar a técnica pondo sua força extraordinária a serviço da humanidade, o desafio do poeta é exatamente tentar dar expressão à cidade, humanizando-a ao torná-la novamente um espaço poético, segundo uma nova concepção de poesia.

Espínola emprega a linguagem lírica para dar expressão à cidade em sua movimentação, de modo a demonstrar, através das vivências e da crítica, a sua precária dimensão humana. O eu lírico observa as cenas, interpreta os sentidos, narra os fatos e revela os movimentos da vida nesse espaço múltiplo que, ao anular as referências habituais, transforma-se em um não-lugar, no qual o sujeito já não se reconhece, e, em crise, precisa compreender, se situar e se adaptar às novas circunstâncias. Como notifica Portella, no prefácio do livro *Em trânsito – Táxi/Metrô*, (1996, p. 12),

[...] Ele confere vigor ao “não lugar”, a essa instância reveladora (non-lieux) trazida a nós por Marc Augé, a esses espaços mais ou menos incertos, onde o homem, extraviado das suas geografias clássicas ou simplesmente habituais, joga, como esses jogadores perplexos e desconfiados, a paixão, o medo, a chance efêmera [...].

A construção poética de Espínola revela o poder do olhar em consonância com o filtro da subjetividade. A partir disso surge a outra voz que assume o discurso. Há, portanto, um apagamento do sujeito real para dar lugar ao sujeito lírico, que projeta imagens o mais próximo possível de seu tempo, para refletir sobre as experiências e assumir uma visão de mundo mais ampla. Como sinaliza Hugo Friedrich (1978, p. 75):

Não se quererá, certamente, avaliar poesia alguma, e muito menos a lírica, pela medida em que seus conteúdos de imagem, referidos à realidade exterior, são ainda exatos e completos. A poesia sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real, reduzindo-o a alusões, expandindo-o demoniacamente, fazendo-o meio de uma interioridade, símbolo de uma ampla condição de vida.

Atentemos ao que diz Friedrich (1978): “A lírica moderna impõe à linguagem a tarefa paradoxal de expressar e, ao mesmo tempo, encobrir um significado”. Ou seja, a linguagem é uma fonte de poder no mundo real e o artista, com seu esforço criador, se vale desse “mundo real” como mero suporte para suas criações. Portanto, “para esta poesia, real não é o mundo, mas apenas a palavra”, como afirma Hugo Friedrich, (1978, p. 182).

A lírica contemporânea não descarta a herança deixada pelos seus antecessores, mas, a utiliza fazendo uma releitura desse legado, transformando-o em algo novo. E assim procede o poeta Adriano Espínola. A sua obra incorpora o discurso da tradição, numa viagem cuja linguagem conduz o percurso. Ele dialoga com a tradição e, inclusive, com a sua própria

escrita, como é o caso do poema “Táxi e Metrô”, agregando os ruídos da cidade e do seu tempo. As representações e imagens desse espaço, caracterizado pela velocidade, são transformadas em discurso, sendo tudo projetado pelo poder do olhar e da palavra. Eduardo Portela (1996, p. 11) afirma que:

Quando a poesia faz a opção da cidade, ela assume, quase que naturalmente, o risco de cada minuto. E se aproxima do seu modo de ser. Porque a poesia é muito mais do que a produção inócua de objetos verbais, retirados passivamente da agenda urbana. Alguma coisa de semelhante se pode dizer do poeta, militante da cidade. Quando o poeta aposta no sorteio oblíquo do cotidiano, sem levar em conta as cores dos sinais nervosamente entreabertos sobre o asfalto, o azar se avoluma a cada esquina. O táxi, o corpo, o metrô, a esperança, circulando imprevidentemente, em alta velocidade, pelas artérias da vida do mundo, participam de uma corrida de obstáculos de consequências imprevisíveis.

Em Adriano Espínola a relação entre poesia e representação urbana se aproxima do modo de ser e de viver desse espaço. O poeta percebeu essa interpelação existencial, antes mesmo de que essas imagens e essas miragens viessem a colar-se no para-brisa dos transportes coletivos, segundo a reflexão de Eduardo Portela, (1996, p. 11). Em suma, é o mundo urbano contemporâneo, acrescido da subjetividade e dos recursos estilísticos, que destaca a universalidade da poética desse autor. Na “trilogia lírico-épica urbana”, o eu lírico percorre as dimensões temporal e espacial da cidade, mostrando as veredas do erótico, do intertexto e do interdiscurso, sob o crivo de múltiplos olhares.

2.1 O URBANO SOB MÚLTIPLOS OLHARES

O criador do poema “Táxi”, ao compor o discurso literário, ressignifica o ambiente citadino no qual o eu lírico está totalmente inserido. Através da escrita, ele representa a paisagem urbana que se modifica ao sabor e ritmo das ações humanas. A agitação, os ruídos e os vários aspectos da cidade contemporânea são incorporados em seus versos. Por meio das imagens que visualiza nas emaranhadas trilhas das ruas, Espínola sistematiza os elementos de sua percepção como ser envolvido pela engrenagem urbana.

Como salienta Sandra Jatahy Pesavento (2002, p. 8), “[...] a representação guia o mundo, através do efeito mágico da palavra e da imagem, que dão significado à realidade e pautam valores e condutas”. Nesse ponto, a escrita de Espínola se junta a tantas outras representações que utilizam a imagem da cidade como objeto de reflexão, análise e questionamento, tornando o espaço urbano uma fonte de inspiração. Como sinaliza Pesavento (2002, p. 8-9): “A cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam,

mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros.”

Para exercitar o seu olhar literário, o poeta cearense transforma o que vê e sente em texto. Como se percebe, seus versos simbolizam, na voz do eu lírico, a cidade como o lugar onde tudo é possível, e isso independe da sua localização:

Atravessando a Praça José de Alencar,
por entre carros, vozes, buzinas e caras apressadas,
sinto por um segundo
como se cruzasse o viaduto da Avenida Anhangabaú
ou saltasse do subway de Nova York,
embaixo do Madison Square Garden,
ou andasse pela Avenue de l’Opera, em Paris,
e pensasse de repente como seria a vida
em uma cidade latino-americana, nesta hora.

Talvez meus passos acontecessem também
Na Avenida Liberdade, em Lisboa,
ou no Largo da Carioca, no Rio,
em busca de um ônibus ou do *Metrô*,
singrando os sinais & o tempo pelas esquinas
– ou pelas estações, sobressaltado.
(Espínola, 2002, p.15.)

O discurso lírico de Espínola, tecido através de imagens que se entrelaçam, sem um espaço geográfico delimitado, representa a heterogeneidade social das cidades atuais. A cena que aparece nos versos acima não tem um espaço definido, mas representa cenas do cotidiano que se assemelham e se adéquam a qualquer espaço urbano atual. Como observa a ensaísta argentina Beatriz Sarlo (2006, p. 13), no livro *Cenas da vida pós-moderna*, muitas cidades latino-americanas entraram num processo de “angelenização”, ou seja, “em muitas cidades não existe um “centro”. A autora se refere ao desaparecimento desse ponto geográfico preciso, epicentro a partir do qual a vida cidadina acontecia, principalmente nos anos 1920.

De acordo com Sarlo (2006, p. 14), as pessoas hoje pertencem mais aos “bairros audiovisuais” do que nos anos de 1920. O motivo é que “as distâncias se encurtaram, não só porque a cidade deixou de crescer, mas porque as pessoas já não se deslocam por ela, de ponta a ponta”. Os grandes centros urbanos, que outrora representaram o lugar das possibilidades e das transformações econômicas e sociais, são substituídos pelo *Shopping Center*. Os poemas de Espínola têm a marca dessa “nova” forma de transitar pelo espaço urbano. Eles trazem essa marca extraterritorial que caracteriza a vida contemporânea.

Como destaca Beatriz Sarlo (2006, p. 14), “o shopping produz uma cultura extraterritorial da qual ninguém pode sentir-se excluído”⁶. Na sua compreensão “o shopping

⁶ Sobre a extraterritorialidade do shopping center Beatriz Sarlo afirma (2006, p. 20-21): “sua extraterritorialidade tem vantagens para os mais pobres: estes carecem de uma cidade mais limpa, segura, com bons serviços,

center, seja qual for sua tipologia arquitetônica, é um simulacro de cidade de serviços em miniatura, onde todos os extremos do urbano foram liquidados”. Dessa forma, a autora entende que o *shopping* foi construído para substituir a cidade, com seu modelo de cidade de serviços miniaturizada, que se autonomiza soberanamente das tradições e do seu entorno.

O shopping é um artefato perfeitamente adequado à hipótese do nomadismo contemporâneo: qualquer pessoa que tenha usado um *shopping* uma vez pode usar qualquer outro, em outra cidade, mesmo estrangeira, da qual não conheça sequer a língua e os costumes [...]. Quando o espaço estrangeiro e a força da incomunicabilidade ameaçam como um deserto, o shopping oferece o paliativo de sua familiaridade.

Esta, no entanto, não é a única nem a mais importante contribuição do shopping ao nomadismo. Pelo contrário, a máquina perfeita do shopping, com sua lógica aproximativa, é, em si mesma, um tabuleiro para a deriva desterritorializada, (SARLO, 2006, p. 19).

A extraterritorialidade do *shopping center*, a princípio, engloba a todos, como afirma Beatriz Sarlo (2006), embora atraía um público em especial, as pessoas jovens⁷, pois, “o cenário mostra sua cara de *Disneyworld*”, ou seja, “todos os personagens estão presentes e cada um exibe os atributos de sua fama.” Enfim, o *shopping* pensado para substituir a cidade trazida pela autora é o espaço que continua a irradiar a cultura e a informação, onde mercadorias e pessoas se entrecruzam nesse cenário “sem referências urbanas e repleto de referências neoculturais” (SARLO, 2006, p. 21).

É nessa nova estrutura citadina de cultura extraterritorial que o poeta Adriano Espínola entrelaça as múltiplas leituras da cidade, na tentativa de representá-la. Pelo poder da interpretação visual e inspirada no cotidiano da vida urbana, o poeta elabora o seu discurso poético. Simbolicamente, sua arte representa esse espaço que se insere na dimensão temporal marcada pela transitoriedade da mercadoria e pela instabilidade dos valores. No entanto, é por meio da poesia que o poeta litorâneo iconiza as transformações que caracteriza a cidade, onde

transitável a qualquer hora; viver em subúrbios de onde o Estado se retirou e a pobreza impede que o mercado ocupe esse lugar vacante; suportam a crise das sociedades vicinais, a deterioração das solidariedades comunitárias e o noticiário cotidiano da violência. O shopping é exatamente uma realização hiperbólica e condensada de qualidades opostas; além disso, como espaço extraterritorial, ele não exige vistos especiais. Na outra ponta do arco social, a extraterritorialidade do shopping poderia afetar aquilo que os setores médios e altos consideram seus direitos: mesmo assim, o uso conforme dias e horários demarcados impede a colisão dessas pretensões distintas. Os pobres vão ao shopping nos fins de semana, quando os menos pobres e os mais ricos preferem ir a outros lugares. O mesmo espaço se transforma ao correr das horas e dos dias, manifestando esse caráter transocial que, segundo alguns, marcaria a ferro e fogo a virada da pós-modernidade.”

⁷ A propósito da identificação do público jovem por esse espaço estimulado pelo mercado, que potencializa a liberdade de escolha, Beatriz Sarlo (2006, p. 21-22) comenta: “Sobre o shopping, ninguém sabe mais do que os adolescentes que podem ali praticar um sentimentalismo anti-sentimental no entusiasmo pela exibição e pela liberdade de trânsito, apoiada numa desordem sob controle. As marcas e etiquetas que constituem a paisagem do shopping substituem o elenco de velhos símbolos públicos ou religiosos que entraram em declínio. Além disso, para as crianças contagiadas pela febre *high-tech* dos computadores, o shopping oferece um espaço que parece *high-tech*, ainda que em versões de cidades periféricas isto seja mais um efeito estético do que uma característica real de funcionamento.

se continua a difundir a cultura, a humanização, a informação e principalmente a excentricidade reproduzida por esse ou nesse espaço.

Como esclarece Pesavento (2002, p. 54), “[...] a obra literária tem a intenção de uma tomada de consciência do leitor para os problemas de sua época” com todos os conflitos que o “viver em cidades” provoca. Para ela, o texto é sintoma de uma realidade próxima da sua existência, mas não é um guia prático de ação. O discurso literário difere dos outros discursos que podem insinuar resposta para ações, pois é menos pragmático e trabalha no âmbito do imaginário. Como afirma Pesavento (2002), “a literatura fala de um tempo outro, não vivido e fictício, supostamente acontecido para a voz narrativa – e frente ao qual o leitor se reconhece”.

Já Jorge de Souza Araújo (2008, p. 15) afirma que “[...] a literatura é, em grande parte, um exercício permanente de invocações[...]”, ele afirma ainda que:

O escritor toma o material da vida em seu tempo e o invoca mediante evocações fragmentadas. O material em sequência é sedimentado na memória ou nas camadas mais profundas do inconsciente... Esse esforço criador é captado (ou recuperado, reinvestido) pela linguagem, que busca preservar o estatuto da verossimilhança... O envolvimento com o real assume, na forma ficcional, o disfarce, a dissimulação, a máscara, o embuste do real. Mas o real também é sua base, até por antinomia. (ARAÚJO, 2008, p. 15)

O olhar do poeta se lança sobre o real no espaço dinâmico da urbe contemporânea para registrar as imagens numa perspectiva sincrônica. As representações urbanas trazidas pela sua poética nos remetem a transitoriedade das coisas e pela instabilidade dos valores neste século⁸ e destaca também o “caráter trans-social que marca a virada da pós-modernidade”, como destaca Sarlo (2006, p. 21).

⁸ Beatriz Sarlo (2006, p. 22) acrescenta que “a rapidez com que o shopping se impôs na cultura urbana não teve precedentes em nenhuma outra mudança de costumes, nem mesmo neste século marcado pela transitoriedade da mercadoria e pela instabilidade dos valores. Dir-se-á que a mudança não é fundamental nem pode ser comparada com outras, anteriores. Mesmo assim, acredito que ela sintetiza os traços básicos daquilo que virá, ou melhor, daquilo que veio para ficar: em cidades que se fraturam e se desintegram, esse abrigo antinuclear é perfeitamente adequado ao tom de uma época. Onde as instituições e a esfera pública já não podem construir marcos que se pretendam eternos, erige-se um monumento baseado justamente na velocidade do fluxo mercantil. O shopping apresenta o espelho de uma crise do espaço público onde é difícil construir sentidos; o espelho devolve uma imagem invertida na qual flui dia e noite uma ordenada torrente de significantes.

2.2 FORTALEZA E RIO DE JANEIRO: AS CIDADES DO POETA

Adriano Espínola nasceu em Fortaleza, nos anos de 1950, período em que a população aumentava por causa das secas e do fluxo migratório provocado pela crise que afetou o campo entre 1945-1960. A cidade passou de 280 mil habitantes, na década de 1950, para 514 mil nos anos de 1960. Em “Táxi”, o sujeito lírico desenvolve uma escuta sensível ao narrar à cidade em relação as suas peculiaridades e transformações, porém, no poema a questão urbana tem o sentido amplo. Além de apresentar singularidade regional, os contrastes vivenciados na cidade são consequências do processo de modernização adotado no país. Entretanto, o olhar de Espínola sob a terra natal foge ao plano físico e histórico. Trata-se de um olhar lírico que projeta a imagem da cidade em transformação. Ao construir o seu discurso poético, Adriano Espínola ressignifica a história desse espaço, como se observa nos versos a seguir:

TUDO COMEÇA SUBITAMENTE ONDE ESTOU
 – Ó Fortaleza, multidão de portas e postes batendo com sua luz
 adolescente no olho da eternidade!
 Fortaleza de 300 mil bocas ardentes como o sol,
 famintas de amor e tragos de farinha.
 Fortaleza de prédios mal-acabados, espetando a noite furiosa e
 [redonda.
 Fortaleza, avenida de neon, deslizando para todos os desejos.
 Fortaleza, Bezerra de Menezes, seis mãos indo e voltando,
 viajando, num só sentido, no banco traseiro de um táxi,
 para onde vamos?
 Fortaleza, solidão escamosa, suor noturno, revelação...
 EU TE PECORRO
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 24)

A obra de Espínola resgata ainda, no poema “Táxi”, os inevitáveis contrastes da terra natal. Além disso, as dicotomias presente e passado, novo e velho, o próspero e o decadente, o explorador e o explorado, entre outras, percorrem sua poesia numa ambiguidade constante. As imagens contrastivas utilizadas pelo poeta representam as mudanças socioeconômicas e culturais em consequência da reorganização do espaço urbano. Alguns elementos básicos que aparecem no poema ajudam a preservar a memória da cidade. Enquanto isso, os problemas urbanos são visíveis por meio das imagens transformadas em palavras a partir da subjetividade do poeta. A urbe, evocada pela poesia de Adriano Espínola, apresenta não só a Fortaleza do presente, mas também a do passado e a do futuro. Sua poesia apresenta uma cidade em transformação que tenta modernizar-se de qualquer maneira e de forma desordenada. Entretanto, esse processo de modernização transformou o espaço urbano e afetou principalmente as relações entre as pessoas. Segundo Gisafran Nazareno Mota Jucá

(2003, p. 24): “[...] a expansão de Fortaleza desencadeou a miserabilidade urbana, expressa principalmente por meio da mendicância, da prostituição, do latrocínio e do abandono de menores, de velhos e deficientes físicos, bem como de incremento à criminalidade.”.

De acordo com Jucá (2003), o fluxo migratório decorrente da decadência dos engenhos e do surgimento das indústrias, além da seca, são um dos fatores responsáveis pelo êxodo rural da região. Entre 1945 e 1960, durante o período de Modernização do Nordeste, apesar do crescimento urbano de Fortaleza, a cidade não consegue absorver a mão de obra oriunda do campo. De fato, essa modernização transformou a vida em ambos os espaços, com consequências sociais e econômicas expressivas e problemáticas.

Fortaleza foi uma das cidades nordestinas que passaram pelo processo de reorganização e embelezamento dos centros, a exemplo da cidade de São Paulo e Rio de Janeiro. Esse processo atraiu milhares de pessoas que migraram para a cidade de Fortaleza fugindo das intempéries em suas localidades e saindo em busca de emprego. Sem um espaço pensado para essa população na nova estrutura da cidade, as pessoas que chegavam, sem alternativas, acabavam ocupando as margens ou o reverso dessa urbe. Jucá, no livro *Verso e reverso do perfil urbano de Fortaleza*, reflete sobre as transformações urbanas daquela cidade, por isso afirma:

Com a hegemonia do Sudeste, no quadro nacional, aquela região enfrentava maiores obstáculos a sua organização econômico-social. Além de uma tecnologia ultrapassada no setor das indústrias açucareira e algodoeira, acrescida da oscilação de preços, da instabilidade agrária decorrente das secas e do sistema latifundiário improdutivo, o fluxo migratório disparou, tornando-se visível pelo aumento dos subempregos e dos mendigos que afluíram a Fortaleza. (JUCÁ, 2003, p. 24-25)

Nesse contexto de reestruturação de Fortaleza nasceu Adriano Espínola (1952). É sobre esse cenário de “miserabilidade urbana” que o poeta lança seu olhar e transforma o que vê e observa em linguagem lírica. Ele transporta para o cenário poético e desenvolve uma escuta sensível sobre as figuras que passam a sobreviver nos avessos dessa cidade em desenvolvimento. No entanto, sua lírica não se limita a esse lugar, pois ela ultrapassa as barreiras cronológicas do seu tempo e do seu mapa. Ao longo de sua trajetória, Espínola tem trazido para o público o tema da cidade e sua problemática como reflexo da expansão e da reorganização desse espaço. Como se pode notar no trecho do poema “Táxi”, o poeta trata de várias problemáticas da região como o fluxo migratório, a seca, a exploração dos latifundiários e a religiosidade que alimenta a esperança de quem vive na terra ressequida:

[...] Depressa, compadre.
A poeira subindo pela estrada,
Farelos de sol sobre a terra ressequida,

[...]
 as unhas da caatinga quebrando-se à beira da rodagem,
 enquanto, espantadas,
 voam as primeiras nambus da tarde.
 Depois,
 subir com certo fervor incrédulo
 o Horto do Padre Cícero Romão Batista.
 Ali, onde romeiros com pedras na cabeça
 Caminham,
 Transidos de dor e esperanças.
 Porque meu Padim é justo e santo.
 Não importa o corpo esbagaçado nos engenhos,
 debulhado pelo latifúndio,
 açoitado pelas secas e os coronéis.
 [...]
 Em êxtase miserável,
 Eles esperam o milagre,
 a benção,
 a felicidade terrena adiada para um outro tempo.
 [...]
 Eiá, todos para dentro do carro, ao meu lado!
 Beatos e sofredores em procissão contrita,
Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate.
 [...]
 Agora desce a toda.
 Apanhar no meio do caminho aquele cambiteiro,
 Que me olhou por acaso, saindo do Horto,
 E sonha toda semana em ir para São Paulo.

Cruzar com ele, dois anos depois,
 em plena avenida São João,
 todo areado,
 por entre trombadinhas, putas e travestis.
 “Que bicho é esse? Vôte!”
 Depois, descermos juntos, dentro do Táxi,
 Para a Rua Aurora,
 onde enormes cartazes de filmes pornô,
 bundas coloridas e empinadas
 – nos esperam.
 “Valei-me, meu padim!”
 [...]
 O pobre do Pedro, sem entender nada,
 foi ser peão e pedinte – pudera –
 enganado e roubado(até as roupas)
 pelo primo que lhe prometera emprego...
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 42-44)

O eu lírico simbolicamente convida os excluídos sociais a seguirem juntos nessa travessia lírica como passageiros do “táxi”. Todos os passageiros tem algo em comum – são indivíduos cuja força de trabalho continua a ser explorada pelo capitalismo contemporâneo que insiste em tratá-los como simples mercadorias. A busca pelo lucro estimula e intensifica o processo de reificação, principalmente das pessoas que se encontram em condição social menos favorecida, sendo constantemente alvo de hostilidades, discriminações, preconceitos e violência.

A denúncia do poeta procede, pois deixa perceber que o sistema brasileiro legitima a exclusão social, cultural, política e econômica dos sujeitos que acabam relegados à margem da sociedade. A cena captada pelo poeta mostra a precariedade da condição dessas pessoas, cujos direitos costumam ser negligenciados pelo estado, que os deixa sem acesso à saúde, alimentação, moradia e educação, e, ainda, submetidos à exploração de sua força de trabalho.

Nesse contexto, a escrita do poeta cearense é importante, pois, representa de forma lírica o processo de transformação da imagem da cidade de Fortaleza e seus problemas ainda não solucionados. Nessa escrita, presente e passado são intercalados pelo olhar e pelo fluxo da memória do poeta, que registra e ressignifica as cenas e questões que perpassam o processo de transformação da terra natal.

Além da cidade de Fortaleza, Adriano Espínola elege o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro para integrar o seu discurso lírico. O poema “Metrô”, escrito em 1993, e revisto em 1996, traz as impressões que o poeta tem da cidade que escolheu para viver. Através do olhar, o poeta tece a representação de uma cidade simbólica, por meio de imagens contrastantes da cidade real e toda a sua problemática. Ao compor esse poema, Espínola não registra apenas suas impressões sobre a cidade do Rio de Janeiro e as vivências cotidianas, mas o faz em diálogo constante com a tradição e com as suas próprias obras. Esse aspecto intratextual é marcante nos versos de Espínola, especialmente no poema “Metrô”, como podemos perceber nos versos a seguir:

Depois da corrida inesperada do Táxi
por dentro da cidade e da memória,
de ter penetrado no inominável delírio do presente,
com o taxímetro marcando alucinado o preço da eternidade;

[...] Depois disso tudo,
vamos lá, motorista, para casa,
de carona no banco traseiro do Táxi,
lá para a Rua São Salvador, no Rio.

Ah, repor os nervos e as sensações no lugar,
no conforto giratório de minha cadeira e da cama,
pensas de tanto sonhar e viajar pela noite adentro!

Porque de repente sempre surge em tudo
um cansaço e uma curva,
por onde retornamos e recomeçamos noutra lugar
o que foi esboço do passado e nervura do presente.

Sim, estamos sempre voltando para casa.
Estamos sempre voltando para casa do tempo.

Trepado entre o silêncio e o som furioso dos carros,
no alto deste apartamento no 16º andar,
em que vejo defronte os edifícios,
uma fatia do mar,

as montanhas de Niterói
e o avião Electra II da Varig,
subindo pela ponte Rio-São Paulo,

– eu, condômino do precário, aceno para o mundo,
aceno para todos os passageiros a bordo deste instante,
para o Sebastião lá embaixo
(que aqui chegou e nunca me verá),
passando, apressado, em sentido contrário,
em sua bicicleta toda enfeitada.
(ESPÍNOLA, 2002, p. 69-70.)

Nesses versos, Espínola inicialmente recorre à auto textualidade ao tomar o poema “Táxi” como ponto de partida e referência. Também explora as cenas da cidade carioca que observa em sua movimentação cotidiana. Ele traduz o tempo presente da cidade em versos que começam estáticos, revisitando a memória, e logo em seguida cede espaço para a velocidade e o dinamismo, representados pela presença dos ruídos dos automóveis e aviões. Aliás, Fonseca (2012, p. 70) explica que: “O automóvel era símbolo por excelência da modernidade, do progresso e da velocidade, desde os anos finais do século XIX”.

Os voos entre o Rio de Janeiro e São Paulo começaram nos primórdios da aviação comercial brasileira e se intensificaram após a Segunda Guerra Mundial, quando a oferta de aviões era grande e barata. O Electra II, citado no poema, foi o mais famoso avião que operou na Ponte Aérea Rio-São Paulo durante 16 anos, até ser aposentado em 1992⁹. Ao utilizar esses dados, o poema constrói-se intertextualmente, a partir do diálogo ou da analogia com grandes obras da tradição literária, e com registros do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro.

Em geral, Adriano Espínola ambienta seus poemas nas cidades de Fortaleza e Rio de Janeiro, mas sua lírica não se limita a esses espaços geográficos. Sua poesia representa a imagem de um espaço dinâmico, resultante das ações humanas que se tem intensificado com o passar dos anos. Ou seja, a cidade de Espínola são todas as cidades agitadas que seu olhar subjetivo contempla numa visão entusiástica e irônica, ao mesmo tempo. Na cidade de seus versos, o poeta Espínola, ao captar o efêmero e o circunstancial, não deixa de lado a subjetividade e a criticidade:

[...] Ah, nada mais universal
do que um trecho qualquer agitado de uma cidade,
ao sul do oriente do Ocidente!

Solidário aos esbarrões, comovido na multidão,
me disperso além,
na contemplação indiferente desta cidade,
que não é minha, sendo minha neste instante.

⁹ Informação disponível em: <<https://airway.uol.com.br/ponte-aerea-rio-sao-paulo-ja-teve-aviao-inquebravel-e-champanhe/>>.

(ESPÍNOLA, 2002, p. 15)

Não há dúvida de que a poesia de Espínola se coloca além do espaço físico de Fortaleza e Rio de Janeiro. Em seus versos, a agitação cotidiana independe da configuração espacial delimitada por essas duas cidades. As cidades traduzidas em seus versos representam todas as cidades que simbolizam as experiências e as problemáticas da vida em sociedade.

3 A TRILOGIA LÍRICO – ÉPICA URBANA

Praça
 Que é poesia?
 Uma praça cercada de barulho
 (vozes /
 Vertigens)
 Por todos os lados.
 Que é poeta?
 um marginal como qualquer outro,
 que tem fome e sede
 de beleza
 e se esconde ali em um canto,
 à espreita,
 pronto para atacar
 (com a arma branca das palavras)
 A vida que passa apressada
 Pelas calçadas.
 (ESPÍNOLA, 2002, p. 61)

3.1 O ECO DA TRADIÇÃO MODERNA: FONTE DE DIÁLOGO PARA OS POETAS CONTEMPORÂNEOS

Com base nos três poemas da “trilogia lírico-épica urbana” vamos analisar a paisagem urbana no contexto contemporâneo, levando em consideração que “[...] a modernidade ainda está conosco e que estamos sentindo os efeitos da turbulência que ela provocou [...]” (BAUMAN, 1999, p. 288). No entanto, optamos pelo termo “contemporâneo” no lugar de pós-moderno de que trata Zygmunt Bauman, mesmo concordando com ele na correlação que estabelece entre o termo moderno e pós-moderno. Afinal, como afirma o autor, “ainda estamos sofrendo os efeitos da modernidade”. De fato, consideramos mais produtiva na leitura da poesia de Espínola a noção de contemporaneidade, conforme formulada por Giorgio Agamben (2009, p. 59) como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”. Espínola é precisamente este poeta, ao mesmo tempo

imantado no tempo das vivências que recria no poema e dele distanciado pelo agudo senso crítico. Assim, na condição de poeta contemporâneo, “é aquele que consegue manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (AGAMBEN, p. 62). Sua visão extrapola o tempo, na medida em que ele projeta o seu olhar sobre os escuros do seu tempo, para iluminar criticamente os seus sentidos. Portanto, “é aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, p. 63).

Com essa noção crítica, o jogo entre ambos os contextos, o moderno e o contemporâneo, é fundamental para a compreensão da poesia de Espínola, levando em conta a conexão entre as transformações políticas, econômicas, sociais e culturais das cidades, por ele vivenciadas em diferentes momentos. A “trilogia lírico-épica urbana” apresenta traços intertextuais com o discurso literário do final do século XIX e início do século XX, entretanto a linguagem poética que a compõe a situa no contexto contemporâneo. A relevância do seu enfoque decorre da habilidade do poeta ao resgatar o discurso da tradição literária, assim como sua capacidade de fazer uma releitura dessa tradição, de modo a contemplar a sua época. Da mesma forma que os poetas modernos transformaram as problemáticas trazidas pela modernização dos espaços urbanos em seus textos, assim o faz o criador da citada trilogia. Nesse sentido, a escrita de Adriano Espínola, em sua contemporaneidade, projeta-se para além do seu tempo, situando-se para além de um contexto e de uma época.

Afinal, como afirma Bauman (1999): “O que é realmente novo na nossa atual situação, em outras palavras, é o nosso ponto de observação [...]”, visto que “[...] nada na história simplesmente termina, nenhum projeto jamais é concluído e descartado”. Para Bauman (1999) no contexto atual, vivemos a “modernidade que atinge a maioria”. Podemos dizer que é a modernidade olhando-se à distância e não de dentro, de forma auto irônica e altamente crítica de seus temas e de suas linguagens. Consciente disso, o poeta cearense não descarta nem rejeita a tradição moderna, ao contrário, ele a utiliza fragmentariamente para estruturar sua escrita, numa perspectiva contemporânea. Assim, ele retoma outros textos e cita diversos autores, num diálogo textual dinâmico e produtivo. Nessa perspectiva, concordamos com Pesavento (2002, p. 22), pois “se os discursos e imagens construídos sobre o urbano são um índice social e um objeto do imaginário coletivo, são também capazes de migrar no tempo e no espaço”.

De fato, para versificar sobre a temática da cidade, o autor recorre às visões literárias do urbano, estabelecendo articulações entre práticas e representações em tempos e espaços distintos. Para dar um sentido original à temática, o autor incorpora novos elementos, recria

discursos, reorganiza pensamentos, tudo para evidenciar a conjuntura atual sem, necessariamente, negar tudo o que já foi dito e escrito sobre o assunto. O poeta cearense cria um eu lírico que está inserido em um novo contexto, mas carregado de experiências recolhidas de fontes do passado. Dessa forma, ele lança o seu olhar sobre a conjuntura social da “nova” cidade, onde sobrevive e observa a vida cotidiana, de maneira crítica e vertical.

Espínola, assim como os grandes poetas leitores do urbano, transforma as sensações visuais do seu tempo em discurso fluido, no qual as transformações são captadas e registradas, em constante movimento de vir a ser, pois nada permanece imutável por muito tempo. Nessa direção, as considerações de Marshall Berman (1986) são importantes para compreendermos melhor os versos de Adriano Espínola.

Berman (1986) não esconde o seu fascínio pela discussão da modernidade, ao mesmo tempo em que tenta “descortinar algumas das dimensões de sentido” da vida moderna. Segundo ele, “a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade”. Além disso, ele chama a atenção para um fato importante: “para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna”, independente de classe social, elas devem policiar “suas personalidades”, que “necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade”.

Como salienta Berman (1986), a modernidade lança-nos “num turbilhão de permanente desintegração e mudanças, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”. Esse turbilhão, que envolve a vida moderna tem sido alimentado principalmente pelo mercado capitalista mundial que dirige e tenta manipular as pessoas e as instituições, unindo-as na desunidade.

De fato, é essa desunidade que os sujeitos sociais experimentam no espaço delimitado na “trilogia lírico-épica urbana”. O poeta cearense, consciente das transformações desse espaço marcado pela modernização e pela explosão demográfica, sabe que a cidade é o local de refúgio, físico e simbólico, da diversidade de grupos e tipos distintos, responsáveis, direta ou indiretamente, pela intensificação da desunião nesse espaço. Assim como o poeta Baudelaire usa a imagem polissêmica e polifônica da Paris do século XIX como fonte de inspiração, Espínola adota as cidades de Fortaleza e Rio de Janeiro como *leitmotiv* de sua escrita, ambas com suas marcas particulares e sob os efeitos do sistema capitalista.

Dessa forma, torna-se pertinente considerar em nossa argumentação as reflexões sobre as “vicissitudes pós-modernas” que Alfonso Berardinelli discute no livro *Da poesia à prosa* (2007):

[...] as “vicissitudes pós-modernas” apontam para uma virada fundamental no modo de considerar e de herdar a Modernidade, uma virada que ocorreu, creio, antes do que normalmente se pensa. O Pós-moderno começa já nos anos 1940, durante e sobretudo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando a centralidade europeia declina e o “século americano” sai definitivamente do estado de latência e explode nas formas mais evidentes em todos os campos: política, estilo de vida, cultura de massa e cultura das elites. Desde então a Europa “se aliena”, vê-se cada vez mais a si mesma com os olhos da América, do ponto de vista dos Estados Unidos, considerados o ponto culminante e mais avançado do desenvolvimento ocidental. Contrariamente ao que tantas vezes se repete, a esquerda europeia não cometeu o pecado do contra-americanismo, ao contrário: o mito da América (mais forte que o mito da Rússia) habita estavelmente as vísceras da cultura europeia, especialmente da cultura de esquerda, desde os anos de 1930.

Em certa medida, a modernidade torna-se um processo de expansão do estilo norte americano, que iria impactar os grandes centros urbanos brasileiros, inclusive Rio de Janeiro e Fortaleza. Em seguida, o período que se convencionou denominar de Pós-modernidade se dá como uma espécie de Modernidade europeia “transferida” para outra margem, como conclui o autor:

Uma Modernidade desarticulada, reapresentada e reutilizada como patrimônio cultural acumulado. Uma Modernidade historicizada, ensinada nas universidades, absorvida pelas instituições como busca ininterrupta e obrigatória do “novo”, arquivada (é a tese de George Steiner) nas relações americanas. Dos anos 1950 em diante, começa aquele *envelhecimento da modernidade e da vanguarda* tratada por Adorno em seu ensaio sobre música. A continuidade se romperá. Não era possível acreditar na continuação de experiências do início do século. Seja como for, elas seriam transplantadas e reutilizadas de modo pós-moderno, em um contexto mudado, no qual o “público burguês” clássico, escandalizado e ultrajado pelas vanguardas históricas, fora adestrado pela crítica e se transformara em público neoburguês avançado e condescendente, que considerava a transgressão vanguardista o primeiro mandamento cultural. A vanguarda era ensinada nas academias, e isso determinou, nos anos 1960, o nascimento daquela pós-modernidade madura, que transferia o choque moderno para um futuro pacífico. (BERARDINELLI, 2007, p.177-178, grifo do autor).

Na cidade dos seus versos, Espínola nos apresenta esse sujeito “americanizado” e absorvido pelo mundo do consumo capitalista. É esse o “público neoburguês adestrado pela crítica, avançado e condescendente”, de que fala Berardinelli (2007), que dinamiza os versos de Adriano Espínola. São as práticas sociais desses sujeitos que constroem a cidade física, cheia de contrastes e desigualdades, que Espínola traduz em linguagem poética. Afinal, a cidade se modificou a partir da ascensão da burguesia, classe que traz em sua essência a valorização dos indivíduos por meio dos seus bens materiais.

É importante salientar que, na virada do século XX para o século XXI, as reformas urbanas ocorridas no Brasil seguiram o modelo americano, mas foi desde os anos 1950 que as

transformações foram se esboçando. Seguindo a lógica do planejamento estratégico, os governos de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek potencializaram o processo de industrialização no país por meio da abertura ao capital estrangeiro. Desse modo, consolida-se a sociedade urbano-industrial responsável pela modernização da paisagem urbana, e com essa sociedade se desenvolve um novo estilo de vida.

No livro *Teorias da cidade*, Bárbara Freitag (2006) comenta sobre essas transformações. Para ela, no Brasil se adotou o modelo de construções verticais, a cultura do *Shopping Center* – substituindo as antigas galerias – e a preferência pelo uso do automóvel em detrimento das ferrovias. Sobre as transformações do espaço urbano brasileiro, Bárbara Freitag (2006, p. 133) afirma:

Na virada do século XX para o XXI, já podemos afirmar que a influência das teorias e práticas urbanas americanas no Brasil é hegemônica. Isso se reflete na introdução dos arranha-céus, ou seja, na verticalização das construções, na introdução de elevados e túneis, que favorecem o transporte urbano voltado para o automóvel, em detrimentos de bondes, metrô e trens, típicos da paisagem europeia, especialmente a francesa. Os franceses aperfeiçoaram os transportes públicos recorrendo às vias férreas, ao passo que o Brasil, a partir da segunda metade do século XX, deu preferência ao transporte público rodoviário, multiplicando o uso de carros particulares, que começaram a congestionar centros urbanos e zonas industriais. Isso modificou a fisionomia das grandes cidades e capitais, associando-se aos congestionamentos de trânsito a poluição do ar e a irritabilidade dos motoristas.

[...]

O modelo americano infiltrou todas as esferas da vida urbana brasileira, como a cultura do *Shopping Center* desenhado para substituir as antigas galerias... As construções para moradores voltaram-se para a classe média alta,... O reverso da medalha são as favelas, invasões e ocupações clandestinas do espaço,... no Brasil, falamos de favelas, invasões, cidades-satélites, comunidade e assim por diante.

Nesse período, o Brasil teve um significativo avanço no processo de industrialização, – resultado da expansão mundial dos capitais norte-americanos, europeus e japoneses – e, principalmente, pelas políticas internas de atração desses capitais. A construção de Brasília representou bem essa transformação socioeconômica pela qual passava o país. A nova capital era o símbolo dessa modernização inaugurada no início dos anos 1960. Mas esses capitais estrangeiros se concentraram na região Centro-Sul do país, em razão disso algumas cidades brasileiras, principalmente no Sudeste, receberam milhares de pessoas nesse período, ocasionando um grande êxodo rural.

Diante desse contexto, Adriano Espínola produz um discurso que ressignifica esses acontecimentos. Os espaços urbanos que o poeta cearense elege como tema de sua escrita se apresentam dentro desse “contexto mudado” que nos apresenta Beradinelli (2007). No entanto, a cidade traduzida por Espínola traz esse “modelo norte-americano” na perspectiva

de um eu lírico observador e participante desse meio, que incorpora as marcas de um “novo” tempo que funciona sobre o símbolo do “século americano”. Tudo se processa por meio de uma linguagem simbólica de contraposição aos discursos vigentes em função do lucro e da exploração dos mais fracos, sem perder a peculiaridade de sua obra.

Nesse sentido, concordamos que Espínola está alinhado à tradição poética iniciada na modernidade. A partir do poder do olhar e da subjetividade, esse poeta constitui um eu lírico capaz de representar a realidade do seu tempo ao usar as imagens citadinas, apoderando-se do efêmero e da tradição. Assim, nota-se que a relação entre poesia, cidade e burguesia – tema recorrente na poesia moderna – é destaque em sua obra. Para entendermos esse alinhamento, sempre recorreremos à escrita de autores que representam essa tradição.

Ainda evocando os autores modernos para compreendermos o modo pelo qual Adriano Espínola se incorpora a essa tradição, é importante retomar também o que discutiu Marshall Berman (2001) em *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Segundo Berman (2001), ao descrever a burguesia, Karl Marx afirmou que ela desempenhou um papel altamente revolucionário na história. Nesse sentido, Berman (2001) faz dois questionamentos importantes. O primeiro é: o que fizeram os burgueses para merecer a exaltação de Marx? De acordo com Berman (2001, p. 90):

Antes de tudo, eles foram “os primeiros a mostrar do que a atividade humana é capaz”. Marx não quer dizer que eles tenham sido os primeiros a celebrar a ideia da *vita activa*, uma postura ativista diante do mundo. Isso tem sido um tema central na cultura do Ocidente desde a Renascença; adquiriu novas profundidades e ressonâncias no próprio século de Marx, na era do Romantismo e da Revolução, de Napoleão, Byron e o Fausto de Goethe. O próprio Marx desenvolverá o tema em novas direções,⁴ e este continuará evoluindo até o tempo presente. No Manifesto, a ideia de Marx é que a burguesia efetivamente realizou aquilo que poetas, artistas e intelectuais modernos apenas sonharam, em termos de modernidade. Por isso, a burguesia “realizou maravilhas que ultrapassam em muito as pirâmides do Egito, os aquedutos romanos, as catedrais góticas”; “organizou expedições que fazem esquecer todas as migrações e as cruzadas anteriores”. Sua vocação para a atividade se expressa em primeiro lugar nos grandes projetos de construção física — moinhos e fábricas, pontes e canais, ferrovias, todos os trabalhos públicos que constituem a realização final de Fausto — que são as pirâmides e as catedrais da Idade Moderna. Em seguida, há os enormes movimentos de pessoas — para cidades, para fronteiras, para novas terras —, que a burguesia algumas vezes inspirou, algumas vezes forçou com brutalidade, algumas vezes subsidiou e sempre explorou em seu proveito.

O segundo questionamento é: o que é que os membros da burguesia têm medo de reconhecer em si próprios? Nesse sentido, Berman (2001, p. 97) afirma:

Não seu impulso em explorar pessoas, tratando-as simplesmente como meios ou (em termos mais econômicos do que morais) mercadorias. A burguesia, como Marx o sabe, não perde o sono por isso. Antes de mais nada, os burgueses agem dessa forma

uns com os outros, e até consigo mesmos; por que não haveriam de agir assim com qualquer um? A verdadeira fonte do problema é que a burguesia proclama ser o “Partido da Ordem” na política e na cultura modernas. O imenso volume de dinheiro e energia investido em construir e o auto assumido caráter monumental de muito dessa construção — de fato, em todo o século de Marx, cada mesa e cadeira num interior burguês se assemelhava a um monumento — testemunham a sinceridade e seriedade dessa proclamação. Não obstante, a verdade é que, como Marx o vê, tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. “Tudo o que é sólido” — das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem — tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas.

Em “Minha gravata colorida” Espínola traz essa inquietação, ao retratar o sujeito “fluído” que Marx nos apresenta nesse contexto de oposição do mundo burguês. Portanto, nesse espaço tudo é incerto, e até a própria vida é ameaçada. Retomando a citação de Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”, (apud BERMAN, 1986, p. 14). Portanto, através da trilogia, Espínola nos apresenta esse universo de exploração em que os homens se escravizam, como podemos observar nos versos:

[...]
 O mundo é esta roda imensa (sabida e consentida)
 que se move com o bagaço dos miseráveis,
 dos explorados & fracassados,
 dos loucos & desastrados,
 para que desse estrume, regado a sangue e a medo,
 brote finalmente a mais fina flor do humanismo:
 os sonhos mais ardentes,
 os gestos mais caridosos e magnânimos,
 as religiões mais consoladoras que podem existir,
 os sistemas filosóficos mais completos,
 a arte mais refinada, os artistas mais sensíveis,
 – a 9.^a sinfonia, Chopin, Van Gogh, Trakl, Cruz e Souza –,
 a teoria da relatividade e a quântica
 (para amanhã, a teoria do campo unificado),
 os projetos empresariais mais ousados,
 a tecnologia mais sofisticada
 e a mídia eletrônica que te abraça todos os dias...
 Tudo enfim, feito pelos superiores happy few,
 roteiristas materiais e espirituais do resto da humanidade.
 (ESPÍNOLA, 2002, p. 25).

No poema “Minha Gravata Colorida”, o eu lírico humanizado narra as aflições que afetam a vida na cidade, espaço de constantes transformações e contradições. Nesse poema, também podemos dialogar com a ideia que Marshall Berman (1986) traz a respeito do que é “ser moderno”. Definição que ainda se aplica aos nossos tempos: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor, – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos,

tudo o que sabemos, tudo o que somos”. (BERMAN, 1986 p.15).

Supomos que há na obra de Espínola os aspectos negativos e positivos do seu tempo. Semelhante a Baudelaire, que fez do negativo algo fascinador, o mesmo podemos dizer dos versos de Adriano Espínola. Diante disso, podemos afirmar que o criador da “trilogia lírico-épica urbana” dialoga com a tradição para inspirar seus poemas. Ele dialoga inclusive com as próprias criações, como os poemas “Táxi” e “Metrô”, mencionados anteriormente. Todavia, por outro lado, por meio de sua escrita, Espínola também questiona essa tradição.

Retomando a ideia de Bauman (1999) de que a pós-modernidade não significa o fim, o descrédito ou a rejeição da modernidade, o mesmo podemos aplicar à escrita de Espínola. Sendo assim, a literatura de Adriano Espínola incorpora o discurso da tradição fazendo uma releitura e transformando os fragmentos do mundo real em um “produto novo”. Como se conclui, é a partir da tradição que cidade e burguesia se intercalam, originando uma construção indissociável que dá origem à própria poesia.

3.2 “MINHA GRAVATA COLORIDA”

Os versos introdutórios de “Minha gravata colorida” lançam o leitor em várias dimensões espaciais, ao mesmo tempo. As cidades de Fortaleza e Rio de Janeiro, *locus* principal da trilogia, são destaques nesses versos, assim como, avenidas, viadutos, praças, e ruas de cidades estrangeiras despertam o olhar cinematográfico do poeta – leitor do urbano. Esse olhar evidencia os sujeitos “desterritorizados” que transitam por essas paisagens, mas, por meio da linguagem poética, tenta comunicar a dinâmica desses espaços.

A análise do poema “Minha gravata colorida” aponta a versatilidade do poeta no que tange a sua estética. Os versos que compõem esse poema são bastantes irregulares. O poema apresenta versos livres, mas que se assemelham ao que Berardinelli (2007) chama de *chat-poetry*, poesia conversada. Nesse caso, o eu lírico transmite uma mensagem para um receptor que acompanha o discurso sem interferir no diálogo. Como se trata de um poema longo com 443 versos, em alguns momentos o texto se aproxima do monólogo interior, mas, logo a monotonia é quebrada pelas imagens criadas a partir das palavras que adquirem movimento, simbolizando a dinâmica dessas paisagens.

Nesse poema, observa-se que as estrofes curtas e longas se alternam. Como se trata de um poema longo, o autor o divide em 10 partes, todas seguidas de uma frase que funciona como uma temática dentro do todo. Sendo assim, o poeta distribui seus 443 versos do

seguinte modo:

Parte 1: O Espírito Trânsito

Parte 2: O espaço confluyente. As montanhas gozosas de vidro. O que é bom.

Parte 3: A expulsão do anti-paraíso dos comensais e inocentes.

Parte 4: traição e tradução

Parte 5: Mais tarde, em um banco. O templo. E os punhos do campeão.

Parte 6: À saída. Os frutos da terra.

Parte 7: Meu duplo, na contra-mão.

Parte 8: A revolta dos anjos. Retardada.

Parte 9: Babel revisited. A concentração das tribos. O anti-Cristo na sala da televisão.

Parte 10: Orfeu com sua flauta partida atravessa o rio infernal. A rua. E não olha para trás.

Observamos em cada uma das partes mencionadas, versos livres e soltos, sendo na maioria variáveis, predominando os monósticos, dísticos, tercetos, quartetos, além de estrofes irregulares. A isso acrescenta-se a linguagem cotidiana, inserida na sonoridade do poema, que lhe confere uma unidade. Enfim, a união dessas partes compõe a identidade do poema.

É importante frisar que esse poema simboliza os sentimentos de angústia, medo, pressa e fascínio, o que sintetiza a vida na cidade, ultimamente. A cidade tem sido o lugar de contrastes e transformações, como pode ser visto nos versos a seguir:

[...]

Ah, tudo na cidade.

Ó grande marurbano se masturbando na tarde imensa,

Os edifícios empinados, eretos,

Em tensão de cimento & aço

Contra o céu não mais azul de teus olhos!

Ó concentração estremeçada,

fluida de

Facesdesejostensõesmedosvozes

Pastasprojetosolharespernaspressa

a cada metro quadrado desta calçada

por onde passo.

Sim, uma cidade é uma cidade é uma cidade.

E não há nada que se compare a isso,

nesse momento em que a vida se densifica

e explode,

rolando sua música furiosa pelas calçadas.

Por isso, não passo: sigo em ondas,

Tangido pela hora crepitante da tarde.

E não tenho pátria,

mas ruas movimentadas dentro do peito.

E o coração jubiloso atrás do paletó

E da grande gravata colorida

– meu distintivo moderno,
 minha elegância industrial-comercial.
 Sim, o lugar de tudo é na cidade.
 O único sertão que vale é o do coração.
 (Sertão brabo, primitivo,
 no fundo de mim mesmo que me esquece nesta hora.)

Que importa?
 Minha felicidade é o cano quente de uma arma,
 Na hora do assalto que não deu certo.
 Minha espiritualidade, um golpe na praça que ninguém viu.
 (ESPÍNOLA, 2002, p. 16-17).

Nesse poema, o eu lírico traça um perfil simbólico da imagem da cidade numa relação que oscila entre a positividade e a negatividade. A cidade é o lugar onde tudo é possível, onde se encontra a vida civilizada, como pode ser observado nos versos “Ah, tudo na cidade/ Sim, uma cidade é uma cidade é uma cidade./ E não há nada que se compare a isso”. Nessas frases, temos um sujeito seduzido pela cidade, que não disfarça o estado de excitação por estar em meio à urbe. A cidade tornou-se a musa que desperta o olhar sensual do eu lírico. Essa força da sedução se concretiza nas palavras; “grande”, “empinados” e “eretos”, que nos remete ao “desejo sexual”. Essa sensação diante da urbe nos mostra que o olhar desse indivíduo tem pensamentos positivos a partir do que vê nesse espaço, são pensamentos causados por estímulos reais ou fantasiosos a partir da visão da cidade. Ao mesmo tempo, a cidade simboliza o ato solitário, representado através da palavra “masturbando”.

Já a gravata, símbolo de poder e respeito na era moderna, hoje tem uma função estética. Embora no mundo dos negócios seu uso remete à respeitabilidade, seriedade, confiabilidade, entre outros valores, no poema ela reflete o mundo industrial e comercial. Ou seja, ela caracteriza “o distintivo moderno” do mundo burguês. Mas é “colorido” porque representa a diversidade, a alegria e a mistura, típicos desse ambiente. Além disso, a gravata, peça predominantemente do vestuário masculino, nos reporta à sociedade parisiense.

Como explica Miti Shitara, professora de história da moda da faculdade Santa Marcelina, em entrevista ao G1, por telefone, o adereço, usado com renda e depois chamado de “cravate” (derivado da palavra “croata”), virou moda na França e passou a ser usado pela nobreza e pela realeza – Luís XIV foi um dos adeptos do novo estilo. Segundo Shitara:²⁰

Após a Revolução Francesa, a moda masculina ficou mais sóbria e vários elementos caíram. Mas a gravata continuou forte. No começo do século XIX, o inglês Bryan Brummel ('Beau Brummel') criou um novo estilo que reforçou o símbolo de poder das 'cravates': o dândi. Marcadas pela sobriedade, as roupas dândis não levavam acessórios, jóias ou bordados. Além de calça comprida, colete e casaco, os dândis usavam uma gola alta com um lenço com nós sofisticados. "Brummel fazia vários tipos de nós elaborados e até o rei da Inglaterra na época visitava sua casa para aprender os tipos de amarrações". Na Inglaterra do século XIX, as 'cravates' já eram

usadas por universitários e em regimentos militares, escolas e clubes. Nessa época eram do tipo borboleta. "No final do século, se começou a usar uma fita mais fina com um anel, que deu origem ao formato atual", explica Shitara.²⁰

Já na segunda estrofe, o eu lírico destaca o lado negativo desse espaço, marcado pelo símbolo da velocidade, do caos, da disparidade e da dissonância: “Ó concentração estremecida,/ fluida de/ Facesdesejostensõesmedosvozes/ Pastasprojetosolharespernasepressa/ a cada metro quadrado desta calçada/ por onde passo”. Essa dissonância nos reporta ao símbolo da Torre de Babel, isto é, nos remete a incompreensibilidade das diversas línguas faladas no mesmo espaço. Por outro lado, esses versos denotam a transitoriedade das coisas e fatos urbanos, além disso, evidenciam a imersão no mundo capitalista presente nos termos: “pastas”, “projetos”, “pressas” e pelo símbolo “&”, usado para substituir a conjunção aditiva “e”, comumente utilizado em nomes de comércio ou empresa.

Como notamos, no poema “Minha Gravata Colorida”, é possível traçar e entrecruzar os discursos que se estabeleceram sobre a cidade. Sem dúvida, a linguagem poética de Espínola se faz atual em relação a essa temática, apesar da ampla discussão nos anos anteriores. Aliás, como explica Pesavento (2002), “[...] é possível que as imagens e os discursos urbanos possam não só ser lidos e entendidos como ser matrizes de práticas sociais em contextos distintos daqueles que lhes deram nascimento.”¹⁰

Diante da complexidade da vida na conjuntura contemporânea, os “novos leitores do urbano” se veem imersos no dinamismo da urbe, por isso, é impossível não entrecruzar discursos para dar expressão a esse lugar. Consequentemente, os poetas contemporâneos invocam tudo que está ao alcance dos seus olhos e da sua imaginação: os indivíduos, as coisas, as ruas, as formas, a vida física, as lembranças passadas, a fim de atribuir sentidos e

¹⁰No livro *O Imaginário da Cidade*, Sandra Jatahy Pesavento (2002, p. 22), entende que “[...] o que se coloca em pauta, no estudo como representação, é o processo de desterritorialização, no tempo e espaço, que os discursos e imagens urbanos podem sofrer. Afirmar isso não significa des-historicizar necessariamente a produção das representações, pois cada sociedade cria para si o sistema de ideias e imagens que a sancionam e legitimam. Se os discursos e imagens construídos sobre o urbano são um índice social e um objeto do imaginário coletivo, são também capazes de migrar no tempo e no espaço. Nesse contexto, é possível que, em locais e momentos diferentes, sejam adotadas soluções idênticas ou análogas, mas a explicação de uma imitação pura e simples, fruto de um cosmopolitismo ingênuo, deve ser descartada. O fato de ser possível estabelecer uma articulação entre práticas e representações do urbano entre épocas e locais variados, nos mostra que problemas semelhantes ou mesmo idênticos se colocam nesses tempos e espaços distintos. [...] Por outro lado, há que ter em conta o processo de integração de áreas distantes a uma mesma cultura ocidental, envolvendo os fenômenos referentes à circulação e recepção das ideias. Por último, não há que duvidar da capacidade de informação de nossas elites, perfeitamente conhecedoras do que se chamariam ‘os progressos científicos, culturais e artísticos’ de seu século. Estabelecer esse nível de reflexão não implica, repetirmos, negar a especificidade de cada contexto, que faz com que sejam assumidas as particularidades locais. Da mesma forma, ao migrarem no tempo e no espaço, as imagens e os discursos sobre a cidade podem ser cada vez mais dotados de novos sentidos em função de conjunturas e composições sociais diversas”.

tentar retomar a essência da vida perdida nesse espaço, como constata o sujeito lírico no verso: “no fundo de mim mesmo que me esquece nesta hora”.

Dando continuidade ao poema, nos versos que seguem, Espínola nos apresenta simbolicamente o sujeito “americanizado”, absorvido pelo mundo capitalista:

[...]
 Eu, o real fundador do Cinismo na literatura brasileira
 (se não for, melhor ainda);
 Eu, o corruptível, o traidor de todas as causas;
 o sedutor dos poetas menores e abandonados;
 o demissionário das convicções mais elementares
 – não me interessa em saber de vida que não seja a da cidade.
 Nem quero saber de versos que não sejam poluídos
 com o hálito de toda a gente,
 a fumaça de teu cigarro e CO₂.
 E que não tragam a tal marca suja da vida
 ou u’a marca industrial qualquer nos fundilhos!

E sobretudo que não sejam tão utilitário e rápidos
 feito uma panela de pressão na cozinha de nossa fome!

Se escrever for igual a viver, meu chapa,
 quero mais é beber coca-cola quando estiver com sede,
 em uma lanchonete qualquer da cidade – isso é que é.

Pedir um filé à medalhão em um restaurante do Centro,
 Acompanhado de um tinto chileno.

(Porque direi que passo fome
 e como de quentinha-e-colher em uma calçada,
 – para que seja hoje mais popular
 e amanhã mais gloriosa minha blague poética?!)

Ora, vamos, nada mais popular e eterno do que o sonho
 de um filé com batatas na hora do almoço.

E pensar, enquanto mastigo,
 no sacana do gerente do Banco Nacional,
 com quem vou conversar logo mais.

Me deslocar de carro,
 se possível com ar-condicionado.
 Porque de ônibus, na hora do sufoco, é terrível.
 (Salvo neste poema-paratodos em que viajo lotado,
 por entre palavras trepidantes,
 freadas & arranques inesperados).
 (ESPÍNOLA, 2002, p. 17).

As imagens urbanas traduzidas nesses versos têm o poder de nos remeter a outro tempo e a outros textos. Nesse poema, a cidade é o lugar do movimento e da diversidade, do progresso e da tradição. O texto literário tem esse poder – entrecruzar discursos e outros textos – para representar a heterogeneidade social da urbe. Nesse sentido, o eu lírico lança um olhar “americanizado” sobre a cidade e elenca práticas que caracterizam o estar nesse espaço. A Coca-Cola é o símbolo dessa americanização. Afinal, ela é a maior marca comercial do

mundo e tem sua sede nos Estados Unidos. Portanto, a Coca-Cola é, muitas vezes, vista como um verdadeiro símbolo da americanização¹¹. Vale, nesse sentido, citarmos o que Cristina Medeiros esclarece sobre este símbolo, na *Revista Superinteressante*: “Nenhuma outra bebida industrializada é tão consumida: existe em pelo menos 160 dos 168 países da Terra. Depois dos americanos, os canadenses, os italianos e os espanhóis são os principais apreciadores per capita, à frente dos alemães, mexicanos e brasileiros.” (MEDEIROS, 1991)

No poema de Adriano Espínola, a Coca-Cola, – símbolo da americanização desde a Segunda Guerra Mundial, – se encaixa nesse contexto neoburguês da “nova” cidade. A visão “americanizada” do eu lírico mostra como os sujeitos sociais são atraídos pelo espírito consumista nesses espaços. Nos versos citados, o eu lírico vê envolvido, como numa teia, seduzido pelo estilo de vida da cidade, por mais que ele tente, não tem como escapar dessa esfera consumista que está atrelado à vida nos centros urbanos. Ele reconhece a necessidade de inserção nesse “novo” contexto, em conformidade com as regras do capitalismo, mas essa “conformidade social” não é aceita pacificamente pelo sujeito poético.

Nesse contexto, o olhar lírico se funde ao olhar crítico, fazendo uma análise desse estilo de vida que aceita as regras impostas por um sistema financeiro sem contestá-lo. O sujeito poético encara esse comportamento como trivial, por isso o tom irônico: “Eu, o corruptível, o traidor de todas as causas”. Na trilogia, Espínola procura provocar, por meio da sua arte, a reflexão sobre comportamentos e atitudes diante da vida influenciada pelo mundo pós-guerra e pós-industrial. Por meio da ironia, ele apresenta o verso e o reverso desse espaço, tecendo severas críticas a esse modelo de sociedade alienante.

No poema “Minha gravata colorida”, o eu lírico critica não só às práticas dos sujeitos comuns, mas, principalmente, às práticas dos chamados “poetas menores”, seduzidos pelo alvoroço capitalista. Essa crítica encontra respaldo naquilo que afirma Alfonso Berardinelli (2007, p. 178, grifo do autor):

De qualquer modo, a pós-modernidade é uma época. Uma situação da arte e da cultura que não pode ser resumida numa só poética e em um único estilo. A Pós-modernidade é ainda a crise do monismo historicista de que nasciam seja a ideologia da vanguarda, seja a do engajamento, segundo a qual, dada uma certa consciência da situação histórica e política da arte, não se podia senão *deduzir um modo e apenas um* de fazer arte à altura dos tempos. As tendências artísticas militantes organizavam e interpretavam a si mesmas segundo o modelo do partido político, mais ou menos revolucionário: um grupo, um manifesto técnico-político, uma práxis artística deduzida de certos princípios e defendida em grupos.

¹¹ Informação retirada do endereço eletrônico: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Americanização>>. Consultado em 02 de janeiro de 2018.

Nessa linha de raciocínio, Berardinelli (2007) explica a prática de grupos e tendências organizadas que, numa atitude autopromocional, se unem, na tentativa de se protegerem dos riscos de fracassos e de exclusão na luta por concorrência no mercado:

Naturalmente é difícil encontrar esse esquema tipológico em estado puro. Mas ele está presente e age em numerosas experiências. O grupo pode ser pouco homogêneo, o manifesto pode ser disseminado em várias intervenções críticas. O que conta é a dedução de formas artísticas mais *historicamente legitimada* (ou a única justificada historicamente) por uma análise ou teoria do exato momento da História (história como processo unilinear) em que se encontra. (Relevo aqui o fato de que grupos e tendências organizadas, ou “partidos políticos da arte”, têm também uma função autopromocional: dão segurança, força, garantias, proteção aos artistas individualmente, em sua luta por concorrência no mercado. Em suma, os partidos políticos da arte também são agências de promoção e colocação. Os artistas de um grupo de vanguarda se apresentam e se compram “em blocos”. E isso faz diminuir, para cada um deles, os riscos de fracassos e de exclusão. A garantia oferecida por um manifesto e a legitimação histórica fornecida por uma ideologia anulam ou mascaram os problemas de maior ou menor sucesso de cada artista e cada produto artístico.)

(BERARDINELLI, 2007, p.178-179, grifo do autor).

Essa ideia que Berardinelli (2007) desenvolve em seu texto, sobre a luta individual ou “em blocos” dos artistas perante a concorrência do mercado, leva-nos associá-lo ao texto “O poeta na metrópole”, de Aleilton Fonseca (2000). Ao tratar da posição do poeta urbano, Fonseca (2000) chega à conclusão de que a poesia parece não ter mais lugar relevante e o poeta é, mais uma vez, simbolicamente, expulso da cidade por causa de critérios econômicos. Ora, na conjuntura moderna do mundo ocidental, as relações, mais do que nunca, se tornam problemáticas, já que elas se organizam em torno da produção e do mercado, regidas pela lógica do lucro e dos interesses imediatos.

Nesse contexto, o poeta é o deslocado, aquele que está fora de lugar, desarticulado, o seu ofício parece fora de propósito, num mundo organizado em torno da produção e do consumo de mercadoria, como explica Fonseca (2000). Dessa forma, o poeta sabe que, na “nova” estrutura da cidade, seu “ofício” não é dissociado dos critérios econômicos. Afinal, ele é um homem comum, que precisa sobreviver no mundo capitalista. Por isso, o tom sarcástico registrado nos versos de Espínola (2002, p 17): “Se escrever for igual a viver, meu chapa,/ quero mais é beber Coca-Cola quando estiver com sede,/ em uma lanchonete qualquer da cidade – isso é que é.

Nesses versos, o eu lírico reflete sobre seu lugar como sujeito social, em um mundo regido pelas leis do mercado. Nessa conjuntura, sua arte é vista como uma mercadoria que precisa de um público consumidor. Por isso, no momento da criação, o poeta precisa eleger criteriosamente o tema de sua poesia que deve estar inserido em um contexto que lhe dê legitimidade. Além disso, essa poesia deve possuir um sentido para o leitor na tentativa de

conquistá-lo. Uma vez que esse leitor está cada vez mais exigente e cheio de opções, proporcionadas pela gama tecnológica existente nessa urbe modernizada. Esse cuidado que o poeta deve ter em sua produção pode evitar ou diminuir “os riscos de fracassos e de exclusão”, citados por Berardinelli (2007).

Como explica Fonseca (2000), o discurso da poesia, embora não encorajado, pode ser “tolerado” pelo sistema. A tradição do discurso poético resiste e sustenta a existência do poeta no mundo moderno, cuja estruturação econômica e ideologias políticas lhe são tacitamente adversas. No entanto, o deslocamento do poeta no mundo moderno está estritamente ligado à ascensão e supremacia dos ideais das revoluções industriais, das técnicas, dos discursos da ciência e da produtividade do sistema capitalista. É nessa circunstância que surge o poeta consciente de seu isolamento ideológico e da luta cultural que deve travar contra os poderes do mundo, como forma de participar dele de forma significativa.

De fato, é nesse contexto de conscientização do poeta perante “os poderes do mundo moderno” que retomamos as discussões de Berardinelli (2007), pois ele fala de uma espécie de “desdramatização”, ao comparar a figura do poeta na passagem da fase moderna para a Pós-moderna. Berardinelli (2007) traz uma ideia interessante sobre a posição do poeta nesse novo cenário. Segundo ele

[...] a figura do poeta muda, a afasia sempre ameaçadora e a obscuridade quem sabe exibicionista tornam-se agora poesia conversada, *chat-poetry*. O público já está academicamente preparado para acolher a arte moderna em bloco, arte consumida sem incômodo, com uma certa indiferença hedonista. (BERARDINELLI, 2007, p. 184).

Nesse sentido, o discurso poético de Espínola não é indiferente a esse “mundo organizado em torno da produção e do consumo de mercadoria” que nos apresenta Fonseca (2000). Além disso, na “trilogia lírico-épica urbana”, Espínola incorpora essa característica de poesia “conversada ou *chat-poetry*”, de que fala Berardinelli (2007). O autor usa esse procedimento na escrita como tentativa de registrar sua percepção do mundo urbano em seu tempo, para “participar dele de forma significativa”. Com isso, o sujeito poético desenvolve uma sensação de pertencimento com a urbe e incorpora uma visão positiva desse lugar. Por esse motivo, ele expulsa simbolicamente todos que veem a cidade de modo contrário, principalmente os poetas românticos que idealizam a natureza e representam um movimento que vai contra o avanço da modernidade. Os versos a seguir representam essa “expulsão” que toma a feição de um desabafo:

[...]
 Fora os naturalistas,
 comedores de batatas-com-casca e besteiras à meia-luz.

Fora os macrobióticos,
 de olhos deslocados como uma ameixa velha.
 Fora todos os iogues, acrobatas de si mesmos,
 os membros das comunidades espirituais,
 os pirados & punks apocalípticos.
 E os românticos poetas retardados,
 suspirando, nostálgicos, por entre deuses e ruínas,
 enquanto recitam Juvenal Galeno:
O luxo, o luxo... Eis a lepra
Que lavra pela cidade.

Para os diabos, todos, com tamanha lenga-lenga!
 Que se mandem para o campo,
 país dos acomodados e fracassados!
 Vão beber a água clara e piegas da natureza.
 Vão atrás da *pureza* da vida no interior do Nordeste brasileiro.
 Vão achar *um barato* o camponês pobre e desdentado,
 que fala esquisito, pede a benção ao Padim Ciço,
 mas que sonha toda a semana em ir para São Paulo.
 Vão em busca da inocência e do *poema em cada gaio*,
 ó preguiçosos e falsários!

Vão aos bandos, marrecos desamparados,
 para Canoa Quebrada,
 dourar ao sol do tédio a pele de sua decadência!
 Ou vão conscientizar os sem-terra,
 só porque o avô era latifundiário e a avó racista
 e hoje se sentem culpados
 – por haverem perdido tudo!
 (ESPÍNOLA, 2002, p. 17-18).

Esses versos não enfatizam as características negativas visíveis no espaço urbano, como o discurso literário liderado por alguns poetas modernos. Ao contrário, a cidade aparece como um lugar fundamental para a figura do novo poeta. Isto é, o novo artista se reconhece no estilo de vida que só a cidade pode ofertar.

O olhar crítico do poeta em “Minha gravata colorida” chama atenção para a poesia que nasce das ruas, onde o poeta idealiza e constrói a cidade literária observando a cidade do dia a dia. É no cotidiano da cidade que o poeta encontrará os assuntos para transformá-los em poesia. Por isso a crítica aos poetas que ficam alheios à modernização e ao estilo de vida que surge com a renovação da cidade. Nessa conjuntura, o eu lírico precisa assumir uma postura diferente diante da urbe modernizada pela sociedade urbano-industrial. Nos versos abaixo, tem-se um exemplo dessa crítica:

[...]
 Diga-me lá:
 quanto tempo perdeste em leituras comovidas
 para a fornalha de tua imaginação?
 delicadamente rebentar em nada?

Quantas mulheres deixaste de amar,
 no instante em que ardias
 no corpo indiferente do poema?

Quantas chances perdeste em que poderias ter sido
 um bem sucedido dono de uma rede de tabacarias,
 um traficante de armas no Paraguai,
 um almirante condecorado por batalhas invisíveis
 ou talvez um deputado da oposição,
 para manter vivo o teu protesto
 & as mordomias que mereces?...

Aprende isto:

escrever poesia é sonegar a vida,
 tangê-la pelas bordas das palavras,
 rolar na esteira do silêncio,

enquanto a existência que tu querias,
 junto ao amor do teu corpo e às coisas do teu tempo,
 definha a cada dia, *posto que chama*.

E tu, pensando na glória ad immortalitatem
 – para luzir na memória do futuro teu nome marginal –
 vais adiando a vida no fundo do teu olho fundo.

Teu ofício clandestino
 (contrabandista da aurora de que tanto te orgulhas)
 – é falido.

Ninguém, na verdade, pagará um centavo
 por teus suspiros e indignações,
 cristais de metáforas que lapidastes no escuro,
 mercadoria apenas para o teu coração abstrato.

Continuas pobre, febril de versos dourados e inúteis,
 como as tampinhas de cervejas encravadas no asfalto,
 em frente aos bares por onde andas,
 ardendo, sozinho, em sonhos geniais.

E o poema revolucionário que criaste
 – que fizeram dele?
 Te comunicaram que o inimigo recuou
 com o cérebro estremecido?

E o poema de amor, delirante e inspirado
 (feito no quarto de um motel marinho)
 – acaso os amantes se reconheceram na tua voz?

Ah, meu caro, te conforma
 com tua falta de heroísmo e talento
 e deixa mansamente que a terceira ou a quarta geração,
 além de ti, recupere a poesia ou a apague em definitivo
 da memória da raça.

(Porque haverá sempre nas coisas findas
 um poema terrível e belo,
 cujo significado só colheremos no âmago do destino).

Agora, vai para a rua,
 descolar a poesia verdadeira,
 aquela que se escreve a muques & porradas.

Aprende a ganhar a vida, malandro,
A trambicar, enganar, assaltar
e se preciso for, até a matar.

(Por que não, se a cidade todos os dias
transfere ou tritura tantos iguais a ti?)

Não te preocupes: a lei te protegerá.
Os trombadinhas e trombadões te ensinam
mais a viver do que os livros.

Vamos, a moral é uma invenção dos mais fracos.
E os mais sensíveis
resolveram cair fora, saltando do 12º andar.

E Deus não existe.
Nem para ti, nem para os teus inimigos,
nem para a Terra inteira,
o sistema solar e a Via-láctea,
que deslizam esplendidamente
solitários,
no vácuo espiralado de si mesmos.

E o que te resta, companheiro,
senão caminhar comigo, ao meu lado,
– refeito, repleto & desperto –
junto com a multidão & os negócios,
que prosperam a esta hora em cada esquina?
(ESPÍNOLA, 2002, p. 25-28).

Como se percebe, no universo criado por Espínola o eu lírico reflete sobre a postura literária que o novo artista precisa adotar diante das mudanças desencadeadas pelos avanços da técnica e do progresso, pois a poesia não precisa imitar o mundo real, visto que a linguagem fala por si só. Mas o verdadeiro poeta precisa buscar, todos os dias, a verdadeira poesia que está nesse mundo real. É fazendo a leitura desse mundo físico que o poeta pode dar-lhe sentido por meio da escrita, representando-a no mundo literário. Por isso, a negação à poesia produzida com outra referência que não seja a contemplação da paisagem urbana intercalada com posições críticas. Por isso o poeta evidencia sua irritação ao discurso da poesia que não traduz a realidade da urbe e, de forma alusiva, “expulsa” de sua cidade todos que pregam um discurso inverso:

[...]
Para trás, todos vocês, humanistas atrasados
– o meu desprezo!

Para trás os democratas sinceros e os nacionalistas
– a minha intolerância!

E os progressistas e cristãos,
que insistem em dizer que o coração dos homens
é o templo de Deus
– a minha total descrença!

E os que são artistas e ecologistas,
atentos sentinelas do bem-estar comum
– a minha solene indiferença!

Ó todos vocês,
românticos invertebrados,
que ainda não acordaram
para a existência real e a arte verdadeiras

– o meu desdém mais olímpico!

Vamos nós, eu e tu,
a socos, acabar com o lirismo.

Vamos nós, a pontapés,
chutar o traseiro de todas as metáforas.

(não há nada que substitua nosso braço
& astúcia na hora do pega!)

À ação!
À vitória final de nosso estômago e conforto.
À alienação da alienação da alienação!

Só o Cinismo nos unirá.
Poeticamente. Politicamente. Socialmente.

Viva apenas o que deu certo,
o que é vivo & o que é forte:\
o capitalismo & o egoísmo,
a cidade grande & os negócios!
(ESPÍNOLA, 2002, p. 28-29).

Em *As cidades do modernismo*, Malcolm Bradbury (1989, p. 77) afirma que “[...] o poder de atração e repulsa da cidade tem fornecido temas e posturas que atravessam profundamente a literatura, na qual a cidade aparece mais como metáfora do que como lugar físico”. Realmente, na linguagem de Adriano Espínola, a cidade não é só o espaço que inspira o discurso literário, mas também o espaço da alteridade, dos encontros fortuitos e dos prazeres. No poema “Minha gravata colorida”, o olhar do sujeito poético observa e descreve essa paisagem a partir de vários ângulos, um deles é a presença do erotismo na grande cidade:

[...]
À noite, me encontrar
com algumas figuras nos motéis à beira mar,
a cama redonda, relaxe-meu-bem:

“Liana, tua língua luminosa me lambendo inteiro,
meu gozo, ah, no céu-de-tua-boca...

Tati, mergulho moreno e marinho
por entre tuas coxas e braços
e em tua vulva orvalhada, vertigem aveludada da vida
a resumir tudo: *c'est le paradis...*

(Alberto/Albertina – como te esquecer?
Minha transa transversal,

onda quebrando secreta
nas tuas /minhas águas costeiras...

Ai, eu te comendo e bebendo, ó Beto,
Sobre esse teu corpo singrante e idêntico,
Se dando em lua crescente.

E depois tu, sobre minha nuca feminina,
jorrando dentro de mim a memória de um deus
obscuro e ardente...)

E tu, Lídia assistamos, mais uma vez,
Antes de morrer,
à bacanal no vídeo-cassete,
enquanto escrevo esse poema com vasilina
na tua bunda que me ilumina...”

Nos fins de semana,
beber cerveja com caranguejo na Praia do Futuro,
até cair bêbado, chamar um Táxi,
em que irei mais tarde ao lado de Moema para o último motel,
– *reduto orgástico da eternidade.*

Adiante, pegar, solitário, um fumo
(os amigos, todos, se mandaram),
escutando Milton ou Lennon – *I'm losing you...*

(outro dia me vi no antigo Egito,
construindo, escravo, a pirâmide de Gizé.
Eu estava lá, juro.
O céu, papiro esgarçado,
desenrolava-se por entre nuvens e hieróglifos...)

Minha poesia, companheiro, não tem moral.
Tem fome.
Delírios e porradas da vida.

O verso – e o meu reverso – é o meu salário.
Tão real e necessário
quanto o balcão de um supermercado.

E minha ideologia, todas as sensações materiais,
sustentadas, p. ex., com cheque-ouro do Banco do Brasil,
pequenos trambiques,
mutretas do ofício com os otários,
prestações a valer
e *penduros* vastos nos bares da poesia.
(Escrever, só bêbado.)
(ESPÍNOLA, 2002, p. 20-21).

As imagens urbanas trazidas nesses versos de Adriano Espínola confirmam a presença do erotismo em sua obra. Entretanto, cabe destacar que, ao longo da sua escrita, a fruição erótica não se mostra como nos versos acima, mas sim se insinua, como em outros trechos aqui apresentados. Ao tentar interpretar a cidade, Adriano Espínola traduz também as vicissitudes eróticas presentes no cotidiano da urbe. Mas a linguagem poética, nessa proposição do erotismo, não é vulgarizada nem agressiva. No poema “Minha gravata

colorida”, a ideia do cenário urbano como o espaço do encontro fortuito e do prazer é fortalecido pelo sujeito poético por meio da erotização do discurso.

Assim, a cidade de Espínola é o cenário onde os amantes se encontram para viver o amor carnal. Em outras palavras, Espínola sempre representa a cidade como o espaço que traduz uma realidade urbana instável, transitória e heterogênea. Os encontros casuais sem compromisso representam essa sensação de liberdade na cidade. Entretanto, o olhar do poeta cearense sobre a paisagem urbana é sempre positivo, mas esse olhar é intrínseco a esse lugar. Por isso sua produção poética incita a reflexão e a crítica às configurações urbanas e ao comportamento dos sujeitos sociais que ocupam esse espaço.

Segundo Bradbury (1989, p. 77), “[...] por muito tempo, os escritores e intelectuais abominaram a cidade: o sonho de escapar a seus vícios, sua imediaticidade, seu espraiamento, sua velocidade, seu próprio modelo de homem”. Bradbury (1989) acredita que o artista moderno foi capturado pelo espírito da cidade moderna. Primeiro porque “[...] a cidade moderna se apropriou da maioria das funções e meios de comunicação da sociedade [...]”. Além disso, ela se apropriou “[...] dos limites mais avançados de sua experiência tecnológica, comercial, industrial e intelectual [...]”. O que conduz o autor a concluir que “[...] a cidade se tornou cultura, ou talvez o caos que se segue a ela”, (BRADBURY, 1989, p. 77).

De um modo geral, a cidade, marcada pelo ritmo industrial e tecnológico, parece ser o cenário ideal para a produção da arte e do espírito empreendedor do homem “americanizado”, pois, como demonstra Bradbury (1989), a cidade é, ao mesmo tempo, o centro da ordem social existente e a fronteira criadora de seu crescimento e transformação, portanto, “ela é a própria modernidade enquanto ação social”. Para esse autor, sempre existiu uma íntima ligação entre a literatura e as cidades, por isso ele afirma:

Aí se encontram as instituições literárias básicas: editoras, patronos, bibliotecas, museus, livrarias, teatros, revistas. Aí também estão as intensidades do contato cultural e as fronteiras da experiência: as pressões, as novidades, os debates, o lazer, o dinheiro, a alta rotatividade das pessoas, o afluxo de visitantes, o som de muitas línguas, a rápida troca de ideias e estilos, a oportunidade de especialização artística. (BRADBURY, 1989, p. 76)

Assim, a cidade é caracterizada como “o centro de intercâmbio cultural” (BRADBURY, 1989, p. 77). Nesse sentido, é um lugar promissor tanto para o artista como para sua arte, enfim, o lugar da “oportunidade de especialização artística”. Para o criador da “trilogia lírico-épica urbana”, a cidade se apresenta como um espaço essencial. O poeta explora esse cenário a partir de sua movimentação cotidiana. Isso significa dizer que Espínola é um poeta essencialmente urbano, mas, para esse poeta, a cidade aparece como uma visão

dualista. Por um lado, ela é o espaço do encontro e da emancipação dos sujeitos sociais, o lugar onde tudo é possível, a inspiração para a “poesia verdadeira”. Por outro lado, a cidade se torna o espaço que limita o lado criativo do artista que se esbarra com as necessidades do mundo capitalista. O poeta, em seus versos, lida com duas realidades contrárias entre si, como descrito nos versos transcritos um pouco antes em nosso texto:

[...]
 Minha poesia, companheiro, não tem moral.
 Tem fome.
 Delírios e porradas da vida.

O verso – e o meu reverso – é o meu salário.
 Tão real e necessário
 quanto o balcão de um supermercado.
 [...]
 (ESPÍNOLA, 2002, p. 21).

A cidade é representada como um local antagônico, ampliando o leque de temas para os artistas ao mesmo tempo em que limita o espaço para a poesia. Como se vê no poema transcrito, o erotismo e as fantasias se esbarram no mundo concreto onde ter dinheiro é essencial. Pois, fazendo uma alusão ao provérbio bíblico “não só de versos viverá o poeta”. O poeta, assim como todos que vivem na urbe, precisa de dinheiro para sobreviver. Por isso, a poesia fica em segundo plano. Afinal, não dá para viver só de poesia numa sociedade onde o mais importante é “fazer dinheiro” visando exclusivamente o lucro.

Dessa forma, a seção erótica do poema “Minha gravata colorida” se inicia com uma viagem pelo mundo burguês, cheio de prazeres carnais e fantasias noturnas, feitos de encontros e desencontros, aspectos típicos do cenário urbano. Todavia, o discurso poético da cidade “irreal e das fantasias” logo se depara com o mundo real, o universo do dinheiro. Mesmo assim, o criador da “trilogia lírico-épica urbana” transforma esse mundo imaginário da cidade “americanizada” em texto, como tantos outros escritores o fizeram. A visão literária de Espínola sobre a cidade é clara: a urbe é o lugar da dessemelhança e da igualdade, do ócio e da obrigação, da miserabilidade e da fartura, da fantasia e da realidade, da poesia e do lucro.

Na cidade de Espínola há espaço tanto para a classe burguesa quanto para a classe operária, tanto para o sujeito refinado como para o sujeito simples. Ele representa, em seus versos, o panorama de um mundo burguês e capitalista, principalmente as relações de exploração, indissociáveis das configurações e dos conflitos e contradições das grandes cidades contemporâneas. Portanto, ao registrar em sua literatura os numerosos episódios aos quais os indivíduos são submetidos constantemente no espaço urbano, por meio de uma

linguagem rápida e áspera, o poeta nos apresenta os sujeitos “multifacetados” do mundo capitalista:

[...]

Ah, olhar atentamente com ternura infinita
o gerente-executivo do Banco do Brasil,
por trás do seu birô de vidro blindado,
no conforto da poltrona giratória,
com seu charme burguês discretamente pousado
na cara limpa, na cabeleira bem aparada;
o paletó azul-cinza,
as unhas (oh, finesse dos detalhes),
brilhando de leve a esmalte incolor,
o relógio Rolex no pulso,
as meias brancas de seda engastadas
em um par de sapatos de cromo alemão,
impecável como um altar.

E o olhar superiormente metafísico,
a calma budística, a delicadeza
e a condescendência quase amorosas
sob o ar condicionado do ambiente.
E a certeza suprema de quem possui a verdade & o Universo,
os quais renascem firmes, todos os dias,
ao sopro dos deus Overnight, Open Market, Prazo Fixo
e juros a 5% ao mês...

Que energia inviolável, além, inacessível,
emana de seus ombros!
Que gestões triunfantes, abraçando percentagens e cifras!
Que soberania natural, enlaçando as pessoas em torno!
Que espiritualidade
sobrelevando-se a todos dentro do Banco!
O mundo, meu caro, começa aqui.
Te aproxima e segue com a metafísica de teus sustos
aqueles que o conquistam.
Conversa com o gerente, vai.

Ter razão ou não, não interessa à espécie ou à vida.
Ganhá-la, eis tudo.
Todas as emoções e pensamentos nascem daí.
A poesia, inclusive,
ó desertores e sublimadores do presente!

Conquista-se um verso ou um império.
Tanto faz.
Conquistar é a lei.
Importa o sangue e o ataque com que nos lançamos.
Sobre um campo de batalha, uma folha de papel.
Ou sobre um prato.

*

Ali posto esse gerente-executivo lembra por um instante

o perfil de um general romano em campanha,
 recém-chegado da Gália, vitorioso,
 ou o de um capitão-pirata inglês
 desembarcando em Plymouth,
 depois do saque ao galeão espanhol repleto de ouro e prata.
 Ou talvez tenha sido, quem sabe,
 um poderoso membro-diretor da Cia. das Índias Ocidentais
 ou simplesmente um caubói sortudo,
 que encontrou uma mina de ouro na Califórnia,
 no tempo do *gold rush*,
 matou índios a valer e outros bichos,
 mas teve seus bisnetos estudando depois em Harvard
 ou no Instituto de Tecnologia de Massachusetts,
 e hoje trabalha na Nasa,
 mandando espaçonaves certeiras para Marte e Júpiter
 e já anunciando para o terceiro milênio
 o envio a todas as estrelas da constelação de Órion!

Yes, man, a civilização deu a esse gerente
 As vestes e a superioridade de um vencedor.
 E eu lhe dou a transcendência do meu olhar...

O mundo é esta roda imensa (sabida e consentida)
 que se move com o bagaço dos miseráveis,
 dos explorados & fracassados,
 dos loucos & desastrados,
 para que desse estrume, regado a sangue e a medo,
 brote finalmente a mais fina flor do humanismo:
 os sonhos mais ardentes,
 os gestos mais caridosos e magnânimos,
 as religiões mais consoladoras que podem existir,
 os sistemas filosóficos mais completos,
 a arte mais refinada, os artistas mais sensíveis,
 – a 9.^a sinfonia, Chopin, Van Gogh, Trakl, Cruz e Souza –,
 a teoria da relatividade e a quântica
 (para amanhã, a teoria do campo unificado),
 os projetos empresariais mais ousados,
 a tecnologia mais sofisticada
 e a mídia eletrônica que te abraça todos os dias...
 Tudo enfim, feito pelos superiores happy few,
 roteiristas materiais e espirituais do resto da humanidade.

Essa, a lei irrepreensível da vida, companheiro.
 Imutável.
 Como o mar e o sol diante de ti.

(Repara que em teu poema
 uma ferida alheia e indecifrável respira).
 (ESPÍNOLA, 2002, p. 22-25).

Conforme observamos, a escrita de Espínola denuncia as vicissitudes do mundo burguês e capitalista. Ele materializa, por meio da linguagem, as relações sociais de uma

geração que ultrapassa as fronteiras temporais e espaciais de uma tendência literária. Podemos notar o olhar de encantamento do eu lírico sobre o mundo que envolve a figura do burguês, a começar pela profissão “o gerente-executivo do Banco do Brasil”. Em seguida, o conforto desse sujeito também desperta admiração ao olhar lírico: “vidro blindex”, “poltrona giratória”, “o paletó azul-cinza”, “o relógio Rolex”, “as meias brancas de seda”, “sapatos de cromo alemão” e “o ar condicionado”. Também há uma atenção aos gestos desse sujeito: “charme burguês”, “o olhar superiormente metafísico”, “a calma budística, a delicadeza/ e a condescendência quase amorosas”. Todavia esse olhar vai se tornando mais crítico à medida em que o eu lírico descreve as práticas sociais desse indivíduo.

Como se vê, nesse poema o encantamento inicial vai dando espaço à desilusão, mostrando que o universo burguês tem como referência a supervalorização de percentagens, cifrões, juros, prazos fixos, ataques, batalhas, explorações, etc., em detrimento das pessoas. O sujeito poético registra o desencanto diante do processo de reificação inerente às sociedades capitalistas. Esse processo se intensifica a partir da atitude da figura do burguês, como fica evidente nos versos: “Ter razão ou não, não interessa à espécie ou à vida./ Ganhá-la, eis tudo./ Todas as emoções e pensamentos nascem daí./ A poesia, inclusive”.

Para representar esse desgosto, o poeta utiliza o ponto de exclamação nas frases que destacam as relações negativas do burguês. Enquanto nas frases que expressam admiração, ele utiliza o ponto final ou vírgula. Nesse caso, a pontuação dá ênfase ao tom irônico, destacando o lado nada admirável dessa figura: “Que gestões triunfantes, abraçando percentagens e cifrões!/ Que soberania natural, enlaçando as pessoas em torno!/ Que espiritualidade sobrelevando-se a todos dentro do Banco!/ [...] ó desertores e sublimadores do presente!”

De fato, Espínola nunca representa a cidade sobre um ângulo completamente positivo, mas mesclado entre opostos, principalmente quando se trata das relações humanas e sociais. Essas relações intensificam a visão poética do autor, pois ele as utiliza como matéria de poesia, como fica evidente nos versos acima, a própria poesia nasce a partir dessas relações. A cidade de Espínola abriga a classe que representa, a exploração e a valorização dos indivíduos considerando prioritariamente os bens materiais. Isto é, sua escrita nasce a partir da representação da atmosfera capitalista que está enraizada na cidade.

A classe burguesa foi a mentora do sistema capitalista, que deu origem à cidade no formato como conhecemos atualmente. Atrelado a isso, essa mesma classe desenvolveu uma nova concepção do mundo, da sociedade e do homem. Porém, suas vivências e os seus comportamentos podem ser traduzidos em tema no mundo literário. É nesse contexto que a escrita de Espínola é legitimada, pois é o cenário citadino capitalista que atrai o olhar crítico

desse poeta. Por isso, acreditamos que a alusão à Modernidade, na poesia citadina de Adriano Espínola, não é arbitrária. Como sinaliza Berardinelli (2007), o espaço artístico se divide entre o território da regressão mágica e o da modernidade tecnológica. Assim, “[...] os poetas tendem a se apresentar como magos ou engenheiros. Videntes, sacerdotes e herdeiros de uma tradição oculta, ou filhos de um presente irrefreável, voltado para o futuro”. (BERARDINELLI, 2007, p. 134). Para ele, essas duas figuras contrapostas, frequentemente se sobrepõem ou se alternam em um mesmo autor.

Berardinelli (2007) também salienta que “[...] vários autores de meados do século XIX falam insistentemente, obsessivamente, do dissídio entre arte e burguesia, entre autenticidade e vida burguesa [...]” (BERARDINELLI, 2007, p. 140). De fato, esse tema ainda continua a aparecer nas obras dos escritores contemporâneos, como é o caso do cearense Adriano Espínola.

Seguindo esse raciocínio da tradição poética, Berardinelli (2007) procura demonstrar que não só com Baudelaire e Flaubert se constrói a nova consciência do poeta e do narrador moderno, mas, antes deles, escritores políticos, moralistas e poetas lamentaram e constataram a fratura e a distância que em poucos anos se abriu “[...] entre uma ideia da cultura e da arte mais heroica e aristocrática e a nova mediocridade burguesa que reduz a si e aos próprios gostos, usa e falsifica a religião, a arte e a filosofia”. Em seu entendimento “não só a inovação e a criatividade, mas também a própria tradição cultural se torna um corpo estranho, objeto de museu ou mercadoria”, por isso, “[...] a linguagem das artes deve necessariamente se tornar, per se, estrangeira no novo mundo em que predomina o novo modelo de humanidade: o burguês [...]” (BERARDINELLI, 2007, p.141).

Ainda em relação ao espaço onde o poema “Minha gravata colorida” é ambientado, o poeta cearense, em espaço e tempo diferenciado, lê e representa suas cidades – Fortaleza e Rio de Janeiro – à moda de um Baudelaire, ao mostrar visões distintas do seu tempo e as tensões entre elas. Em ambos os poetas, essas visões muitas vezes parecem opor-se umas às outras, mas isso não os impediu de apresentá-las com força e originalidade.

A respeito da arte poética, Berardinelli (2007, p. 142) explica que:

Assim, essa crítica artística da ideologia burguesa da arte leva à eliminação da ideia de obra, de arte e de obra de arte. Nesse ponto, a arte moderna se transforma em jargão de puro especialismo estético, em que, por princípio e de acordo com princípios teóricos, não se pode falar de nada. A linguagem não é veículo, mas objeto obscuro, inquietante, misterioso e, finalmente, ornamental: decoração do habitat cultural pós-moderno. Esse jargão torna cada obra incomparável, por definição, a qualquer modelo da arte ocidental precedente, tradicional; e, desse modo, obtém a vantagem fundamental de desarmar a crítica, vetando-lhe a possibilidade de qualquer confronto com obras do passado, às quais se atribuíam qualidade e valor.

Por outro lado, graças à mediação explicativa e legitimadora de uma nova crítica que é, simultaneamente, acadêmica e de vanguarda, a elaboração dessa linguagem poética transformada em jargão levou, com o passar do tempo, mas sobretudo depois da metade do século XX, à formação de um público de arte e de poesia modernas. Nasceu, então, um público novo.

Nasceu o leitor que aceita a obscuridade, o leitor adestrado não só a não interpretar aquilo que lê, lutando com níveis diversos de obscuridade e clareza sempre presente no texto, mas também um leitor adestrado, em certo sentido, a não ler, e sim a contemplar o objeto-linguagem, o texto obscuro (“aberto” a todas as interpretações), como um dado da natureza – daquela “segunda natureza” cultural e onipresente, não importa se inexplicável, em cujo invólucro fomos amestrados a viver.

Semelhante aos grandes nomes da literatura brasileira e universal, o poeta Espínola representa a sua época de forma lírica e crítica. Nos versos, ele continua a cantar a poesia e a cidade que um dia Baudelaire exaltou. Em sua produção, Espínola dá continuidade a uma tradição que mostra as visões e as tensões desse mundo criado pelos burgueses, assim como o fez Baudelaire. Entretanto, é válido ressaltar o que Berardinelli (2007) apresenta em sua discussão sobre cada obra tornar-se incomparável, a qualquer modelo da arte ocidental precedente, tradicional, uma vez que o novo leitor não precisa, necessariamente, interpretar o que lê, mas ele aprendeu a contemplar o texto.

Assim como Baudelaire teve uma “visão pastoral” ao celebrar os burgueses, pelo desejo do progresso que os impulsionava, mas depois percebeu que no mundo burguês não havia espaço para sua arte, de modo semelhante o faz Espínola. Ao representar em sua arte as faces do sistema capitalista e ao descrever os sujeitos multifacetados, herdeiros desse paradigma da cidade moderna, percebendo, também, que na contemporaneidade o progresso tecnológico torna a vida na urbe ainda mais conflitante e que não há espaço para a sua arte:

[...]

Tomemos logo, sem pensar, as grandes fábricas,
as redes de rádios, televisão e jornais,
os centros comerciais, as financeiras,
os supermercados, praças e avenidas,
os bares e aeroportos da cidade!

Avançar, mesmo derrotados.

Conspirar com os idiotas, os crápulas, os traficantes,
os criminosos & corruptos
e o burguês mais rotundo,
para que a nossa alegria seja a mais completa
& triunfal possível!

Só a violência nos salvará.
Moralmente. Esteticamente. Historicamente.

Os assaltos de rua. Aos ônibus. Aos bancos.
Tiroteios. Tensão. Tumultos. Gritos.
Sangue. Saques. Sustos.
Iupiii!

Bomba no metrô. Na praça.

(Dentro de teu estômago
e de teu lirismo desempregados.)

LIQUIDAÇÃOLIQUIDAÇÃOLIQUIDAÇÃO.

Ó sinfonia urbana, docemente cruel!

Corpos boiando no chafariz.
(Será que dá samba?)

A lua entre quadrilhas de tóxicos.
Sete *presuntos* na Baixada Fluminense.
Homens.

Mulheres.

Crianças.

(Reparaste bem na órbita de seus olhos,
arran-

cados a canivete?

Deu para ver o oco do mundo?)

A luta de classes:
60% da população passa fome no Brasil.
Maravilha.

Sem a miséria nossa de cada dia
não haveria carnaval no país,
nem o desfile de tua escola de samba
na Marquês de Sapucaí...

Viva os miseráveis e explorados,
cintilação espiritual e orgástica da América do sul!

(E nenhuma
piedade
cristã-ocidental
para
atrapalhar
a vista
da cidade
do alto
deste
edifício...)

E tu, morando à beira do vulcão em Ipanema, hem?
Recita Nietzsche, vai.
Dá uma cheirada – e esquece.
Curte um som – e esquece.
Assiste à televisão – e esquece.

Esquece.

Os teus mortos estão definitivamente
apagados na memória.

Na parede do quarto.
Na carteira de identidade.

Na manhã que desponta como uma esponja

sobre o teu remorso.

A poesia que vale, companheiro, é
– nenhuma.

Corrosiva ou heroica,
experimental ou discursiva,
desconfiada ou altissonante,
não importa.

Importa sobreviver.
No trânsito.

Debaixo de tiros.

Ou aos trancos.

Não faça versos sobre o momento.
Nem sobre as palavras
em estado de pânico ou de dicionário.
Tampouco sobre estalos, estilos,
praias provisórias ou crenças irreparáveis.

Deixa, apenas, que se inscreva
– em teu corpo – a áspera canção do tempo.
(ESPÍNOLA, 2002, p. 30-33).

O poema não só apresenta o ambiente burguês “regido pela lógica da produtividade e das ideologias do progresso material” (PAZ apud FONSECA, 2012, p. 101), como nos apresenta um eu lírico que não é negligente ao seu contexto histórico, diferentemente dos poetas decadentistas e simbolistas que se recusaram a viver na cidade. Como bem lembra Fonseca (2000), esses poetas, cientes de que a técnica e a indústria não criaram o mundo perfeito que prometeram, mas sim produziram uma legião de miseráveis e desiludidos, se isolaram numa posição de resistência e recusa ao convívio poético com o mundo urbano¹². Nesse sentido também, Octavio Paz (1993) reconhece que no mundo moderno a poesia constitui outra voz e todos que são realmente poetas, ouvem a outra voz. Na verdade, ouve a voz que “é sua e é alheia, é de ninguém e é de todos”. Para esse autor, “[...] nada distingue o poeta dos outros homens e mulheres, salvo esses momentos – raros, embora frequentes – em que, sendo ele, é outro [...]” (PAZ apud FONSECA, 2012, p. 101).

No poema “Minha gravata colorida”, o sujeito poético tem a consciência de que sua poesia disputa espaço, assim como a mercadoria nas prateleiras dos mercados. Mesmo assim,

¹² Para Aleilton Fonseca, no mundo regido pela lógica burguesa, o poeta perde espaço e voz, por isso, “[...] o poeta recusa o convívio poético com o mundo urbano e deplora-o, isolando-se numa posição de resistência através da criação em solitário. Cientes de que a técnica e a indústria não criaram o mundo perfeito que prometeram, mas sim produziram uma legião de miseráveis e desiludidos, os poetas descerraram da razão positiva vigente, e vislumbraram o *fin de siècle* como um horizonte de crise e decadência. Assim, os poetas decadentistas fecharam-se sobre o próprio eu, fazendo do ensinamento o espaço de sua criação. [...] Enquanto isso, os simbolistas encerraram-se num processo de criação poética a salvo das vicissitudes mundanas, a chamada torre de marfim (castelo de Axel, na metáfora de Edmund Wilson), refúgio espiritual onde se protegeram do turbilhão crescente das ruas, entoando seu canto lírico a salvo das ‘contaminações’ do cotidiano não-poético. Nesse momento, o poeta vê o mundo externo como uma ameaça à arte.” (FONSECA, 2000, p. 48).

ele se recusa a perder a voz, dando vida a um sujeito atuante à frente da nova cidade. Por isso, diante da paisagem modificada negativamente pela ação do progresso, esse sujeito utiliza o poder da palavra, clamando a reação dos atores sociais que, ironicamente, colaboram para aumentar a violência e a marginalização nesse espaço. Em tom irônico, ele evoca esses atores, os quais devem “avançar, mesmo derrotados”.

A “violência” de que trata o poema causa um efeito adverso, pois o eu lírico, por meio dessa palavra não tem a intensão de causar dano às outras pessoas, em todos os sentidos, físico ou psicológico. Porém, ao evocar o termo, o poeta vislumbra uma solução para amenizar a agressão que a ideologia burguesa causa nos cidadãos. Ao fazer isso, em parte, o poeta destaca o lado mais negativo da contemporaneidade – os assaltos nas ruas, ônibus, e bancos, tiroteios, tensão, tumultos, gritos, sangue, saques, sustos etc. –, provocando um discurso contraditório nos versos, pois o poeta recruta os atores para combater a violência agindo semelhante a eles ou até aliando-se a eles.

Nesses versos, a violência adquire um valor simbólico de antítese ao mundo burguês, no momento que o eu lírico lembra as figuras que, por meio das suas práticas sociais, impulsionam as ações violentas na urbe. Assim, o olhar crítico do poeta sobre as paisagens urbanas, sobre as aflições coletivas e/ou individuais tem a possibilidade de amenizar-se a partir da junção e da reação desses atores. Na visão lírica, é válida a união de todos na busca pelo bem-estar comum, pois, como aparece no poema, a violência seria a solução para o enfretamento das forças adversas vinda da engrenagem urbana.

Assim, mais uma vez o sujeito poético provoca um efeito antagônico ao que está explícito no poema, afinal, como todos sabem “violência só gera mais violência”. Todavia, o oposto da violência só será possível por meio do esforço conjunto, visando o bem comum, na busca de soluções efetivas que melhorem as relações no espaço urbano. Nesse sentido, até o burguês deve se juntar à causa, lutando contra as forças que, na verdade, os escravizam, já que ele “é o representante e beneficiário dos novos tempos, em seus aspectos mais eticamente duvidosos”, como nos diz Fonseca (2012)¹³.

Afinal, em nossos dias, ninguém está totalmente a salvo, inclusive da selvageria provocada pelo ser humano, principalmente pela maldade e ambição dos indivíduos que criam e manipulam o progresso. Porém, nos versos de Espínola, o olhar crítico vê as duas faces

¹³ Segundo Aleilton Fonseca (2012, p. 99), “[...] nesse quadro, a cidade funciona segundo os interesses de uma burguesia, cuja formação ainda traz os traços e os vícios das velhas oligarquias. A burguesia é a beneficiária das engrenagens sociais reificadoras e desumanizantes, que traduzem as relações em termos de interesses, do negócio, do lucro, da propriedade, do padrão de boa vida, com o corolário das etiquetas postiças, das formalidades vazias, enfim, da ostentação e da falsidade. Simbolicamente, o burguês é o representante maior da ótica da produtividade material que expulsa o poeta da *pólis* moderna.”

dessa progressividade, ele reflete o lado mais vil da tríade burguesia, progresso e cidade, ao evidenciar o lado desumano do indivíduo envolvido em hostilidades nos centros urbanos. Todavia, o olho e a voz do poeta cearense estão sempre atentos a esses acontecimentos e pelo discurso da poesia tenta representá-los. Afinal, como bem enfatiza Paz (apud FONSECA, 2012, p. 101), nem o poeta está livre, já que nada os distingue dos outros homens, “[...] salvo nesses momentos que sendo ele mesmo, é outro [...]”.

Como se vê, na poesia de Adriano Espínola, os elementos semânticos são apresentados de tal forma que parecem escapar da reflexão crítica, mas o “leitor acadêmico ou de vanguarda” compreende que a linguagem poética de Adriano Espínola é expressiva e provoca o efeito adverso. Melhor dizendo, seus versos sempre advêm dos contrastes e dos resíduos de suas experiências no espaço urbano. No entanto, há de se observar o que afirma Berardinelli (2007, p. 142): “A arte poética tende a se tornar uma arte sem leitores, uma arte literária apenas para escritores”. Ainda evocando esse autor, é interessante atentar para outros aspectos que ele destaca sobre a arte poética:

A partir da metade do século XIX, a poesia moderna é certamente a época de um gênero: o gênero lírico. Mas, é também um gênero literário autônomo. Uma lírica que radicaliza e especializa o gênero lírico precedente, forçando o monólogo e a audácia metafórica para as terras inóspitas de um solipsismo demoníaco, rumo a *hybris* de uma linguagem absoluta, tendencialmente avessa a qualquer fluência comunicativa. Mas, por outro lado, [...] a poesia moderna também é confusão, dilatação e redefinição radical dos limites de um gênero. Em parte, a linguagem poética da modernidade parece escapar a toda contaminação, parece excluir a prosa, a épica, a sátira, o dialogismo, o tecido lógico e a reflexão, confeccionando enigmas textuais perfeitamente estruturados por esvaziamento semântico. Mas, por outra parte, apesar das típicas guinadas em sentido contrário, a lírica moderna frequentemente é antilírica: elimina o sujeito monologante e o distribui numa pluralidade de vozes, “descentra” o eu, engloba a prosa e todo tipo de material inerte, joga com o heterogêneo e o desafia.

O fato é que essas acelerações centrífugas ou centrípetas da linguagem poética têm transformado a poesia moderna em um gênero especial, espécie de alegoria condensada da literatura em crise e da literatura que critica a si mesma. Dinamismos vertiginosos e inércias contemplativas são outra polaridade bem conhecida, que opõe famílias de poetas, tendências militantes e até momentos distintos no interior da mesma obra. (BERARDINELLI, 2007, p. 143-144).

Como se observa, em “Minha gravata colorida” há uma tomada de consciência perante as transformações da cidade provocadas pelos diferentes fatores e atores que nela circulam. Assim, para fazer a leitura dessa conjuntura urbana, o poeta utiliza vários mecanismos retóricos e estilísticos. Aliás, as cidades, nos poemas de Adriano Espínola, se apresentam com uma amplitude retórica invejável. Para tentar representar a cidade tal qual ela se mostra em nossos tempos, marcada pelo signo da velocidade e da transitoriedade, o poeta cearense

esbanja criatividade nesse mar de infinitas possibilidades que proporciona a poesia. Segundo Fonseca (2012, p. 92), lembrando o lugar do poeta na cidade: “O poeta, como qualquer habitante, se reconhece na cidade pelo uso cotidiano que faz de seus espaços habituais. Ele estranha as mudanças, ao menos até integrá-las em sua vivência, sendo por elas modificado como interpretante urbano.”

Porém, a visão literária do urbano nos versos de Adriano Espínola nos faz perceber a exclusão tanto dos indivíduos comuns quanto do poeta – refém da violência na nova dinâmica social que rege a cidade contemporânea –, apontando para uma atitude futura sem grandes expectativas. Visto que, ele habita um universo onde tudo se assemelha e se anula como podemos notar nos versos do trecho já citado: “E tu, morando à beira do vulcão em Ipanema, hem?/ Recita Nietzsche, vai./ Dá uma cheirada – e esquece./ Curte um som – e esquece./ Assiste à televisão – e esquece./ Esquece”.

Ainda retomando o que discute Fonseca (2012) sobre a modernização da cidade, ao apontar que essa renovação leva ao aumento da população que se torna uma massa humana a circular pelas ruas, fluida e incharacterística. Dessa forma, os homens tornam-se estranhos uns aos outros, surgem novos tipos humanos já as relações são medidas por interesses mais objetivos e circunstâncias. Mas esse processo não é visto de modo univalente, como algo simplesmente positivo ou negativo pelo poeta. Na verdade, “[...] o poeta ao mesmo tempo que saúda a face modernizadora das transformações já percebe e lamenta o processo de desumanização que ela implica” (FONSECA, 2012, p. 94). Em “Minha gravata colorida” essa “desumanização” se expressa no sentimento de impotência e desilusão. Nesse caso, o sujeito poético assume um tom sarcástico de descrença no poder do discurso da própria poesia diante desse contexto, como nota-se nos versos: “A poesia que vale, companheiro, é – nenhuma./ Importa sobreviver./ No trânsito./ Debaixo de tiros./ Ou aos trancos./ Não faça versos sobre o momento./ [...] Deixa, apenas, que se inscreva/ – em teu corpo – a áspera canção do tempo.”

É notável que no poema “Minha gravata colorida”, Adriano Espínola também tenta inserir, em sua escrita, o contexto brasileiro a partir da sua condição local. Vários indícios no poema deixam evidente que a cidade que inspira o poeta é o Rio de Janeiro. É nela que o escritor lança seu olhar lírico e crítico. Afinal, como aponta Pesavento (2002, p. 163): “[...] a identidade de uma urbe tende apoiar-se em marcos de referências precisos, visuais e sensíveis, que, se por um lado compõem a unicidade do padrão identitário, permitindo o reconhecimento da cidade, por outro estabelecem a diferença em face de outros centros urbanos.”

Em suma, são esses “marcos de referências” que permitem reconhecermos a cidade do Rio de Janeiro como a aludida nos versos de Espínola. Embora o poeta não deixe explícito

que se trata dessa cidade, alguns vestígios apontam para essa conclusão: o desfile da escola de samba, Marquês de Sapucaí, Baixada Fluminense e Ipanema. Além disso, o vocábulo “Maravilha” no verso: “A luta de classes: 60% da população passa fome no Brasil. Maravilha” é uma alusão ao termo “cidade maravilhosa”, criado na década de 1910 pelo poeta maranhense Coelho Neto.

Essa cidade tem se apresentado no universo literário como cenário que muitos autores deram voz, cada qual a seu estilo. Contudo, o criador do poema “Minha gravata colorida” não evidencia as belezas naturais da “Cidade Maravilhosa”, mas sim a imagem negativa dessa cidade, palco da violência causada pela grande desigualdade social existente no país. Pois, como diria Calvino (1990, p. 50), “[...] jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles [...]”.

Por isso, através da linguagem alegórica da poesia, o poeta traduz o lado mais obscuro da imagem da cidade. Todavia, ele não o faz como mera reprodução do real, para atingir o efeito que observamos, o poeta rende-se aos recursos estilísticos e retóricos para projetá-la no universo da poesia. Fazendo uma breve digressão com Ítalo Calvino (1988), na obra *Seis propostas para o próximo milênio*, podemos afirmar que o criador da “trilogia lírico-épica urbana” representa a cidade tal qual se encontra em nossa época, utilizando o discurso da poesia com: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e Consistência.

Em sua literatura, Espínola tenta englobar “[...] alguns valores literários que mereciam ser preservados no curso do próximo milênio [...]”, como prever Calvino (1988), ou como diria esse autor, “[...] há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar”. Isto é, Espínola, por meio da poesia, capta o espírito e representa a imagem da cidade contemporânea, além do que ela se apresenta em nosso tempo.

A poética de Adriano Espínola incorpora o discurso citadino mesclando as tensões cotidianas com a sua intelectualidade. Essa cotidianidade, expressiva nos versos de Espínola, é traduzida de forma bilateral. No fragmento transcrito anteriormente, predomina a negatividade representada pelo uso recorrente dos advérbios “não”, “nem” e “tampouco”: “Não faça versos sobre o momento”, “Nem sobre as palavras”, “Tampouco sobre estalos, estilos, praias provisórias ou crenças irreparáveis”. Através dos advérbios – não, nem e tampouco – temos uma sequência de palavras que representam a negatividade típica dos poetas modernos e que o poeta Espínola incorpora em sua escrita.

Vale notar que a estrutura do poema simula a agitação que impulsiona a vida nos centros urbanos, atualmente. O vocábulo “LIQUIDAÇÃOLIQUIDAÇÃOLIQUIDAÇÃO”, escrito sem separação, em maiúsculas, expressa a velocidade e o apelo visual tão frequentes

no comércio, ecoando em cada esquina dos grandes centros comerciais e financeiros do país. No entanto, constatamos que o signo da velocidade, na “trilogia”, aparece de três maneiras: primeiro com versos curtos (dísticos) que representam o raciocínio rápido dos indivíduos diante da realidade da urbe:

(E nenhuma
 piedade
 cristã-ocidental
 para
 atrapalhar
 a vista
 da cidade
 do alto
 deste
 edifício...)

Segundo modo com versos mais longos, sem separação entre os signos:

Facesdesejostensõesmedosvozes
 Pastasprojetosolharespernasepressa

Já o terceiro estilo apresenta os versos com os signos incompletos como aparecem no poema “Táxi”:

Eiá, sinalização abruptas!
 Placas!Placas! Pl,cas!,,,cas!
 bat,do rá,d,s,nas ret,nas da m,te!
 Postes passando ponto de exclamação de meu espanto
 [eletrificado!]

Notamos, nos exemplos acima, que o poeta tenta representar, por meio da escrita, a aceleração com que ele capta as imagens da cidade. Principalmente no terceiro exemplo, onde o eu lírico encontra-se, simbolicamente, dentro de um táxi em movimento, a lançar seu olhar sobre a paisagem urbana. O poema como um todo representa essa aceleração por meio de versos curtos, às vezes longos, e de palavras que representam um estado de ânimo. O poeta utiliza os procedimentos mencionados para dar mais autenticidade a sua escrita, ou seja, os versos de Espínola se colocam como uma fotografia diante do quadro dinâmico da urbe contemporânea, retratando tudo e a todos que cruzam e inter cruzam em seu discurso.

O poema “Minha gravata colorida” se inicia com o olhar cinematográfico de um sujeito “desterritorizado” diante da dinâmica do espaço urbano e se encerra com o olhar de um sujeito que, com originalidade, assume um discurso que representa aquele espaço e os sujeitos sociais que nele vive. O poeta Adriano Espínola incorpora esse sujeito lírico que consegue representar o seu tempo, ao colocar-se como indivíduo social e político que vivencia os fatos cotidianos nessa nova estrutura cidadina. Como diria Octavio Paz (1982, p. 20-21), em *O arco e a Lira*, (1982): “O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época, isto é, o estilo de seu tempo, porém modifica todos esses materiais e realiza uma obra única”.

Em suma, podemos afirmar que, em “Minha gravata colorida”, Adriano Espínola representa esse poeta.

3.3 TÁXI – POEMA DE AMOR PASSAGEIRO

Publicado em 1986, o poema “Táxi ou poema de amor passageiro” incorpora no discurso literário do urbano as marcas do mundo contemporâneo, herdeiro direto de um século que “se caracteriza pelo avanço industrial e científico-tecnológico que criou um novo mundo à imagem e semelhança da máquina”¹⁴. A exemplo de “Minha gravata colorida”, os versos que compõem esse poema também são bastante irregulares. A escrita, todavia, se desenvolve num único segmento e simbolicamente perpassa por diferentes dimensões espaciais.

Em termo de forma, “Táxi” apresenta diversos esquemas métricos e estróficos. Assemelhando-se a uma epopeia cujo tema central é a travessia do homem contemporâneo pelas ruas da cidade, com suas peripécias diante de um cotidiano em constante desestruturação e reestruturação social. Portanto, o poema é o resultado do olhar comprometido do poeta em registrar o seu tempo, agregando, nessa árdua tarefa, o efêmero e o circunstancial. Como se percebe, o poeta Espínola é hábil em representar os sujeitos sociais em suas aflições momentâneas. Mas essa representação tem ultrapassado a barreira do transitório em que fora projetado, tornando-se, assim, uma obra atemporal no que se refere à condição do homem daquele lugar.

Os versos de Adriano Espínola também trazem para o espaço poético personagens que circulam pelas ruas dos grandes centros urbanos, sobretudo os tipos marginalizados – prostitutas, pivetes, camelôs, operário, empregadas domésticas, nordestinos, negros –, enfim, trata-se de um poema que traduz a nossa história atual como um reflexo dos acontecimentos históricos que ressoam também no futuro. Nessa obra, Espínola projeta no espaço lírico as desigualdades socioespaciais brasileiras e os tipos que surgem a partir dessas disparidades.

“Táxi” representa um contexto histórico real de uma conjuntura que tende a animalizar

¹⁴ Segundo Anazildo Vasconcelos da Silva (1987, p. 19): “Da relação do homem com esse novo mundo resulta uma realidade absurda que não fundamenta nem integra o homem, uma realidade que ele não consegue moldar. O homem perde sua identidade com o mundo e torna-se impotente diante duma realidade desfigurada e estranha. Incapaz de recuperar o sentido primordial para a integração existencial da realidade, o homem projeta sua experiência no vazio. E a arte moderna, tentando significar a relação existencial do homem com o mundo, integra o vazio como dimensão existencial do conflito humano. Assume o absurdo da falta de sentido da experiência humano-existencial como única possível de resgatar a identidade perdida. Por esta razão a narrativa moderna tem sido denominada de absurda, mágica e fantástica, uma incorporação do absurdo como forma de questionamento do vazio”.

as pessoas e a humanizar as coisas, por isso, o homem que sobrevive nesse contexto é um herói. A cidade dos versos de Espínola está repleta desses heróis de carne e osso, que vivenciam a desestruturação social e a precarização de tudo, principalmente da sua força de trabalho. Esses “heróis” tentam sobreviver em uma cidade que se agiganta, seduzindo e reduzindo-os a meros representantes de um estilo de vida dependente das máquinas e da tecnologia.

Na narrativa de Adriano Espínola, os contrastes vividos pelos sujeitos se tornam mais expressivos por meio das personagens marginalizadas. O poema conta e canta sobre diversas mazelas sociais, como a pobreza, exploração e a violência, experienciada por indivíduos na década de 1980 e que se intensificaram em nossos dias. Por isso, é válido o que dizem Pérola Engellaum e Wanda Maria Nascimento (1988) sobre o poema representar “uma autêntica epopeia brasileira elaborada com dupla instância de enunciação”: a lírica e a narrativa. Como observam as autoras, esse poema integra a brasilidade ao apresentar os conflitos subjetivos de um homem médio urbano que sintetiza a situação e aspirações de boa parcela da classe média urbana brasileira.

Já Lira Neto (1993) enxerga no poema “Táxi” contrapontos que revelam uma tensão constante entre “cultura popular e alta cultura, subjetividade e objetividade, eu e o outro, épica e erótica, rigor verbal e língua solta, província e universo”. Enquanto, Eliane Cristiane Lotério (UFRJ, 1995) diz que:

O poema torna-se o lugar da problematização das questões que envolvem o homem de hoje e de sempre, ele funciona como um veículo dinamizador da História e do homem. Nesse espaço não se problematiza somente questões existenciais do ser humano, mas também a linguagem – que nos permite ter acesso à realidade empírica. [...]

O texto de Adriano Espínola reflete toda preocupação com o ser na sua travessia histórica, com suas condições de vida. Em seu poema o social convoca o existencial a uma reação, e o leitor é colocado na mira de sua linguagem irônica e em certos momentos amarga.

Como bem enfatiza Lotério (1996), “Táxi” de Adriano Espínola “reflete toda preocupação com o ser na sua travessia histórica, com suas condições de vida”. Isto é, ao construir esse poema, Espínola – por meio de uma narrativa – tenta representar a heterogeneidade do espaço urbano, ao mesmo tempo em que registra a impotência dos sujeitos diante de um contexto em constante transmutação, numa conjuntura econômica conturbada: um país que enfrentou uma ditadura militar e ainda tenta consolidar o regime democrático.

O “táxi poema” parte de Fortaleza e percorre diversas dimensões espaciais e temporais. Como explica Anazildo Vasconcelos da Silva (1987, p. 116): “O Táxi realiza

literalmente uma matéria épica que tem como dimensão real a cidade de Fortaleza na sua condição histórico-geográfico-social” e, como dimensão mítica, “a experiência existencial subjetiva gerada pela ação vivencial dessa mesma situação de realidade”.

De fato, ao iniciar o poema, Espínola explora o passado como fonte de criação, bem ao seu estilo, dispondo os elementos que emergem da observação cotidiana, congregando tanto a objetividade quanto a subjetividade, numa linguagem capaz de expressar a realidade observada, sem menosprezar a tradição. Logo na introdução do livro *Em trânsito Táxi / Metrô* (1996), o autor retoma a tradição literária moderna, citando uma epígrafe do poema “*The waste land*”, do poeta T.S Eliot.

Espínola não valoriza somente a tradição literária, mas também a sua experiência poética, pois inicia o poema “Táxi” retomando seu poema anterior. Essa autocitação – frequente na trilogia – se apresenta com a prática da intertextualidade que surge desde as primeiras linhas do poema. Os versos iniciais de “Táxi” demonstram a maestria do poeta na utilização desse recurso. Por meio da alusão, o poeta lança o leitor no plano histórico e espacial do poema.

Depois de tirar e enrolar no bolso minha gravata colorida;
depois do pique, atravessando ruas & portas,
bebendo a luz da tarde refletida em caras que nunca mais verei;
depois da ginástica bancária,
 dos trambiques dados,
 dos chopes na esquina;
de ter avistado as chapinhas de cerveja encravadas no asfalto
 e o poema alucinado e cínico,
 inscrito no corpo crivado de signos & senhas;

depois disso tudo:

 de ter esquecido o dia,
sentir-me refeito e repleto, pronto para outra,
– me vejo aqui parado, esperando,
 com o olhar atento, ansioso,
 como se pela primeira vez,
 à beira da calçada ou à beira de mim,
 como se de repente
 não pudesse perder o que exatamente não sei
nem saberia.

(ESPÍNOLA, 1996, p. 23).

O poema inicia com a rememoração dos fatos e a reconstrução de um discurso a partir do poema “Minha gravata colorida”. Nesse novo discurso, a sequência narrativa não é linear. Tudo se fragmenta nessa paisagem, as pessoas, a vida e a linguagem. Numa perspectiva diacrônica, a voz lírica mostra a fragmentação do olhar de um sujeito estático diante da

paisagem urbana. Ligando o presente ao passado, esse sujeito vai destacando a transformação socioeconômica desse espaço e suas consequências imediatas, por isso se sente perdido diante do que vê. Como uma câmara fotográfica, esse sujeito registra os detalhes e os flagrantes desse lugar.

De repente, o olhar estático do eu lírico cede espaço para a aceleração, no poema representada pelo deslocamento desse indivíduo em uma viagem de táxi. Essa viagem começa em Fortaleza e atravessa, simbolicamente, várias cidades brasileiras. Durante a trajetória, o eu lírico registra os detalhes e as transformações dessas cidades numa dimensão sincrônica, mostrando as variadas situações experienciadas por diversos indivíduos que vivem o mesmo momento histórico e político desses lugares.

Guiado pelo poder do olhar, esse sujeito se reconhece como parte dessa conjuntura social que se modifica com o passar dos anos. Dessa forma, ele constata que ficar parado se lamentando “à beira da calçada” e da vida não resolverá nada. Então, decide reagir, lançando-se sobre a cidade como um corpo em trânsito.

[...]

...TÁXI!

Êiii!... Aqui!
(Dou com a mão)

TUDO COMEÇA SUBITAMENTE ONDE ESTOU

– Ó Fortaleza, multidão de portas e postes batendo com sua luz
adolescente no olho da eternidade!

Fortaleza de 300 mil bocas ardentes como o sol,
famintas de amor e tragos de farinha.

Fortaleza de prédios mal-acabados, espetando a noite furiosa e
[redonda.

Fortaleza, avenida de neon, deslizando para todos os desejos.

Fortaleza, Bezerra de Menezes, seis mãos indo e voltando,
viajando, num só sentido, no banco traseiro de um táxi,
para onde vamos?

Fortaleza, solidão escamosa, suor noturno, revelação...

EU TE PECORRO

(ESPÍNOLA, 1996, p. 24).

Nesses versos, o destaque é para as contradições do espaço físico da cidade. O poema retrata o progresso e o atraso, observados no mesmo plano histórico daquela paisagem. Assim temos a imagem da Avenida Bezerra de Menezes, com seis mãos indo e voltando, representando o progresso e a modernização; enquanto a imagem dos “prédios mal-acabados” configura o atraso e o abandono do poder público. As duas situações constituem a discrepância vivida em Fortaleza nos anos de 1980. Mas, com sensatez, Adriano Espínola as

transforma em matéria de poesia, utilizando-as como parte fundamental na construção de sua obra.

Diante desse quadro de contradições apresentados nos versos, retomamos o estudo de Jucá (2003) sobre o crescimento urbano de Fortaleza. Segundo Jucá (2003), até meados do século XIX, a evolução urbana da capital cearense foi lenta, apesar da preocupação da administração pública municipal com o embelezamento da cidade, sobretudo pela construção de praças e pela implantação do projeto de arborização. Mas, como destaca Jucá, “nas primeiras décadas do século vinte, quase nada foi realizado em Fortaleza que a favorecesse de uma moderna estrutura urbana”. Ele revela que apesar do predomínio de prédios comerciais no centro da cidade, ainda havia residências da classe média, recebidas via herança. Essas casas, na maioria, eram conjugadas com instalações desatualizadas.

Segundo o autor, até “a escritora Raquel de Queiroz impressionou-se com a má administração e o desleixo na recuperação dos prédios em Fortaleza”. Como evidencia, além dos prédios inacabados ou interditados – localizados na área central –, existiam os imóveis atingidos por incêndios, a exemplo de uma casa na rua Floriano Peixoto, incendiada desde a época da Segunda Guerra Mundial (JUCÁ, 2003, p. 35-39).

É a partir desse contexto que Adriano Espínola, com o gesto do olhar, abre sua grande edificação poética. O poeta inicia seu discurso traduzindo sua percepção ao observar as imagens do cotidiano da terra natal, mas não se trata de um olhar automático, descrevendo o que vê de forma direta e fria. O poeta junta os sentidos e os sentimentos para transformar as imagens em palavras, de modo que essas imagens vão ganhando a dimensão subjetiva. Para dar expressividade à cidade, o poeta conecta o que vê, ao sentir e pensar.

[...]
 Eu, fiapo da mente de Deus que um dia avistei,
 caminhando, sim, com o Universo inteiro,
 que era sua própria cabeça iluminada,
 pensando estrelas e galáxias
 e as mais recôndidas nebulosas...
 – Quem mais saberia disso?

(Este Táxi,
 a rua rolando rente,
 os telhados correndo, pensos, de um lado e outro,
 a lata de lixo solitária,
 as árvores caladas,
 rostos e estrelas entrevistados da janela,
 teu corpo passageiro,
 tudo isso à tua frente ou dentro de ti,
 que passa ou permanece no teu olhar-vida,
 é o pensamento infinito de Deus,
 girando suas formas no espaço,

borbulhando mínimo e visível,
invisível e total,
surgindo
e desaparecendo,
transformando-se e ressurgindo
nas neuras insondáveis do tempo.)
(ESPÍNOLA, 1996, p. 25).

Nesses versos, Espínola destaca uma característica marcante experimentada pelos indivíduos nos espaços urbanos durante a passagem do século XX para o XXI: a rapidez. Estamos vivendo a era da velocidade e das máquinas, disputamos espaços com elas, que são cada vez mais velozes. Por isso, diante desse contexto, somos obrigados a pensar e agir com rapidez. Como diz Calvino (1990), o que interessa não é a velocidade física, mas a relação entre velocidade física e velocidade mental. Para ele, “[...] a era da velocidade, nos transportes como nas informações”, começa com o ensaio da literatura inglesa, “The English mail-coach” (A mala postal inglesa), de Thomas De Quincey (CALVINO, 1990, p. 53).

Para Calvino (1990), com esse ensaio, em 1849, Thomas De Quincey “[...] já havia compreendido tudo o que hoje sabemos sobre o mundo motorizado e as rodovias, inclusive colisões mortais a alta velocidade”. Além disso, Calvino (1990) mostra que, na história da literatura, o cavalo simboliza o emblema da velocidade mental, “prenunciando toda a problemática própria de nosso horizonte tecnológico”. Ele também acredita que a metáfora do cavalo para designar a velocidade da mente foi usada pela primeira vez por Galileu Galilei, em seu livro *Saggiatore* (Experimentador).

Mas como perceber os indícios dessa velocidade na escrita de um autor? A resposta vamos encontrar no livro *Seis Propostas para o próximo milênio*, que buscou respaldo em diversas obras, localizadas em períodos diferentes da história. Como explica Calvino (1990, p. 55), “[...] a força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez”, consiste em produzir efeitos das ideias simultâneas. Todavia, “[...] a excitação das ideias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada, no sentido próprio ou metafórico, quanto por sua colocação na frase”. Esses efeitos podem ser percebidos até “[...] pela sua elaboração, bem como pela simples supressão de outras palavras ou frases etc.”.

Interpretando o que diz Calvino (1990) em relação ao estilo poético que se identifica com a rapidez, podemos destacar, ao longo da obra de Adriano Espínola, diversas palavras, expressões e efeitos que destaca essa rapidez, “valor” importante para o nosso milênio, como fala Calvino (1990). Assim, podemos concluir que a rapidez é uma característica inerente à escrita poética de Adriano Espínola. Ele traduz essa velocidade em sua escrita, principalmente, pela elaboração e projeção dos versos no papel, como podemos observar nos

Orações entrecortadas Gagueira fluente de tudo

– Ó áspera linguagem em que viajamos sedentos de tradução!
(ESPÍNOLA, 1996, p. 26).

Como se observa, a rapidez está presente tanto nos termos como na forma que o poeta lança as palavras no papel. Como exemplo dessa velocidade, temos a palavra “relâmpago”. Lembrando que relâmpago é uma corrente elétrica muito intensa que ocorre na atmosfera, com duração de meio segundo e trajetória com comprimento de 5 a 10 quilômetros. Ele é consequência do rápido movimento de elétron de um lugar para outro. Nessa circunstância, os elétrons se movem tão rápidos que fazem o ar ao seu redor iluminar-se, resultando num clarão, e aquecer-se, resultando num som – o trovão¹⁵. Ou seja, podemos associar o relâmpago à velocidade da luz que simboliza, nesse caso, a rapidez.

Nos versos citados, também aparece exemplo da “rapidez mental”, produzida pelas ideias simultâneas que podem ser relacionadas com a expressão “frases repentinas”. Tendo em vista que a comunicação humana se faz, principalmente, pela palavra, concretizada por meio da fala para comunicar algo, em que está embutida, obviamente, uma ideia. No verso de Espínola, o termo “repentino” simboliza essa ideia, ou melhor, simboliza a rapidez do pensamento por meio dessas frases ditas repentinamente.

Outro estilo empregado pelo autor que evidencia essa rapidez é à disposição dos versos no papel. A leitura do poema, como aparece acima, exige do leitor uma rapidez. Para não perder o raciocínio e acompanhar o ritmo e a musicalidade que embelezam o poema, a leitura precisa ser ágil. Os versos de Adriano Espínola, como estão postos, sem uma sequência retilínea, força o leitor a fazer uma leitura mais célere e, conseqüentemente, o raciocínio também será estimulado de forma a acompanhar essa celeridade. Como essa escrita é desenvolvida numa sequência acelerada, dá margem às divagações. Essas aparentes distrações são constantes em todo o poema, como se o eu lírico interrompesse a narrativa da viagem de táxi para tratar de outro assunto, mas, após essas digressões, ele retoma a narrativa da sua viagem de táxi, cruzando alucinado, metaforicamente, as ruas de Fortaleza com a sua amada.

[...]
No banco traseiro do carro, vamos nós, Moema e eu,
beijando já seus lábios levemente rachados
pelo sol da praia.

E porque em qualquer esquina posso me acabar
numa trombada,

¹⁵ Disponível em: <<http://www.fpcolumbofilia.pt/meteo/main0611.htm>>

e por certo sua dor será igual à minha,
 [a alma espremida por entre ferragens]
 – não importa onde,
 você bem pode me entender, Steve,
 lá na distante 175, Flower Rd., em Huntington, NY.

Ou se passo as mãos nas coxas da Moema
 E percebo, excitado,
 o tesão maior de Deus movendo as estrelas e todas as coisas,
 você também me compreende, Affonso,
 no alto de um edifício em Ipanema,
 recitando Nietzsche, “a emoção é a vitória contra o tédio”,
 enquanto compõe para o JB a última crônica carnavalesca
 da Nova República.

E você, metaleiro anônimo, lá de Cajazeiras, na Paraíba,
 que não pôde ir ao Rock in Rio
 curtir o Whitesnakes, o Queen, o heavymetal,
 mas viu na TV,
 e ficou ferido da maior solidão sonora do mundo,
 – você também me entende, ó meu, no teu silêncio.

.....
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 27).

A narrativa da viagem de táxi é retomada, o eu lírico registra tudo que está ao alcance da sua visão. Ele registra a movimentação da cidade e, ao fazê-lo sutilmente, reproduz um discurso reflexivo sobre a realidade política e social do país. O olhar desse sujeito não só nos apresenta as transformações da cidade de Fortaleza, como se amplia por todo o território brasileiro. Essa visão ampliada que o sujeito poético dos versos de Espínola apresenta é importante para compreensão do contexto histórico em que o poeta se inspira ou toma como base para produzir sua arte.

Na verdade, nos poemas de Espínola, o contexto político e econômico do Brasil aparece suavemente por meio dos acontecimentos culturais. Um olhar desatento ou uma leitura apressada não notaria a crítica presente por trás dos elementos que o poeta elenca na sua escrita. Essa “aparente” leveza é carregada de sugestões que tentaremos interpretar, como o festival produzido na cidade do Rio de Janeiro, em 1985, o famoso *Rock in Rio*. Esses elementos utilizados por Adriano Espínola são verdadeiros emblemas para exercitar uma crítica à vida nacional do período.

Para falar da vida citadina brasileira, nada melhor do que elencar os aspectos culturais, pois, analisando-os, mesmo que superficialmente, encontraremos sempre algo controverso relacionado ao plano histórico da nação. Uma coisa é certa, sempre que o país está envolvido em grandes conflitos internos, a classe dominante e os governantes apelam para a “política do pão e circo”, com intuito de alienar a população. Assim como fez o governo romano para

inibir possíveis revoltas populacionais, no Brasil, apelar para esse tipo de política, é mais comum do que se imagina.

A “política do pão e circo”, prática negativa que parece estar cravada no imaginário dos governantes brasileiros, é sutilmente trazida pelo poeta naqueles versos. Para contextualizar a “política do pão e circo”, poderíamos citar algumas medidas assistencialistas criada no país, mas evitaremos comentar, visto que, nos interessa realmente a “política do circo”. Na verdade, essa política continua a fazer parte do cenário político brasileiro em pleno século XXI. Desviar a atenção da população em momento de crise é uma opção adotada por muitos governantes brasileiros.

Retomando o poema, ou melhor, ao *Rock in Rio*, esse megaevento também desviou – “coincidentalmente” – a atenção da população para os problemas políticos da época. Para entendermos melhor, é preciso voltar no tempo, precisamente no ano de sua criação, 1985, um ano anterior à publicação do poema “Táxi”. A primeira edição do *Rock in Rio* é considerada, no aspecto cultural, um evento histórico brasileiro. Esse grande evento “coincide” com a eleição indireta de Tancredo Neves, o primeiro presidente civil após 21 anos de ditadura no país. Portanto, a primeira edição daquele evento acontece durante esse contexto político. Não queremos aqui afirmar que foi a intenção do seu idealizador, mas sim destacar que situações como essas sempre desviam a atenção da população, sendo ainda frequentes nos nossos dias.

Aliás, o sujeito lírico ironiza a atitude dos brasileiros que aceitam ou não conseguem perceber essa situação. Nesse contexto, o silêncio simboliza o ato de concordar com essas práticas, como podemos observar no trecho: “E você, metaleiro anônimo, lá de Cajazeiras, na Paraíba/, que não pôde ir ao Rock in Rio/ [...] / mas viu na TV,/ e ficou ferido da maior solidão sonora do mundo.”

De certa forma, podemos dizer que os versos de Adriano Espínola, por meio da linguagem que funde divagações e fatos históricos, representam o ponto de vista do poeta diante da conjuntura política do país. Isso é notado por meio da consciência crítica do eu lírico que, por sua vez, não está desassociada da visão de mundo do autor. Para fortalecer essa afirmação, transcrevemos um trecho da fala de Adriano Espínola sobre a criação do poema “Táxi”:

Em uma tarde de janeiro de 1985, encontrava-me de táxi a caminho do aeroporto da cidade, quando me ocorreu a ideia de escrever um poema ali, no meio do trânsito, em viagem pelas ruas de Fortaleza. De imediato, soltei a ideia para Moema, que me acompanhava... De tanto discutir comigo a corrida do Táxi, acabou por entrar nele, seguindo nós dois até ao último motel da Praia do Futuro – como ficou dito no poema –, a fim de terminar a conversa de nossos desejos... O acaso, Eros e o tempo por certo me

favoreceram na viagem, em que o passado (pessoal e literário), o presente (da cidade) e o futuro (da praia) se cruzaram inesperadamente nas esquinas da linguagem, sem que pudesse frear mais a aventura de escrever/ ver/ reviver...
(ESPÍNOLA, 1996, p. 151).

O relato de Espínola sobre a criação do poema “Táxi” demonstra não só a sua habilidade no momento do ato criativo, mas também revela a relação do autor com o mundo que tematiza. Nesse caso, é pertinente o que destaca Fonseca (2012) sobre “olhar” a cidade pelo ângulo da criação poética. Para ele, ao debruçar-se sobre o espaço dinâmico da vida urbana, o poeta procura o que ver na movimentação incessante e, sobre o que observa e seleciona, projeta seu referencial afetivo e crítico (FONSECA, 2012, p. 45).

Nesse sentido, pode-se afirmar que Espínola também projeta seu potencial crítico e afetivo na criação do seu poema. Ao tematizar a cidade, primeiro o poeta a observa e, partindo dessa observação, como destaca ele próprio, ativa seu estímulo criativo. Na escrita de Espínola, embora marcada pela presença da cotidianidade, seu olhar não se desvencilha da realidade mais próxima, sinalizando os contrastes e revelando os dilemas de nosso tempo.

Como explica Mikhail Bakhtin (1997), o artista usa a palavra para trabalhar o mundo. Essa palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo. Em relação à escrita, Bakhtin (1997) explica que é o reflexo impresso no dado do material pelo estilo artístico do autor. Já o estilo artístico, por sua vez, não trabalha com as palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida. Por isso, o artista estabelece uma relação imediata com o objeto, concebido como componente do acontecimento do mundo.

Para Bakhtin (1997), é isso que determina em seguida a relação do autor com a significação da palavra, concebida como componente do contexto puramente verbal e determina a utilização dos elementos fônicos, emocionais, pitorescos etc. Bakhtin (1997, p. 208-209) ainda afirma: “[...] o que se pratica também é a substituição do contexto de valores real do autor por um contexto que já não é o contexto verbal linguístico, mas o contexto literário”.

Nas reflexões de Bakhtin (1997) sobre os sistemas de leis que regem a obra de arte, destacam-se dois: “as leis do herói e as leis do autor – as do conteúdo e as da forma”. Para esse teórico, o ato do artista é confrontado com uma realidade que lhe opõe certa resistência, mas que com a qual ele tem de contar e que não é integralmente solúvel. Essa realidade extraestética do herói que, recebendo uma forma, tomará lugar na obra como algo já constituído, sendo assim, “[...] é essa realidade do herói – da outra consciência – que é objeto

da visão artística e proporciona objetividade estética à visão” (BAKHTIN, 1997, p. 212). Da mesma forma, o escritor proclama:

O acontecimento artístico conta com dois participantes: um é passivo-real, o outro é ativo (o autor-contemplador); se um dos participantes desaparece, o acontecimento artístico se desfaz, nada mais nos resta senão a ilusão incongruente de um acontecimento artístico – a falsidade (o logro artístico para consigo mesmo); o acontecimento artístico é irreal, na verdade não se realiza. A objetividade artística é a *bondade artística*; a bondade não pode dispensar o objeto, não pode ter um peso no vazio, e precisa ser confrontada aos valores do outro. (BAKHTIN, 1997, p. 213-214, grifo do autor).

De fato, resguardando as leis que regem a obra de arte, respeitando os participantes do movimento artístico, Espínola dá expressão ao seu mundo e ao do outro, por meio da palavra. Assim, o poder de representação desse poeta traduz a subjetividade contemporânea, que vive na sociedade do espetáculo, vendo o cosmopolitismo influenciando o comportamento, notando a violência prevalecendo em todos os espaços e experimentando a distorção dos valores.

No texto de Roberval Pereyr (2000), “A articulação da linguagem lírica”, ele escreve que “[...] a rigor, mesmo planejando com antecedência, o poeta não sabe o que irá escrever”. Para Pereyr (2000), na linguagem lírica, algumas palavras surgem, às vezes, de forma surpreendente, enquanto outras, racionalmente escolhidas, perdem o espaço que lhe fora reservado. Além disso, “[...] o surgimento estratégico de uma palavra, no poema, pode alterar o sentido de outras situadas antes e/ou depois dela [...]”, sofrendo sobre si o efeito das demais. Por esse motivo, “[...] cada palavra do poema lírico é insubstituível, não admitindo sequer a tradução para outro idioma, sem que implique em prejuízo [...]” (PEREYR, 2000, p. 26-27).

Dessa forma, percebe-se que a poética de Adriano Espínola parece seguir o que afirma Pereyr (2000, p. 24): “[...] todo poema, em sua essência, é sempre a imagem realçada da própria natureza humana, ou seja, da própria linguagem”. Por esse motivo, sua obra difere muito, sem dúvida, de outras construídas no mesmo período por outros poetas. O criador da “trilogia lírico-épica urbana”, ao mesmo tempo em que traz uma leveza e descontração à abordagem do conteúdo da realidade contemporânea, se destaca pela ousadia estética e verbal na tentativa de representar essa realidade. Entrecruzando o diálogo da tradição poética brasileira e ocidental com a paisagem urbana da sua terra natal e outros espaços, selecionando estrategicamente as palavras, o poeta consegue representar as sensações dos indivíduos diante dessa realidade.

Retomando o pensamento de Calvino (1990): “[...] o êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal [...]”, que pode realizar-se por meio

de um lampejo repentino, mas que, na maioria dos casos, é fruto de uma paciente procura do *mot juste* (apenas palavras), da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Por isso, “[...] escrever prosa em nada difere o escrever poesia, em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável [...]” (CALVINO, 1990, p. 62).

Enfim, é através da valorização das palavras – fruto ou não de uma paciente procura ou de um simples devaneio poético – que, em sua obra, Espínola traduz os sentimentos e as inquietações de sua época. Tempo em que as consciências estão estagnadas, numa conjuntura comum à desarticulação dos direitos sociais e à desvalorização da vida. Por isso, o poeta sempre fala a partir da palavra que enfatiza as experiências, que “[...] estabelece uma relação imediata com o objeto, concebido como componente do acontecimento do mundo”. Essa é a dinâmica do mundo real e concreto das cidades contemporâneas brasileiras que compõem o universo poético do criador do poema “Táxi”.

[...]
 Ok, minha filha, vamos nós,
 zanzando neste Táxi muito louco,
 por dentro da cidade,
 rolando e girando,
 girando e rodando
 por aí, sempre.

Sim, passageiros somos,
 turistas do instante.
 Make it new, say. Sei.

Por isso, sinta minha língua afiada
 sussurrando no teu ouvido,
 enquanto dedilho sobre tua calcinha
 uma ode que Arquíloco não fez
 para sua esquiva Néobula,
 de cabeleira fugaz como está noite.

Ah, tua mão direta, ávida borboleta esmaltada!
 Sim, a mais pura sabedoria nasce do amor
 entre um homem e uma mulher.

(Claro, há homovariação da verdade. Que importa?)
 Os lábios ardentes, tocando-se, sabem mais;
 conhecem mais. Mais – o que seja: oh!
 – fisgada de Deus adorando (de qualquer forma)
 Suas criaturas.

Confira o lance:

toda sabedoria passa pela carne;

toda iluminação atravessa os sentidos;
 toda visão viaja pelo corpo,
 – ponte de sangue sensitivo entre o céu e a terra,
 vertigem da consciência esbarrando
 nas paredes das costelas,
 pequeno cais nervoso de todas as sensações
 à beira do nada
 – oceano calado te espreitando,
 as amarras do corpo
 partindo-se a cada minuto
 do ponto de si mesmo...

E eu aqui, sábio com as mãos entre tuas coxas,
 soprando ávido
 no teu ouvido
 a lição luminosa:
 sessenta e nove
 69.

E tua língua veloz: love

love

logos.

(ESPÍNOLA, 1996, p. 28-29).

Aqui, vale destacar o padrão estético dos versos assinalados pela presença do cotidiano, marcados pelo registro espontâneo e pela incorporação do coloquial. Nesses versos, as palavras adquirem movimento e leveza num ambiente repleto de situações não tão leves, vividas ou provocadas pelas ações dos sujeitos que habitam esses espaços. É nesse contexto que a poesia de Adriano Espínola expressa a lucidez do homem contemporâneo que reconhece o seu lugar no mundo (“Sim, passageiros somos/ turistas do instante.”). Um lugar que a qualquer momento pode despedaçar e virar fumaça. Por isso, a preocupação constante em aproveitar o tempo, pois a vida é passageira. Afinal, somos “turistas” nessa vida e logo teremos que partir. Diante da brevidade da vida, a melhor alternativa é aproveitar o momento vivido.

O eu lírico dos versos de Espínola parece adaptado ao mundo contemporâneo e à era da informação, do conhecimento e da velocidade. Essa adaptação é perceptível ao longo do poema, nesse caso, ele registra as imagens captadas no ambiente de forma a representar essa consciência de brevidade da vida. Brincando com as palavras e as formas – brincando no sentido positivo do termo –, esse sujeito registra as percepções e as sensações que esse sentimento provoca. Por meio de personagens comuns que vivem provavelmente as mesmas aflições, sonhos, desejos e angústia existencial, esse “Eu” atinge esse objetivo, ou seja, ele consegue representar essa consciência. Lançando-se no mundo em que vive e no mundo do

que surgem nesse poema não só representam as cidades brasileiras, realizando uma leitura da conjuntura política e econômica, social e cultural do país, mas traduzem também as questões existenciais dos seres humanos que estão mergulhados nessa conjuntura.

Em Espínola, a cidade contemporânea, território do contraste e das desigualdades sociais, é bem representada pelos tipos citadinos simbolicamente selecionados para expressar o urbano em sua cotidianidade. Essas personagens trazem um colorido especial aos versos de Adriano Espínola. Mas, em meio ao conturbado mundo urbano, um elemento enigmático sempre está presente nas entrelinhas dos versos de Espínola. Se observarmos atentamente, tudo gira em torno desse elemento: o tempo.

Claro, em nossos dias, predomina a sensação de que o tempo tem sido insuficiente para realizarmos todas as nossas tarefas. Domar o tempo é uma habilidade que o sujeito contemporâneo ainda não teve êxito. Por isso, os citadinos, mais do que ninguém, sabem o transtorno que a má administração do tempo pode causar em sua vida. Contudo, saber gerir o tempo, no mundo de hoje, não é uma tarefa fácil, sobretudo diante das inúmeras práticas sociais que envolvem os sujeitos. Mas as pessoas devem buscar o equilíbrio na tentativa de equalizar suas demandas sociais. Realizar tal tarefa é uma prerrogativa para quem quer viver bem em meio ao caos que se transformou a urbe.

Por isso, vários autores, principalmente os modernos e contemporâneos, ao tematizarem a cidade, se inclinam para esse tema tão intenso e efêmero como o tempo. Muitos escritores, principalmente os poetas, resgatam, em suas escritas, a ideia do *carpe diem*, isto é, a ideia de aproveitar ao máximo o momento presente. A impressão de que “o tempo voa” e de que a cada segundo ele nos aproxima do fim, ou seja, da morte, causa medo.

Por medo da morte algumas pessoas decidem, a todo custo, viver intensamente o hoje, sem a preocupação com o que acontecerá no amanhã. Essa preocupação, comum no ser humano, é o reflexo do sujeito poético nos versos de Espínola, que sai em disparada por cima de tudo, inclusive do tempo (“Direto para um motel na Praia do Futuro”). Fica explícito, nesses versos, o anseio do eu lírico em viver o hoje, o agora, desfrutando os momentos intensamente sem pensar muito no que o futuro reserva. No poema de Espínola, essa ideia da efemeridade aparece não só em relação à vida, mas também em relação à natureza e às vaidades humanas.

Sabe-se que o tempo flui infinitamente, como num ciclo, percorrendo sempre o mesmo sentido, que aponta sempre para uma direção: o futuro. Afinal, o futuro é uma “cruel expectativa”, como se pode interpretar a partir dos versos de Espínola. Pensando nesse tempo futuro, tempo das incertezas, da aproximação da morte – que causa temor no indivíduo –, o

sujeito poético no poema “Táxi” lança seu olhar metaforicamente nas ruas de Fortaleza e, ao atravessar essa dimensão espacial, questiona os valores das coisas e das pessoas em relação ao tempo. Como pode ser observado nos versos que seguem:

[...]
 Em frente, o Mercado São Sebastião
 – fim e começo da avenida,
 entrada e saída desta hora indiferente,
 correndo pela pista de sentido duplo para o infinito.

Mercado São Sebastião por onde passo:
 – bagaços de laranja, cascas de banana,
 tocos de cigarro, papéis e jornais sujos,
 rolando pelas coxias da lembrança.

Tudo isso – solto – gestos desgarrados do tempo.

Eu te penetro, suburbano labirinto, por entre acres
 balcões, sentindo a respiração ofegante
 das alfaces e frutas
 – sobre minha pele –
 querendo juntas docemente apodrecer ali.

E ver por trás das balanças homens de camiseta
 sem outra metafísica senão a de trocar cédulas e mercadorias
 com os fregueses que chegam.

Todos presos à vida,
 socados nela,
 como um quilo de tomate num saco,
 que se leva
 e junto com ele
 o mistério humaníssimo e certo
 de ganhar
 (e morder)
 a rubra polpa de cada dia.
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 31-32).

Como afirma Calvino (1990), “[...] na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença”. Nos versos de Adriano Espínola o tempo é empregado com essa generosidade, isto é, através da divagação, o poeta multiplica o tempo, prolongando a viagem do táxi por meio das digressões.

A partir da sua viagem, o eu lírico canta as transformações do dito “tempos modernos” e apresenta, por meio da sua percepção, as consequências dessas transformações na vida dos sujeitos. Até chegar, metaforicamente, ao seu destino final – “um motel na Praia do Futuro” –, o eu lírico vai analisando tudo e nos conta a história do homem contemporâneo, preso a regras, convenções e às coisas materiais.

Visando dar mais ênfase ao seu discurso em relação à sensação de curta duração da vida e das coisas, Espínola seleciona criteriosamente os recursos estilísticos a partir do que vê no seu ambiente social. Nos versos acima, os elementos da natureza ganham vida a partir da linguagem, principalmente por meio da figura de pensamento, o poeta reflete sobre aquela questão. Ele dá vida aos seres inanimados que visualiza em seu meio social, atribuindo-lhes sensações, sentimentos, comportamentos, características e/ou qualidades essencialmente humanas. Versos como: “Eu te penetro, suburbano labirinto, por entre acres/ balcões, sentindo a respiração ofegante/ das alfices e frutas/ – sobre minha pele –/ querendo juntas docemente apodrecer ali”, podem ser interpretados como uma visão da efemeridade humana. Essas imagens difundem a ideia de que o homem urbano está a cada dia mergulhado no labirinto da vida cotidiana, do mundo do trabalho, do querer ter e ser, sem levar em consideração essa efemeridade.

Nesse poema, os flagrantíssimos do mundo social, dos quais o poeta se apodera e transforma em linguagem lírica, refletem não só a condição do sujeito que habita o espaço físico da Fortaleza em transformação, mas do sujeito contemporâneo que vivem em um estágio de aceleração e dormência, ao mesmo tempo, pois, estão “todos presos à vida/ socados nela/ como um quilo de tomate num saco/ que se leva”.

Pensando e repensando essa condição do sujeito como ser finito, mas que não se aperceber ou não dá importância a essa condição, o eu lírico dos versos de Espínola transmite sua mensagem, nela tenta conscientizar os indivíduos para aproveitar o máximo a sua existência, dessa forma o poeta deixa sua contribuição. Partindo do seu meio social, histórico e cultural, o criador do poema “Táxi” busca demonstrar essa consciência. Ou seja, é conduzindo seu “Táxi-manifesto em favor da vida presente, incluindo o presente no passado, memória e o presente no futuro – crença, fé, misticismo afirmativo” (PIGNATARI, 1996)¹⁶ que Espínola deixa o seu referencial crítico e nos faz refletir sobre a existência humana, ou melhor, nos faz refletir sobre o que estamos fazendo com o tempo da nossa existência.

Entrecruzando presente e passado, memória, presente no futuro, crença, misticismo, como sinaliza Pignatari (1996), e misturando todos esses elementos com os aspectos da paisagem e das atitudes dos cidadãos, Espínola configura o seu poema. Em suma, é entrecruzando os elementos reais e imaginários que o poeta cearense prolonga a viagem do seu “Táxi-manifesto em favor da vida presente”:

[...]

Mercado São Sebastião,

¹⁶ Décio Pignatari, orelha do livro *Em trânsito. Táxi/Metrô*, 1996.

Onde uma vez comprei uma galinha preta
 – a memória cacarejando dentro de um engradado de madeira,
 cheirando a pena velha e a bosta –
 para ser sacrificada numa sessão de macumba,
 lá pelas bandas de Maraponga,
 onde deuses caboclos se aninham e resistem, ainda.

As / sete / velas / acesas / o / ofertório / a / reza,
 A canção exortativa longinquamente familiar.
 (Em que senzala do sangue ela ressoa?..)

Exu Tiriri,
 trabalhador da encruzilhada,
 toma conta
 e presta conta
 ao romper da madrugada...

De repente um grito estala feito um chicote
 - hêêêiiiiii!-
 sobre o lombo estrelado da noite.

 Outro grito.

 Mais outro.

E o caboclo baixa, dando cambalhotas,
 dançando com seu cavalo.

É Exu Tiriri que chega, espumante.

Rasga com os dentes o pescoço da galinha,
 as asas batendo inúteis.

Bebe seu sangue com cachaça em uma cuia:
 deus milenar, saciando-se mais uma vez.

Logo, uma África de caboclos desce, querendo pitar e beber
 - Vovó Conga, Pomba-Gira, Sibamba –
 ao som de batuques ancestrais,
 batendo na carne transida de medo e fascínio.

Eu, “pernado de calça”, fazendo o pedido,
 Ao lado de Moema, “moça branca”,
 prometendo e dançando, velas, charutos e despachos
 aos rudes deuses
 da floresta,
 dos rios e do mar.

 Lá vem vovó,
 descendo a serra,
 com sua sacola
 e o seu patuá.

 Ela vem de Angola.
 Quero ver Vovó,
 quero ver Vovó.
 Seus filhos de Pemba
 já tem o querer.

– Saravá, minha Vó!
– Saravá!...

Tudo isso se encontrando
numa noite tão próxima e primitiva,
na encruzilhada

m
á
g
da vida & da morte
c
a

do além concedido
e do aquém entrevisto,
indagado
e protegido
pelos espíritos imemoriais da raça...
(ESPÍNOLA, 1996, p. 32 - 34).

Nesse poema, é evidente a abordagem do ambiente histórico e cultural do país. Os versos citados, a partir da imagem de um ritual religioso de matriz africana, nos remetem ao contexto histórico mais cruel da História do Brasil. Nesses versos, destaca-se a consciência crítica evocada por meio da atmosfera mítica. Ao descrever o culto aos orixás, o poema está carregado de simbologia, rememorando a cobiça do homem branco, materializado pelo regime escravocrata e seus métodos.

Comentando sobre a escravidão e a hediondez dos seus métodos no Brasil, Jorge de Souza Araújo (1983) explica: “Metido à força nos porões dos navios negreiros, nu, doente, vendido como animal nos mercados de escravos, o homem africano teve profundamente alterados seus comportamentos”. De certa maneira, mesmo longe de seu meio social, os negros tentaram preservar seus costumes e crenças. Como escreve Araújo (1983), para escapar às várias emboscadas que o sistema escravocrata preparou para exterminar as tradições africanas, o negro elegeu os terreiros dos cultos como centros de resistência à eliminação de sua personalidade cultural e mítica. Por isso, “[...] a senzala favoreceu, pelo ajuntamento dos negros e sua necessidade de reação o surgimento dos centros de candomblé nos terreiros [...]” (ARAÚJO, 1983, p. 150 -151).

Como observa Araújo (1983), a religião dos negros no Brasil deve ser considerada como extensão do africanismo, protegida ao nível permitido e possível diante da situação do escravo. Assim, “[...] as chaves do conhecimento primitivo, da natureza e das coisas, tiveram entre nós, desde cedo”. Ou seja, desde o início, os saberes trazidos pelos negros assumem

“características próprias de código secreto, peça preservada como força de resistência ao aniquilamento da raça”. Por isso, “[...] houve correspondências com o mal, o ocultismo sombrio, em face da vida do negro em ambiente de ódio e revolta.” Como afirma Araújo (1983):

O culto dos negros africanos no Brasil foi originalmente caracterizado pela pureza. Desvirtuado em seus valores pela intervenção do branco, a isso, se deve a depuração dos mistérios do culto em bruxedos, empulhaços, feitiçarias, inteiramente despidos da espontaneidade e beleza tradicional das religiões primitivas.

Araújo (1983) se revela completamente consciente das consequências que a disseminações equivocadas, tanto por parte de alguns historiadores como pela interferência do homem branco, atingiram negativamente a imagem das religiões de matriz africana no Brasil.

O branco, perversor por peculiaridades da dominação colonialista, envenenou os costumes dos povos simples, aniquilando os reais valores do culto africano e substituindo-lhe as idiossincrasias mágicas pela interferência de sentidos aparentemente católicos. Assim, no princípio, o fetichismo negro era puro e sagrado. Os brancos é que o tornaram elemento de feitiçarias e males, depois de terem corrompido o catolicismo monoteísta. (ARAÚJO, 1983, p. 152 -153)

É interessante notar que o sujeito dos versos de Espínola, ao direcionar seu olhar para os comportamentos, costumes e as relações sociais de um determinado grupo também se vê como um reflexo desses sujeitos. De fato, nos versos de Espínola, o sujeito poético adapta-se ao contexto e se identifica com ele, por isso ele e sua amada – “moça branca” – fazem pedido e prometem velas, charutos e despachos aos rudes deuses no terreiro de candomblé. A esses versos, pode-se interpretar também como a aceitação e valorização do multiculturalismo, fenômeno típico do final do século XX e início do século XXI, desencadeado pelo cenário criado pela globalização.

Nota-se que a evocação da figura do Exu Tiriri no poema só reforça o multiculturalismo presente hoje no país. Ao trazer para o espaço poético essa entidade de luz, o eu lírico não remonta ao culto africano com representação discriminatória, pelo contrário, a figura do Exu Tiriri surge nesse discurso como uma figura capaz de trazer a paz e o equilíbrio para o sujeito que se encontra perdido em meio ao caos urbano. Isso porque essa entidade, na cultura africana, trabalha em favor da caridade, para auxiliar aos necessitados, lutando contra os espíritos sem luz. Considerado o senhor da vidência, ou aquele que vê mais além, ele atua vitalizando a ordem e a retidão nos sete sentidos da vida.

Assim como nos cultos africanos, nos versos de Adriano Espínola, essa entidade é evocada para ajudar o sujeito que vive na cidade preso aos seus conflitos e amarguras. O

Atravessar todos os sinais.
 Provocar todas as batidas e todos os atropelamentos fatais
 – para que eu possa sentir pena dos corpos arrebatados,
 chorar sentado no meio-fio,
 – os carros ali, emborcados, fumegantes –
 espetáculo urbano repentino,
 fascinação metálica retorcida e estilhaçada sobre o asfalto!
 Sim, sentir pena dos mortos e de mim mesmo,
 sendo espiado pela multidão ah! tônia
 – para logo depois ressuscitar a todos na imaginação!

Eiá, jogar o Táxi por cima dos pivetes nos cruzamentos,
 limpando os vidros dos carros parados
 e a merda da indiferença alheia!

Depois colocá-los aqui dentro, inteiros,
 Para que eu possa exercitar o humanismo de meus gestos
 – tão caridosos –,
 em seguida desprezá-los filantropicamente
 para alguma FUNABEM do caralho
 ou da consciência trágico-brasileira-logo-pacificada!

Em frente, em frente!
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 35 - 37).

Nesse poema, o eu lírico, além de eloquente, ou melhor, além de possuir a arte e o talento de convencer e comover pela palavra, parece dotado de uma visão de “raios-x”, ou quem sabe possuído por uma “entidade”, visto que nada foge ao seu olhar. Esse poema, assim como os demais que compõem a “trilogia lírico-épica urbana”, é carregado de visões de mundo, algumas em tom de reflexão existencial, outras como meras semelhanças com a vida real.

Nesses versos, o ato comunicativo atinge o máximo de expressividade. O eu lírico expressa a sua irritação diante da indiferença das pessoas perante o cenário cruel das ruas, onde crianças arriscam suas vidas mendigando ou trabalhando nos sinais. As palavras “merda” e “caralho” demonstram essa irritação, mas ele usa a ironia como aliada nesse ato, “meus gestos/ – tão caridosos –”, o que fica evidente que a voz lírica representa alguém que se importa com o que está acontecendo em sua volta e com seu semelhante. O eu lírico observa de um ponto fixo toda a movimentação, captando as imagens grotescas desse universo, ao mesmo tempo em que expressa a angústia vivida nesse ambiente que é típico do espaço histórico-geográfico de países subdesenvolvidos, acentuando, dessa forma, a sua impotência diante de tal cenário.

Na dissertação *Semáforos – Parada Obrigatória! Um lugar praticado por personagens e histórias*, José Marcílio de Sousa Façanha (2009) chama atenção para algo que

se tornou comum nas duas últimas décadas do século XX, aquilo que ele denomina de “reutilização” de espaços de calçadas e ruas, principalmente em cruzamentos, para a prática de venda, mendicância, limpeza de para-brisas etc. Façanha (2009) explica que o vendedor ambulante dos semáforos expõe aquilo que seria emergencialmente útil: água, flanelas, guarda-chuva, carregadores de celular para funcionar dentro de veículos, pão, capa para bancos de carro, artigo de decoração para automóvel e casa, brinquedos etc.

Além disso, Façanha (2009) destaca ainda um novo personagem que surge nesses espaços, pois só pedir parece não ter mais o resultado satisfatório para essas figuras, são os acrobáticos, que utilizam suas habilidades para fazer uma apresentação e, também por causa dela, pedem dinheiro. Essas personagens, ou “artista de rua” como preferem ser chamados, já fazem parte da paisagem urbana dos semáforos e cruzamentos de muitos países. Entretanto, José Marcílio de Sousa Façanha (2009) destaca:

Os cruzamentos são antes espaços públicos. Quando os personagens dos sinais aparecem trazendo suas vidas e suas práticas, cruzando suas particularidades da vida íntima, o espaço vira *lugar*. *Um lugar* praticado por personagens e histórias. *Um lugar* onde se reflete o econômico e o antropológico da sociedade que o contém.

Portanto, esse “lugar” tem se mostrado como uma ou única opção para a maioria dos indivíduos, não só os adultos, mas até crianças, que ocupam as praças, ruas, calçadas, avançando sobre os carros nos semáforos, utilizando da criatividade e da resistência com intuito de ganhar, pelo menos o suficiente para alimentação diária. A literatura, por sua vez, não deixa escapar esse acontecimento que faz parte do contexto histórico atual. Pois, como a arte imita a vida, e vice-versa, seu poder – imensurável em ambas as relações – permite preservar a memória e perpetuar os acontecimentos e personalidades, boas ou ruim, ao longo do tempo. Por isso, o artista, com seu olhar sensível, consegue captar, através da arte, essas figuras que atravessam o tempo e o espaço, seja nas ruas, nas esquinas, nos carros, pedindo ou doando, trabalhando ou atuando nesse grande palco que se tornou as ruas, diante de um público passageiro e, muitas vezes, indiferente.

De fato, observando o cotidiano da cidade de Fortaleza, as atitudes e costumes do cidadão fortalezense, o sujeito lírico encontra seu material poético. Ele transporta metaforicamente para o espaço literário o sofrimento que visualiza nos indivíduos que vivem uma vida precária, num ambiente precarizado, onde a cobiça, o preconceito, a ignorância e o descaso da minoria reflete negativamente na vida da maioria. Mas, para atingir tal objetivo, o poeta seleciona criteriosamente as palavras para traduzir o que seus olhos veem na obscuridade dessa cidade que tenta se modernizar. Espínola elabora cautelosamente seu

discurso sem perder a magia da criação poética.

Como se observa, o sujeito dos versos de Espínola parece dotado de uma capacidade de penetrar os organismos que cruzam em sua jornada. Esse indivíduo tem a competência de atravessar várias dimensões para nos contar os dilemas dos sujeitos e suas relações nesse tempo-espaço, sem perder o encanto do ato poético. Por isso, concordamos com Pereyr (2000), pois ele entende que: “[...] o discurso que pretende validar-se apenas pelo aspecto lógico, em certo sentido debilita a linguagem, emagrece o real [...]” (PEREYR, 2000, p. 29). Na escrita de Espínola, é evidente que o poeta não se preocupa tanto com o aspecto lógico de sua obra, pelo contrário, sua escrita é cheia de divagações, o que não tira a expressividade e a legitimidade do que está posto no discurso.

Ao compor seu poema, Espínola é cauteloso em todos os sentidos: no ritmo, na forma, no conteúdo, na estrutura, enfim, ele é criterioso em tudo que colabora para tornar seu poema único, trazendo para o espaço literário as situações oriundas de uma realidade da qual ele é conhecedor. Por esse motivo, sua obra tem um discurso autêntico, aliás, o poeta tem domínio sobre o que fala. Ao escrever, ele não enfraquece a linguagem e, principalmente, não invalida a realidade geradora de sua experiência subjetiva.

Ao transpor do mundo real seu objeto de poesia, o poeta não perde a magia da criação poética. Isso é o que faz um poeta e sua obra resistirem ao tempo, assim o faz Adriano Espínola. Como interpreta Anazildo Vasconcelos da Silva (1987), os versos do poema “Táxi”, “[...] abrigando o Eu, integra a expressão subjetiva do espaço lírico e converte-se no espaço mítico da expressão subjetiva, constituindo o plano maravilhoso do poema”. Como nos diz Silva (1987), graças a esse plano maravilhoso, o “Táxi” atropela e mata as pessoas e logo as ressuscita no seu interior, ou presentifica a amada no banco traseiro, ou espacializa o tempo etc.

Na prática, o poema “Táxi” firma seu sentido presentificando o real, revelado pela consciência crítica do eu lírico acerca das marcas de exclusão social que ele consegue visualizar naquele espaço coletivo. Para os excluídos, nos versos representados pelas putas, bichas, bêbados, drogados, menores abandonados e pelos pivetes nos cruzamentos, parece haver apenas uma saída, sonhar pelas calçadas, limpando os vidros dos carros parados nos sinais, diante da indiferença e do descaso alheio, como ressoa na voz lírica.

Adriano Espínola, por meio do seu trabalho, colabora para que essas figuras não sejam esquecidas ao logo do tempo. Mais uma vez, o poeta impressiona com sua maneira de apresentar fatos e personagens que se esbarram pelas ruas agitadas dos grandes centros urbanos, disputando espaços e migalhas, principalmente as crianças, que desde cedo

aprendem a conviver com a indiferença e o descaso das pessoas.

No poema “Táxi”, as imagens transformadas em palavras são reveladoras da desigualdade social em Fortaleza no final dos anos 1980. Os flagrantes do espaço urbano causam estranheza até para o olhar experiente do poeta. De qualquer modo, a escrita de Espínola estabelece um contraste entre a Fortaleza das classes dominantes e a Fortaleza dos marginalizados.

Em seu livro *Verso e reverso do perfil urbano de Fortaleza*, Jucá (2003) traz dados interessantes sobre várias problemáticas desencadeadas a partir da expansão de Fortaleza, como a mendicância, prostituição, amparo de menores, o assistencialismo aos flagelados etc. Esse estudo nos auxilia a compreender melhor o que o poeta Adriano Espínola apresenta em seus versos, pois, como é colocado por Pereyr(2000), os homens comuns, entre os quais se inclui a própria pessoa do poeta, em grande parte da sua existência, permanecem em certo sentido entorpecidos pelo seu ambiente social, cultural e histórico, que restringe a sua percepção apenas ao mínimo necessário à sua sobrevivência, mas, por meio da linguagem essa limitação pode ser superada.

Segundo Pereyr (2000, p. 23), “[...] a linguagem enquanto elemento central das relações humanas, codifica e veicula os valores e padrões de hábitos e crenças vigentes, impondo-os de forma insidiosa a todos os seus falantes”. Dessa forma, o homem fica condicionado ao seu meio social e “[...] torna-se vítima da ‘unilateralidade da época’, fechando-se para as imensas possibilidades que a vida oferece, no nível da percepção [...]” (PEREYR, 2000, p. 23). Por esse motivo, ao lermos determinadas obras desconhecendo o contexto ou época em que ela foi concebida teremos dificuldade em compreendê-la. Nesse sentido é que o livro de Jucá (2003) nos ajuda em relação aos versos de Adriano Espínola.

É diante do contexto urbano da sua terra natal que o poeta transfigura o real a partir da poesia. Por meio da ação da linguagem e da subjetividade, que intercalam a experiência de vida e de vivência cultural do poeta, o homem citadino é representado em suas fraquezas cotidianas, perdido em meio às transformações que a cidade de Fortaleza vinha sofrendo desde os anos de 1940.

Em seu poema “Táxi”, Espínola reflete a cidade e os homens com suas imperfeições, de modo que o sujeito e seu espaço de vivências mantêm entre si uma relação de correspondência, ainda que essa relação se estabeleça de um lado sob o signo da modernização e da velocidade e, do outro, sob o signo do atraso, do descaso e da ignorância:

[...]

Dobrar a próxima à direita, despencando

a 100km por hora no Aterro do Flamengo,
domingo a tarde,
último jogo do Pelé no Maracanã pela Seleção Brasileira,
enquanto
o motorista vai comentando, o rádio nas alturas,
“como é que pode um cara trocar uma xoxota por um...”

HEM?!

Dois ônibus de repente surgem,
)um ao lado do outro(
– uma brecha apenas entre eles –
não vai dar para passar!

É AGORA!

Por um segundo,
o Universo inteiro se comprimiu
entre aquelas duas traseiras paralelas,
túnel repentino,
roçando o infinito de minha morte;
útero de ferro e fumaça formando ao acaso,
me expelindo de passagem no vácuo
– renascido, ufa, mais à frente –
sobre a placenta de asfalto!
da cidade-mãe indiferente!

Meu anjo da guarda, lembro,
tremeu comigo no banco traseiro.
E seríamos mais dois desembarcado
mala
com e tudo
alma
no silêncio engarrafado da eternidade.

– Qualé, cara, mais cuidado com esta porra!
– Tudo bem, amizade. Onde é mesmo a rua?

Suba à esquerda, 4 anos depois,
num velho Aero-willys,
atravesse o centro de Juazeiro
e vá à casa da Ciça do barro Cru,
no outro lado da cidade.

(Ah, comprar estatuetas e máscaras de barro
pintadas de tinta vagabunda,
– anos mais tarde, tudo desbotado e quebrado:
cacos de minha juventude comercialmente popular.)

Depressa, compadre.
A poeira subindo pela estrada,
farelos de sol sobre a terra ressequida,
pó de chita cinza cobrindo o mato rasteiro;
a areia chiando sob os pneus;
estalidos de paus e pedras sob o chassi;
as unhas da caatinga quebrando-se à beira da rodagem,
enquanto, espantadas,

voam as primeiras nambus da tarde.

Depois,
 subir com certo fervor incrédulo
 o Horto do Padre Cícero Romão Batista.
 Ali, onde romeiros com pedras na cabeça
 caminham,
 transidos de dor e esperança.
 Porque meu Padim é justo e santo.
 Não importa o corpo esbagaçado nos engenhos,
 debilhado pelo latifúndio,
 açoitado pelas secas e os coronéis.

O que vale no homem é a alma.
 “Quem roubou não roube mais;
 quem matou não mate mais.”
 Expiar a culpa. Ter fé e paciência.
 Que todos um dia serão redimidos.
 Palavras do Senhor. Amém.

Em êxtase miserável,
 eles esperam o milagre,
 a benção,
 a felicidade terrena adiada para um outro tempo.

(Severa,
 avisto a estátua de meu Padim lá no alto,
 contemplando o Vale do Cariri e de nossas lágrimas,
 no momento em que o motorista passa a segunda:
 solavanco místico
 da máquina e da alma.)

Eiá, todos para dentro do carro, ao meu lado!
 Beatos e sofredores em procissão contrita,
 lasciate ogni speranza, voi ch’ entrate.

 Ladainhas,
 rezas,
 ex-votos de mãos,
 cabeças
 e és
 feridos,
 depositai
 no pátio de milagres
 (sempr profano) de mim mesmo.

Arrebatat aquela beata à beira da estrada,
 o grande terço azul e branco pendurado no pescoço:
 – meu filho, se não tiver fé em meu Padim,
 pode rezar um bando de terço,
 que nenhum entra no céu!

Amém!
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 40 - 43).

A busca pelo lucro excessivo desencadeia o processo de reificação do homem, o que, por sua vez, contribui para intensificar a exploração e exclusão dos menos favorecidos. Entre os marginalizados que sofrem constantemente situações de hostilidades, discriminações, preconceitos e violência estão os nascidos no nordeste brasileiro, principalmente quando saem em busca de melhores condições de vida nas cidades do sul e sudeste do país. Como destacam os versos acima, essas pessoas, retirantes, encontram na nova cidade a indiferença e a exploração, mas aqueles que ficam não são tratados diferente, também são explorados por falta de conhecimento.

No “Táxi” de Adriano Espínola, o sujeito poético com seu “olho mágico” contrasta a pobreza com o poder e a ganância dos mais abastados. Nessa travessia se entrecruzam personagens e ambientes diferentes que o eu lírico convida a entrar no Táxi para, ao seu lado, seguirem uma saga pela cidade.

[...]

Pei! Pei!pei!

(Escuto os tiros de passagem pelo Brás).

Pela Avenida Marginal de todos nós,
vamos lá, correr na pista alucinada da hora,
trepidando a valer por entre buracos – lacunas do real –
estremecimentos súbitos da consciência e do corpo.

Arrancada inesperada de mim pela cidade correndo fora de mim.
carros passando perigosamente ao lado do pensamento

[acelerado.

Ônibus roçando com suas ancas, em cio metálico, a lateral do
[Táxi.

Eiá, buzinas dos sentidos em alerta!
Eiá, ultrapassagens repentinas de minha alma excessiva!
Eiá, visões do corpo a 140km/h,
em queda horizontal no abismo do asfalto!
Eiá, vertigem na quarta marcha, nos quatro pneus,
Na quarta dimensão de mim mesmo na voragem do
[tempespaço!

Eiá, sinalização abruptas!
Placas!Placas!Placas!, ,cas!
bat,do rá, d, s, nas ret,nas da m, te!
Postes passando ponto de exclamação de meu espanto
[eletrificado!

A eternidade comprimindo-se cada vez mais dentro do Táxi!

(Feto de minutos,
embrião de segundos,
aproximando-se,
aproximando-se!)

Todos os sinais em disparada,

chocando-se pelas esquinas-sinais.
 Setas. Retas.
 Eu, outro.
 Eu, curvas.
 Eu, guard-rail do infinito.
 Eu, derrapagem súbita do nada!

– HÉÉÉéééééééé’!!! –

FREADA BRUSCA DA MEMÓRIA DESGOVERNADA

O carro todo de banda
 ai atravessando o sinal vermelho do momento!
 (As marcas dos pneus ainda ali se encontram,
 arrastadas no asfalto da reminiscência...)

Rápido, motorista,
 marcha à ré!
 – Sair da faixa de segurança das lembranças e sensações.

Retornar a Fortaleza,
 Descendo pelo Barão de Studart,
 Moema e eu no banco traseiro do instante.
 (ESPÍNOLA, 1996, p.45-6).

Nesses versos, mais uma vez, para representar o homem no espaço citadino, Espínola incorpora a rapidez que Calvino (1990) aponta como importante em nosso milênio. São muitas as marcas dessa rapidez, principalmente o uso de palavras incompletas como nos versos: “Placas!Placas!Pl,cas!, „cas!/ bat,do rá, d, s, nas ret,nas da m, te!/ Postes passando ponto de exclamação de meu espanto eletrificado!”. Assim, em sua representação do urbano, Espínola traduz a pressa e o desconforto que ela causa na vida dos indivíduos, visto que eles precisam se readequarem constantemente às mudanças desse espaço que oscila entre ordem e desordem, progresso e atraso, forçando os indivíduos a acompanharem esses ritmos destoantes.

É evidente que as transformações do espaço urbano afetam direta ou indiretamente o comportamento dos indivíduos, que também mudam, perdendo suas referências com essa mudança. Diante desse contexto, só um poeta como Adriano Espínola para expressar as sensações que esse sujeito experimenta “na vertigem do trânsito, desfigurado em meio à fuligem da cidade”, como “o animal urbano, que tomou o primeiro táxi” (PORTELA, 1996, p. 12)¹⁷.

Em “Táxi”, o eu lírico revela a consciência de sua transformação diante da modificação do meio social em que vive, como podemos conferir no verso: “Arrancada

¹⁷ Eduardo Portella, prefácio do livro *Em trânsito. Táxi/Metrô*, 1996, p. 12.

inesperada de mim pela cidade correndo fora de mim”. Nesse trecho, o que emerge é a visão de desencanto espacial do eu lírico, ou seja, ele já não consegue mais controlar seus impulsos perante a cidade. Por meio do discurso lírico, esse sujeito iguala-se a todos os marginalizados que encontra em sua travessia. Na condição de protagonista, esse sujeito não se exclui do discurso negativo sobre as atitudes urbanas e humanas nesse lugar. Por esse motivo, ele coloca todos os “excluídos” ao seu lado dentro do Táxi.

O fato de igualar-se a todos os marginalizados que cruzam seu discurso demonstra que o poeta – mesmo na engrenagem urbana que tende a isolar o sujeito em si – não se torna insensível como os homens comuns. Na verdade, ele se identifica com o sofrimento do outro, pois a dor do seu semelhante também é a sua, assim, juntos, todos seguem o mesmo destino:

[...]
 Vamos lá!
 Em frente.
 Para a Praia do Futuro, motorista!
 [...]
 Ah, viajar por entre versos des/ritmados
 Deste instante,
 – é o que importa.
 Ali, o Moinho Fortaleza,
 com suas gordas paredes empanturradas
 de trigo ancestral & fome cotidiana.

Adiante,
 o Porto do Mucuripe com seus guindastes gementes
 – acenos de ferros paralisados –,
 cheiro de óleo e peixe, rolando por entre trilhos;
 enormes fardos de algodão e trigo,
 pesando sobre o torso suado das ideias
 e uma vontade metafísica de partir
 colada aos grandes cascos dos navios
 como uma outra obstinada.

[...]
 Tudo aqui merece respeito, Chica do Bento. Não só você.
 Este lugar é santo.
 Pelo sangue e esperma derramados.
 (Não vê a igrejinha ajoelhada no meio
 de tanta esculhambação?
 – O Senhor ronda os miseráveis.)

Vou lá pedir perdão pelos pecados que ninguém tem.
 Santa Maria Egípcia orai por nós,
 que soube ser puta e depois pura.

Todas as quengas do Farol nos precederão no céu. Amém.
 Todas as cafetinas, todos os solitários,
 Sifilíticos e gonorreicos que transitam por aqui;
 todos os bêbados e drogados;
 assassinos e ladrões;

meninas chupadoras de caralhos;
 tocadoras de bronha aos 12 anos e a 10 reais;
 pivetes cheiradores de cola,
 pequenos traficantes de fumo,
 bichas no alto das dunas dando
 bombons e a bunda a um bando
 de garotos melados de fome e areia ardente.

Ah, toda essa humanidade à beira do mar e da vida;
 toda essa humanidade que sangra com o sal na boca,
 toda essa humanidade é bela e santa
 e nos redimirá junto ao senhor. Amém.

Alegria! Dancemos todos!
 Todos em orgasmo doloroso para dentro do Táxi!
 Sim, quero a santidade de todos vocês,
 ó mutilados do amor de Deus e dos homens!

Abençoar sua entrega e volúpia,
 roçando-me o peito nunca saciado.
 Beijar as bocas feridas com um tesão imaginário
 e múltiplo de meus sentidos solidários.
 Quero redimir-me, um pouco que seja,
 na pureza de seus gestos .
 Eu, o único e inconsolável pecador por aqui,
 – porque sou poeta e maldito,
 monstro de escuridão e rutilância.

[...]
 Praia do Futuro!
 Direto!
 Vamos lá, abençoando tudo o que vejo
 – ó misticismo de beira-de-cais abraçados aos meus sentidos! –
 nesta loucura motorizada e carnal.

[...]
 Arre! Em frente, motorista!
 Para o último motel da Praia do Futuro,
 – reduto orgástico da eternidade!
 Reta final.
 A toda.

[...]
 – Estou indo...o...

Amar o tempo.

Sim, que é esta mulher,
 feita de carne e carícias,
 que és tu, Moema,
 que há pouco me abraçava
 no banco traseiro do Táxi,
 que lá fora ficou, trepidante.

Vem, ó mulher-viagem,
 mergulho urbano na noite veloz!

com a solidariedade e o amor. Da partida até a meta final, simbolizada pelo “motel da Praia do Futuro”, o que emerge é o espírito crítico e reflexivo do sujeito empírico que ressoa na voz lírica dando vida e forma ao Táxi.

3.4 METRÔ OU VIAGEM ATÉ À ÚLTIMA ESTAÇÃO POSSÍVEL

Com suas idas e vindas, a “trilogia lírico-épica urbana” de Adriano Espínola traça uma trajetória. Nela o discurso poético atravessa lugares e tempos diferentes, sua linguagem cria imagens líricas e inusitadas que evidenciam a compreensão do mundo através do olhar. Juntamente com os dois poemas antes analisados, – “Minha gravata colorida” e “Táxi” –, o poema “Metrô ou viagem até à última estação possível”, completa essa tríade. Trata-se de um longo poema contemplativo feito de palavras inter cruzadas.

Publicado em 1993 e reunido no volume *Em trânsito – Táxi/Metrô* (1996), ao contrário dos outros dois, nos quais o poeta escolheu a paisagem de sua terra natal como dimensão espacial do poema, em “Metrô” a cidade inspiradora é o Rio de Janeiro, sua morada oficial. Apesar de ser um poema contemplativo, “Metrô” traz uma intensa reformulação discursiva, intercalando diversas práticas de linguagem sociais que nos põe em contato com outros lugares e tempos. No entanto, para compor essa escrita, o poeta recorre ao processo de intertextualidade. Nesses versos, ele utiliza processos interdiscursivos como a alusão, a paráfrase, a estilização, entre outros.

Tal reformulação discursiva é mais forte nesses versos do que nos demais analisados. Nesse caso, o poema “Metrô” pode ser considerado como um ponto de interseção de muitos diálogos. Na verdade, o diálogo intertextual e o intratextual é uma marca forte dessa obra. Ao iniciar o seu discurso poético, Espínola opta pelo discurso intratextual, buscando em suas criações anteriores o material para auxiliá-lo na composição inicial dessa obra:

Depois da corrida inesperada do Táxi
por dentro da cidade e da memória,
de ter penetrado no inominável delírio do presente,
com o taxímetro marcando alucinado o preço da eternidade;

depois de ter amado o tempo,
que era esta mulher marinha e moema,
no último motel da Praia do Futuro;

de ter percorrido o espaço por dentro e por fora
da avenida e da vida,
de ter visto as casquinhas de caranguejo emborcadas,
lambidas pela língua salgada do vento

[...]

Depois disso tudo,
vamos lá, motorista, para casa,
de carona no banco traseiro do Táxi,
lá para a Rua São Salvador, no Rio.

[...]

Sinta o drama, companheiro:
a pasta na mão, a aurora com seus dedos poluídos
me puxando para mais uma batalha.
Pedacos de sonho da cidade enorme ainda pregados nos olhos.
Não me pergunte nada, descendo o elevador e a manhã.

Tenho que ir.

Atravessar a conde de Baependi e a realidade.
Cabeças, troncos e buzinas me despertam aos esbarrões.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração
ao homem sério atrás do bigode e óculos,
que nada responde.

Chuto uma lata e a metafísica.

Driblo a morte no sinal.

Herói de mim mesmo, já não me basto.

Tenho de chegar à Estação Largo do Machado.

Descer as escadarias, pegar o Metrô

e me mandar até à última estação

– até à última estação do pensamento possível –

(ESPÍNOLA, 1996, p. 69-73).

Nesses versos, Espínola retoma o poema “Táxi”, reforçando a ideia bakhtiniana de que o “[...] discurso é constituído e entrelaçado por várias vozes que se cruzam [...]” (BAKHTIN, 1977). Valorizar o discurso do outro é uma marca do estilo de Adriano Espínola, além, é obvio, de desenvolver uma escuta sensível e representar quem não tem vez e voz na sociedade.

Na verdade, os versos de Adriano Espínola estão cheios de vozes de outras pessoas. Como explica o próprio autor, desde a ideia de escrever o poema – que surgiu a partir de um questionamento de um amigo durante o trajeto que ambos faziam de metrô –, até a sua finalização “a empreitada só seria viável com a ajuda e companhia de outros poetas.”. Como diz Espínola:

Se os episódios na Europa e adjacências se mostravam ricos e tensos, precisava, entretanto, reatar o trajeto do poema no Brasil, pelas estações que restavam. Não tive dúvida: após um ano, voltei ao Rio, a fim de rever, tocar, sentir as pessoas e coisas em viagem por dentro da cidade. Anotei o que pude, pesquisei, fotografêi, deixei-me impregnar pelo sol, cheiros, vozes e visões do Rio e do País, com seu esplendor e miséria. Só então retornei à França, pronto para finalizar o poema.

Ainda discorrendo sobre a consciência da pluralidade de vozes que foi importante na

criação do poema “Metrô”, o poeta continua:

Reativadas as sensações/ emoções da pátria e da língua, tratei logo de compor um pacto com Dionísio. O deus das vinhas dar-me-ia, numa taça de cristal e fogo, sangue e sêmen orgásticos, misturados ao *Beaujolais*, em troca de alguns versos. [...] De fato, como chegar lá, sem contar com a matriz infinita do sonho de Cardozo, a embriaguez de *Rimbaud*, o braço cósmico e metafísico de *Whitman e Pessoa*, o delírio místico de Jorge de Lima e Murilo Mendes, a visão infernal de Dantes, o toque clássico de Virgílio, o sarcasmo de Gregório, o remelexo arlequinal de Mário, o *design* concreto de Décio, o uivo de *Ginsberg*, o erotismo de Catulo, a esperteza de Ulisses, a busca da eternidade de *Gilgamesh* etc? Sem eles, o *Metrô* na certa teria enfiado na primeira estação. (ESPÍNOLA, 1996, p. 158-159)²¹⁸

Ao mesmo tempo em que o poeta esclarece as relações intertextuais existentes em sua obra, ele traz uma preocupação, mas que é logo desfeita com o enunciado: “Sei que pouca ou nenhuma validade terão estas notas para a compreensão da obra”. Nessa declaração, além de mostrar a consciência da valorização da “voz outra” durante o processo criativo, o poeta demonstra também a preocupação e o respeito pelo leitor.

Todavia, há uma parte significativa do poema “Metrô” que surge a partir dos versos dos outros dois poemas que compõem a trilogia. Sendo assim, podemos afirmar que “Metrô” é um “mosaico de citações”, em que o poeta intima todas as vozes possíveis para completar sua travessia pelo universo poético. Nessa jornada, encontramos uma gama significativa de poetas que navegaram pelos mares da tradição literária, passando por Homero, Mallarmé, Walt Whitman, Fernando Pessoa e adentrando pela “praia” do popular. O termo praia, aqui utilizando, não intenciona algo menos profundo em relação ao mar, mas no sentido de que é mais acessível.

Nesse território da cultura popular que se mostra mais compreensível, pelo menos para o leitor comum, encontraremos de tudo: lendas folclóricas, o Baião de Luís Gonzaga, o Cordel de Azulão e até trechos de enredos das escolas de samba do Rio de Janeiro. Ou seja, nos versos de Espínola, a alta cultura e a cultura popular estão sempre em uma interação contínua, percorrendo lado a lado a longa travessia poética na expectativa de alcançarem a última sensação possível, nessa conjuntura contemporânea.

Se fosse possível oferecer uma definição evidente do que é o poema “Metrô”, certamente essa definição estaria implícita nos seguintes versos:

[...]
 Eu, guerreiro tapuia,
 vou destrinchando o tempo e o corpo do outro,
 saqueando o (meu) passado
 e perseguindo o esquívoco sentido
 do presente – meu irmão, meu amigo –
 que combato a cada dia,

¹⁸ ESPÍNOLA, Adriano. *Em trânsito. Táxi/Metrô*, 1996, p.158-159.

ilhas, prédios, batucadas.
 E as ruas após ele correm...somem
 Como turma de pivetes incansável.
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 92).

Percebe-se que para estruturar o diálogo no poema “Metrô”, Espínola não só estabelece uma comunicação com o discurso de poetas renomados da alta cultura brasileira e universal, conforme os nomes elencados pelo próprio autor, como também incorpora em seus versos a voz da cultura popular, como podemos observar nos versos abaixo:

[...]

Vamos lá, por dentro do Centro do Rio,
 por dentro de tudo que flui e pássa

–ro –

cantando
 às margens agitadas da Rua Senhor dos Passos,
 ouvindo a voz retumbante de Luiz Gonzaga,
 lascando “Vida de Viajante”,
 nos altos falantes da Rádio Saara:
 Olha o trem chegando na estação...
 Não esqueça do povão, meu filho!
 Esqueço não, mestre Lua!

(Não há, ó gente , ó não,
 luar como esse do sertão!)

(ESPÍNOLA, 1996, p. 113-114).

Nesse trecho do poema, Espínola insere os versos dos compositores Catulo da Paixão e João Pernambuco, conhecidos na voz de Luiz Gonzaga, sem modificar o sentido original do texto. Além de intercalar esses versos, o poeta cria um diálogo entre o eu lírico e o mestre Lua – apelido de Luiz Gonzaga –, que aconselha o eu lírico a não se esquecer “do povão”, ou seja, a classe mais humilde.

Como revelam os versos de “Metrô”, Espínola emprega a paronomásia – figura de linguagem caracterizada pela utilização de palavras com significados diferentes, mas escritas e pronunciadas de forma parecida –, com intuito de dar um caráter lúdico ao poema. Ele “brinca” com os vocábulos em: “Pássa/ros /cantando /às margens agitadas da Rua Senhor dos Passos”, como se ouvisse a voz de Luiz Gonzaga, que também está cantando “Vida de Viajante”.

Como demonstrado no fragmento a seguir, para se juntar ao discurso da cultura popular, o criador do poema “Metrô” adiciona a cotidianidade das ruas, representado pela fala de um vendedor ambulante. Ao trazer essas influências extratextuais para seu poema, em um ato criativo, o poeta reelabora o discurso do outro, dando-lhe significado e sentido em seu

poema:

[...]

– Atenção, atenção, minha gente!
 Trago para vocês um remédio
 feito da gordura do peixe-boi, lá da Amazônia.
 Coisa muito especial.
 É pra curar dor no osso e dor de corno,
 mais antiga que a Serra da Borborema!
 A garantia do produto é a minha presença
 todos os dias aqui na Central do Brasil!
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 119).

Na verdade, “Metrô” está repleto de marcas intertextuais e extratextuais, o que o torna diferente, em termo de estrutura, em relação aos demais poemas da trilogia. Mas, em nenhum momento, Adriano Espínola omite as contribuições da voz outra em sua escrita. Por esse motivo retomamos as ideias de Bakhtin (1995) em nosso texto, sobretudo quando fala do processo de esquecimento dos autores portadores das palavras alheias. Bakhtin (1995) destaca ainda a importância das influências extratextuais que, segundo ele, são revestidas de palavras e signos de outras pessoas.

Para Bakhtin (1995), a consciência se “monologiza”, por isso as palavras alheias se tornam anônimas no momento em que são reelaboradas, assim, “[...] a consciência criativa, ao tornar-se monológica, se completa pelos anônimos [...]”, um processo muito importante, pois, “[...] a consciência monologizada com um todo único inicia um novo diálogo (agora com vozes externa novas) [...]”, (BAKHTIN, 1985, p. 385-386).

Em “Metrô”, Espínola não faz questão de “monologizar” seu discurso, de modo que, ao sinalizar a fala do outro ao longo de sua escrita, o autor não o descarta do processo constitutivo do discurso que recria. Agindo assim, ele não só cumpre com sua função social por meio da literatura, como tenta despertar a consciência e o sentimento de valoração do diálogo contínuo entre autores e culturas diversificadas. Aliás, é por meio da literatura que o poeta expressa suas inquietações e percepções do mundo. Pois, como afirma Afrânio Coutinho (1978, p. 1978, p. 9-10): “A literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada, através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade.”.

Para alcançar os objetivos dessa nova realidade que recria, o poeta não descarta o mérito das vozes que o ajudam nessa difícil caminhada, independente da forma ou do gênero que esse outro utiliza para se expressar. Por meio da voz lírica, que não se esquece das vozes que o acompanham durante sua travessia pela cidade tematizada, percebemos que Espínola valoriza todas as linguagens.

Por meio dos nomes evocados, o poeta cearense deixa explícito que o discurso, algumas vezes indiretamente reelaborado, outras reproduzido na íntegra, só vai enriquecer a sua escrita. Por isso, o poeta prefere registrar o nome dessas figuras que o inspiram nesse processo criativo, o que, é claro, não empobrece a sua obra, pelo contrário, só reforça a sua habilidade com a linguagem durante a criação poética.

Nos versos que seguem, temos alguns exemplos dessa forma de agir do poeta cearense, em que ressei não apenas a sua voz, mas as outras vozes que o ajudam nesse impulso criador:

[...]

E por falar em Brasil, vocês sabem como foi
O “Encontro de Tancredo com S. Pedro no céu”?
Vem cá, Chiquinho do Pandeiro; vem cá, Azulão.
Vamos cantar juntos.

Tancredo subiu ao céu
voando com mais de mil.
Ficou muito admirado
em ver o céu cor de anil.
São Pedro lhe elogiou
por ter deixado o Brasil.

São Pedro disse: Tancredo
o céu todo está contente
porque o senhor agora
pertence ao país da gente
você aqui está melhor
do que lá ser presidente.

Tancredo disse: eu aqui
estou livre de sururu,
daquele Brasil de briga
de rato e urubu.
Eu quero é que eles todos
morrão tomando Pitu!

E é com esses ratos e urubus
que me mando até à Praça Onze, donde avisto
(no alto da passarela sobre o Canal do Mangue)
a cabeça em frente do Zumbi zombando da Abolição,
enxergando para mim a Marquês de Sapucaí,
no momento em que a Beija-Flor de Nilópolis
desfila cheia de samba e fúria
o esplendor da raça,
com suas alas de mendigos,
amuletos e mulatas.

*Vibra meu povo
Embala o corpo
A loucura é geral
Larguem minha fantasia
Que agonia...
Deixe-me mostrar meu carnaval!*

(Longe, muito longe,

passa o vazio vertical dos poetas graves/grávidos
de silêncios,
com seus exílios & torres triunfantes,
significando,
significados – nada.)

se você querer me matar de amor,
que me mate no Estácio,
ali em frente ao Morro de São Carlos,
sambando
em torno da estação deste metrô-pierrô,
onde reescrevo teu nome pelos muros, mulher,
e a poesia solta da cidade:

*O poeta é louco
que não perdeu o juízo*

*Dear God,
are You there?
Can You hear me?
Do You care?*

Ó pensamento rugoso de Deus sobre os muros!
Com as mãos sujas de grafite e fé,
atravesso rápido as estações místicas do corpo:

Afonso Pena (preciso chegar lá);
S. Francisco Xavier (perdoai-me por ter renunciado à
[simplicidade
e à conversa aborrecida com os passarinhos);
Saens Penã (dónde está la llave del piso y del paraíso, mujer?)
(ESPÍNOLA, 1996, p. 119-121).

Nesses versos, Espínola recorre à escrita de diferentes gêneros textuais para enriquecer a sua produção poética. Um exemplo é o texto do cordelista Azulão, por meio do qual apresenta um recorte histórico do país. A partir do texto do cordelista, o poeta traz um fato importante, apesar de triste, na história do Brasil – a morte de Tancredo Neves, afinal, apesar de não ter assumido a presidência da República, sua eleição representou o fim da Ditadura Militar no país. Sendo assim, podemos afirmar que os versos de Espínola, além de nos colocar em contato com outros lugares, também nos direcionam para outros tempos.

Por meio dessas “vozes alheias”, o poeta vai validando o seu discurso e o discurso do outro. No poema “Metrô”, o que é escrito ultrapassa o registro da cotidianidade da paisagem física do Rio de Janeiro, uma vez que o cruzamento da subjetividade com fatos, informações e atitudes do homem urbano é o que dá vida ao novo discurso.

De fato, Adriano Espínola é um poeta do olhar, embora isso não o inviabilize de ultrapassar, por meio da pluralidade ou multiplicidade de vozes que entrecruzam sua escrita, a dimensão temporal em que sua obra está inserida. Todavia, nos versos de “Metrô” não existe apenas a perspectiva circunstancial dos sujeitos sociais que ocupam o espaço físico da cidade

do Rio de Janeiro, existe também o entrelaçamento da dimensão temporal que oscila entre o presente vivido e o passado rememorado. Juntando esses dois aspectos, os discursos em “Metrô” ganham uma dimensão e um colorido especial.

De acordo com Álvaro Alves de Farias (1996), o poema “Metrô” frequentemente se confunde com prosa poética. Ele explica que nem sempre o verso é verso do poema. Todavia, “as frases longas explicam as situações criadas pelo autor, fazendo retratos perfeitos de momentos que zombam da própria poesia” (FARIAS, 1996, p. 172). Mas como diz Farias, Espínola sabe o que faz, pois, “[...] neste caos aparente, ele vai caminhando desfilando palavras que transformam o mundo e as coisas numa viagem que vai seguindo por linhas que levam ao delírio”. (FARIAS, 1996, p. 173)¹⁹

Em “Metrô”, Espínola torna explícita a influência de suas leituras e vivências nos países da Europa. No estilo de escrita adotado pelo autor, essas influências materializam-se através da língua. O poeta cearense também incorpora a língua estrangeira com destreza, de forma que, mesmo não sendo conhecedor daquela língua, o leitor não perde a beleza e o sentido do que está sendo posto.

Nos poemas anteriores, a língua estrangeira que aparece com mais frequência é o inglês, já no poema “Metrô”, além dela, tem-se a ocorrência das línguas francesa, espanhola, italiana e alemã. Aliás, em alguns trechos do poema, o poeta graceja com o som dos termos estrangeiros, utilizando a paronomásia, como no exemplo:

[...]
 Agora tenho que ir.
 Ver as moscas de Rimbaud afogadas de sol
 e urina no banheiro do bar,
 enquanto um veado velho olha, ôi, para meu power,
 a carne toda varada de solidão e susto”.
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 86).

A palavra inglesa *power* que pode ser traduzida como “poder”, “energia”, “força”, “vigor”, entre outros. Nos versos acima, o poeta faz uma brincadeira com o som dessa palavra inglesa, nesse caso, *meu power* é associado à palavra “pau”, vulgarismo da palavra pênis. Além da brincadeira com os termos em inglês, também aparece um gracejo com a língua portuguesa, como vemos nos versos:

[...]
 (Daqui a 200 anos,
 abraçarei esta mesma língua putaguesa – inculta e bela –
 em alguma cidade ou planeta perdido por aí,

 – quando calhar de repente de saltar
 para dentro do carrossel da matéria,

¹⁹ FARIAS, de Álvaro Alves. *Em trânsito. Táxi/Metrô*, 1996, p. 172-173.

montar novamente noutro corpo,
 segurar o tempo pelos cabelos,
 chicotear seu lombo em desespero

e penetrar lá dentro do instante e de você,
 que me apertará mais uma vez,
 por entre líquidas vogais e consoantes balbuciantes,
 o velho caralho-de-asa gotejante de infinito!)
 (ESPÍNOLA, 1996, p.101).

Podemos afirmar que o poeta emprega sabiamente expressões que em outro contexto poderiam soar de forma imprópria, mas interpoladas com destreza e sintonia quebram um possível desconforto em que determinados vocábulos poderiam ser apontados como vulgares, grosseiros ou até mesmo ofensivos. Como se nota, nos versos de Espínola, além do entrecruzamento de vozes, também é possível o entrelaçamento de línguas diferentes. O poeta utiliza as línguas estrangeiras apenas como mais um recurso para tecer seu discurso, visto que em nenhum momento há a supervalorização dessas línguas. Em contrapartida, há o compromisso com a valorização da própria língua.

[...]
 Sim, a língua brasileira é meu apartamento:
 desarrumado e barulhento em cada canto,
 girando como um planeta
 no alto deste velho edifício,
 por entre papéis e o céu-em-algazarra-de-tua-boca,
 da Paloma e do Duduka;

[...]
 Minha pátria é o meu corpo,
 pulsando por entre porradas e carinhos cotidianos:
 palco carnal do sentido e do desejo,
 repartindo entre vísceras e sonho,
 sedento do agora e faminto do mundo,
 navegante à deriva do possível e do precário.

Pois aqui estou de volta(onde nunca estive),
 por entre aladas paredes – minha Ítaca de concreto –
 planando a salvo sobre o marurbano do Rio,
 ao teu lado.
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 71-72).

Apesar de todo o conhecimento e do contato com outros países – com suas culturas e línguas –, o que se destaca nos versos de Adriano Espínola são os vários aspectos que permeiam a vida de indivíduos rejeitados pela sociedade. São os sujeitos sociais que vêm dos guetos, favelas, tribos e esquinas, enfim, são as vozes e a memória dos excluídos em tempo e espaços distintos que o criador do “Metrô” imprime em sua poética. Contudo, as representações do meio urbano nos versos de Adriano Espínola se enriquecem em virtude de olhar o outro em suas especificidades.

[...]
 – pois é, compadre;

quero ver hoje um montão de gente cair na pagodeira.
 Diga para o Cardozo dar uma parada na Pedra Bonita;
 estou afim de saltar de asa-delta e sair voando por aí.
 Depois, chamar a turma da praia do Pepino e da Rocinha,
 para comemorar juntos a festança,
 com muitos tiros para o alto,
 feijoada e batucada.

– Que a polícia não se atreva a subir,
 desafia cheio de marra um fuzil AR-15.
 Vamos curtir o casório da Cobra, pessoal,
 ali no Forró do Bira;
 porque todo mundo no morro
 gosta mesmo é dum arrasta-pé
 pra lembrar o remelexo brabo do sertão!
 Sei que você, cumpadi, vem de longe, lá da Amazônia,
 com os pés encharcados de lama e lendas.
 Pois aqui o problema é a falta d'água mesmo.
 E de tudo.

– Aí a gente tem que se virar,
 dispara *Brasileirinho*, carregando 12 anos
 e uma pistola 6.35 na mão.

– Tem também a turma do jogo-do-bicho que atrapalha o lance.
 Então tome guerra.
 Por tudo que é beco e barraco.
 Bom. Ninguém vai deixar eles esculachar o morro, né?
 Acabar com as bocas.

[...]
 Porque na Rocinha é assim:
 Ou se é cúmplice ou culpado.
 Na dúvida, pra gente saber mesmo se existindo,
 a gente canta pro alto com a metraca,
 que é pra todo mundo do Morro ouvir,
 A rapaziada então vibra. É a Jovelina!
 (ESPÍNOLA, 1996, p. 129-131).

Há nesse poema a valorização do popular por meio das falas e das atitudes dos sujeitos urbanizados, afinal, uma vez estando na cidade, esses sujeitos não abandonam as suas raízes. Não importa de onde venham, seja do sertão, da Amazônia, dos centros urbanos mais avançados do país, todos têm um espaço reservado nos versos adrianianos. O poeta tem plena consciência da amplitude e da presença das diferentes etnias que residem no espaço utilizado como matéria de poesia, por esse motivo, ele tenta representar a todos.

Sentido e vivendo a cidade, o sujeito empírico faz a transmutação poética das expressões culturais populares, além de reforçar aspectos da identidade nacional, a exemplo da lenda da Cobra Norato que o sujeito poético cita nos versos. Ou seja, mesmo tomando com dimensão espacial a cidade do Rio de Janeiro para compor seus versos, o poeta não se limita a essa paisagem, isso mostra que sua escrita não é unilateral.

Ao fazer o recorte temático que representa a cidade do Rio de Janeiro, o autor traz o

olhar crítico e, ao mesmo tempo, sensível para as diversas problemáticas ali existentes. Com base na observação, o poeta elenca o lado festivo dos cidadãos. Ele enfatiza a criatividade dos diversos artistas, seja na música, na arte ou na dança. Porém, ele não oculta os problemas vividos pelos cidadãos, como não oculta a violência alimentada pelo tráfico de drogas que, em nossos dias, atinge índices alarmantes, tirando o sossego de toda nação, visto que ninguém está a salvo de seus desdobramentos.

Na poesia de Adriano Espínola há recortes profundos tanto na imagem da cidade como na imagem da nação. O autor não nega o passado de injustiça, de exploração e descaso que a maioria dos indivíduos que ele representa em seu discurso poético sofreu ao longo da história. Por isso, concordamos com José Alcides Pinto (1996, p. 173) quando afirma que “Metrô instaura o sentido da liberdade e o princípio da justiça social na consciência humana como fonte de amor e de vida [...]”, e mais, “[...] é esse o mais caro dos desafios”.

De fato, por meio de sua “trilogia lírico-épica urbana”, Adriano Espínola tenta representar e problematizar o espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro com suas contradições, principalmente no que tange à diversidade sociocultural ali instalada. Espínola também denuncia a cidade que oculta, sob o símbolo da diversão, os contrastes e conflitos sociais que impulsionam a violência.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua trajetória lírica, Adriano Espínola projeta imagens as mais próximas possíveis da vida em seu tempo, a fim de refletir experiências e aprimorar sua visão de mundo. Ele dá expressão à cidade, ao mesmo tempo em que tematiza aspectos da vida dos sujeitos sociais inseridos na conjuntura de modernização e transformação do espaço citadino. Observando as cenas, interpretando os sentidos e narrando os fatos, o poeta dá vida a esse espaço heterogêneo e aparentemente indomável em que se configuram as metrópoles contemporâneas.

Na “trilogia lírico-épica urbana”, a construção poética se dá pelo poder da subjetividade interligada ao poder do olhar e da palavra. Nessa perspectiva de instabilidade dos valores e transitoriedade das coisas, o poeta elabora o seu discurso poético. Ao compor seus versos, Espínola não registra apenas suas impressões sobre as vivências cotidianas da cidade de Fortaleza e do Rio de Janeiro, mas o faz em diálogo constante com diversos autores, retomando discursos da tradição literária e dos próprios discursos.

Na poesia em que representa suas cidades, Espínola retrata os costumes, o folclore, a arte popular como o cordel e a música, enredos de escolas de samba e o uso da língua falada pelo homem simples. Aliás, através da poesia o poeta Espínola cria um eu lírico que está inserido em um novo contexto, mas carregado de velhas práticas. São as práticas sociais dos sujeitos que constroem a cidade física, cheia de contrastes e desigualdades, que Espínola traduz em linguagem poética. De fato, o poeta Adriano Espínola nunca representa a cidade sobre um ângulo completamente positivo, mas mesclado de opostos, principalmente quando se trata das relações humanas e sociais.

O poeta traduz o tempo presente da cidade em versos que simbolizam a velocidade e o dinamismo, representados nas figuras dos transportes públicos e de termos que indicam movimentos. A partir do poder do olhar e da subjetividade, Espínola constitui um eu lírico capaz de representar a realidade do seu tempo, usando imagens citadinas que se apoderam do efêmero e da tradição. O olhar de Adriano Espínola não fica neutro, mas, por meio da arte, o poeta registra suas impressões, faz sua avaliação crítica e demonstra preocupações sobre os desequilíbrios da vida urbana e humana, sobretudo em um tempo-espaço que exclui os indivíduos mais do que os inclui.

Os seus versos revelam o ritmo acelerado e desordenado do mundo contemporâneo. A expressividade, a pluralidade do discurso, a musicalidade e a construção poética são destaques em sua obra. O poeta incorpora em seus versos a agitação desse lugar conflitante. Essa

agitação reflete, aliás, a necessidade de se reinventar nesse espaço. O excesso de imagens e signos desse ambiente inóspito se ressignifica a partir do olhar do poeta, que transforma o caos urbano em linguagem.

O poeta elege a cidade como objeto de sua poesia e o faz a partir da linguagem e da representação lírica que transcende esse mundo real. Ao ler os poemas de Adriano Espínola, devemos considerar que a cidade que ele representa não é uma massa estática no tempo e no espaço, mas uma entidade que se transforma numa velocidade assustadora, enquanto o poeta se mostra atento a esse processo de transformação. O resultado da sua poética é fruto da sua capacidade interpretativa diante desse ambiente agitado, múltiplo e desordenado das cidades contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2019.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Jorge de Lima e o idioma poético afro-brasileiro*. Maceió: EDUFAL, 1983.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceió: EDUFAL, 2008.
- BACKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Tradução Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacanaify, 2007.
- BERMAN, Marshall: O modernismo nas ruas. In: BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BRADBURY, Malcolm. *As cidades do modernismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990,
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ESPÍNOLA, Adriano. *Em trânsito – Táxi/Metrô*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- ESPÍNOLA, Adriano. *O Lote Clandestino*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- FAÇANHA, José Marcílio de Sousa. *Semáforos: Parada Obrigatória! Um lugar praticado por personagens e histórias*, 2009.
- FONSECA, Aleilton. *O Arlequim da Paulicéia: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- FONSECA, Aleilton. O poeta na metrópole: expulsão e deslocamento. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (Org.) *Rota e Imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: UEFS, 2000, p. 46-55.

FONSECA, Aleilton. PEREIRA, Rubens Alves (Org.) *Rotas e imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana-BA: Universidade Estadual de Feira de Santana. 2000.

FREITAG, Bárbara. *Teorias da cidade*. Campinas-SP: Papirus, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. *Verso e reverso do perfil urbano de Fortaleza (1945-1960)*, São Paulo: Annablume, 2003.

MEDEIROS, Cristina. Cola-Cola é isso aí. *Revista Super Interessante* n. 41, fev.1991.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREYR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS / Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 4. ed. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2006.