



Estudos de Literatura Brasileira  
Contemporânea  
ISSN: 1518-0158  
revistaestudos@gmail.com  
Universidade de Brasília  
Brasil

Santiago, Emmanuel

Nihilismo e alegoria em Lira de lixo, de Adriano Scandolara

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 47, enero-junio, 2016, pp. 303-320

Universidade de Brasília

Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323143255015>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## Nihilismo e alegoria em *Lira de lixo*, de Adriano Scandolara

Emmanuel Santiago<sup>1</sup>

Em *Lira de lixo* (2013), de Adriano Scandolara, somos submetidos a um corpo a corpo com a cidade de Curitiba. A realidade urbana nos é apresentada com todas as suas arestas e despejada sobre nós por um arranjo formal que reproduz a gama de estímulos sensoriais que saturam e golpeiam a sensibilidade numa metrópole. Vejamos, a esse respeito, “Canção do eremita”:

Quatro dias sem sair de casa  
e o que perdi?  
Carros, crânios  
mórdos nas madrugadas,  
balões esvoaçantes  
e meia dúzia de buquês  
jogados no lixo

cão que foge, brinquedo que a rua  
destrói  
como um relógio, sem  
que as horas cessem  
suas transformações.  
O cortejo  
da vida como quem sai pra jantar  
com uma pessoa estonteante  
e burra.

O eu-lírico, em casa há quatro dias, pergunta-se o que teria perdido durante esse tempo. Lá fora, segue o frenético “cortejo da vida”, colocando em desfile fragmentos do cotidiano urbano, apresentados por meio de uma enumeração de natureza paratática, isto é, da justaposição de sintagmas. Tal processo cumulativo de coordenação das imagens poéticas é um dos princípios compostivos mais evidentes em *Lira de lixo* e nos remete à montagem. Essa montagem, no entanto, não parece responder apenas a uma intenção de ligar os elementos representados, formando uma cadeia de imagens coerentes. Na verdade, o que temos são imagens que colidem entre si, configurando um todo disparatado, que

---

<sup>1</sup> Doutorando em literatura brasileira na Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: emmsantiago@usp.br

parece encontrar seu princípio de organização na ideia de choque.<sup>2</sup> Vejamos: os “crânios moídos na madrugada” opõem-se aos “balões esvoaçantes”, que, embora relacionados visualmente por sua forma esférica, evocam repertórios semânticos conflitivos – de um lado, o universo da brutalidade e das catástrofes; do outro, o universo inocente das brincadeiras infantis. É o mesmo espírito por trás do brinquedo destruído pela rua e, num certo sentido, também pelos buquês jogados no lixo, em que a sublimidade do sentimento amoroso é rebaixada ao plano do sujo e do degradado. Além da relação antitética que as imagens estabelecem umas com as outras, há ainda uma violência inerente a elas, que estende o choque do âmbito de princípio organizador da coordenação imagética para um efeito deliberadamente perseguido: deseja-se impactar a sensibilidade do leitor, imprimindo-lhe na imaginação o feio, o sujo e o brutal. Parafraseio a sentença de Walter Benjamin a respeito da poesia de Charles Baudelaire (Benjamin, 1989, p. 110-111): Adriano Scandolara inseriu o efeito de choque no âmago de sua produção lírica, o que significa fundamentá-la numa vivência para a qual o choque tornou-se norma. Como exemplo, tomemos o primeiro poema de *Lira de lixo*, “Da misericórdia”, em que se passa bruscamente de uma consideração geral sobre as condições da existência humana e de uma visada panorâmica,

Tudo é estopim,  
gota de veneno que estraga vários litros d’água  
e a surdez do concreto –  
um grito  
rasga as cordas  
vocais.

Mas o céu é um grande ouvido,  
cerúleo muro das lamentações,

para o pormenor desconcertante de uma cena doméstica:  
já na sala  
o cachorro, lenta e  
empenhadamente,  
coça o cu no tapete.

---

<sup>2</sup> Para uma reflexão, aplicada à arte cinematográfica, da diferença entre a montagem concebida como *ligação* e a ideada como *colisão*, ver Eisenstein (2002, p. 42).

O paralelo com Baudelaire é produtivo. Segundo Benjamin, o autor de *Les fleurs du mal* fez mais do que introduzir os elementos da vida urbana como tema em sua poesia; ele teria encontrado, no efeito de choque, a adequação formal para o tipo de vivência que um indivíduo experimenta cotidianamente numa metrópole, como a Paris do Segundo Império. Com uma série de mediações, é possível afirmar algo semelhante sobre a obra de Scandolara em sua relação com a Curitiba do século XXI. Percebe-se que a vida na grande cidade é a principal matéria da poesia de *Lira de lixo*. Na seção “Muros”, temos a incorporação do material bruto que as ruas oferecem na forma de pichações, aproveitadas pelo poeta como motes, dos quais os oito poemas seriam glosas. No sexto deles, a inscrição “Elaine Puta” – encontrada repetidas vezes no trajeto entre os bairros Batel, Bigorrilho, Mercês e Barigui – atravessa todo o poema, rompendo suas linearidade e imanência ao torná-lo poroso à empiria, ao modo de uma colagem de signos. É como se o deslocamento do corpo na cidade estivesse impresso no poema, ou, melhor, como se o poema fosse as pegadas deixadas pelo poeta em seu percurso.

Como ocorre em Baudelaire, a relação estabelecida pelo poeta com a cidade deixa-se perceber num nível profundo, sedimentada nos estratos formais da obra. Benjamin, em seu famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, associa o efeito de choque no cinema à situação de um morador dos grandes centros urbanos: “Diante do filme”, afirma Benjamin, quando

o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo*. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o trâfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (Benjamin, 1994, p. 192, grifo do autor).

O efeito de choque, além de expressar a experiência social do indivíduo na modernidade, ainda o dispõe para a possibilidade revolucionária, à medida que acostuma seu aparelho perceptivo a

súbitas e constantes transformações, possuindo, portanto, uma dimensão pedagógica que é puramente formal (que não se manifesta por conceitos) e atua sobre os sentidos.

Mas a posição de Benjamin em relação ao efeito de choque carrega uma ambivalência. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, vemos que o choque é menos um elemento constitutivo da experiência do homem moderno do que um indício da crise da experiência como Benjamin a entende: “Quanto maior é a participação do fator de choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência” (Benjamin, 1989, p. 111). Para Benjamin, a experiência constitui-se quando o sujeito é capaz de atribuir significado a um determinado acontecimento, integrando-o a uma totalidade semântica, que é a vida. Tal significado depende de um conjunto socialmente construído de valores e ideias, que, transmitido pela tradição, orienta as ações e o pensamento das pessoas. A *experiência*, portanto, é o acontecimento tornado inteligível, dotado de um sentido possível de ser transmitido (acima de tudo, trata-se de um saber social e socializável);<sup>3</sup> o contrário disso, o acontecimento destituído de sentido, intransitivo, é a *vivência*. Numa realidade social submetida a constantes transformações pelo desenvolvimento técnico capitalista, torna-se cada vez mais difícil estabelecer referências sólidas à ação, de maneira que o saber tradicional perde rapidamente sua validade, antes mesmo que novos valores tenham oportunidade de se sedimentar.<sup>4</sup> Como resultado, o indivíduo é obrigado a assimilar abruptamente os acontecimentos sem quaisquer mediações, quer dizer, sem contar com um esquema prévio no qual acomodá-los – daí o choque. É nesse sentido que o efeito de choque não é tanto a expressão estética da experiência de uma realidade em constante mudança – apontando no horizonte histórico para a revolução –, quanto a degradação da própria experiência.

<sup>3</sup> “Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem na memória” (Benjamin, 1989, p. 105).

<sup>4</sup> Para uma visão mais abrangente das implicações do fato de que, para Benjamin, “as ações da experiência estão em baixa”, ver “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (Benjamin, 1984, p. 197-221).

Em *Lira de lixo*, sente-se de maneira aguda o esfacelamento da vida como conjunto unificado de experiências. O que temos no livro de Scandolara é um vertiginoso caleidoscópio de acontecimentos que não encontram uma síntese que lhes dê um sentido definido; trata-se de um monturo de vivências no qual a ideia de experiência aparece ironicamente refletida, conforme se verá. Voltando a “Canção do eremita”, é justamente o que se percebe: o cortejo da vida caracteriza-se por um contínuo fluxo de acontecimentos desconexos, marcado por uma percepção meramente quantitativa do tempo, da qual estão excluídas quaisquer possibilidades de conclusão ou desenvolvimento (dela estão ausentes a noção de completude e de continuidade). Tudo muda (“sem que as horas cessem suas transformações”), entretanto continua o mesmo — a mesmice da rotina é constituída por um turbilhão de eventos que nada transmitem ao indivíduo. Muitas coisas aconteceram enquanto o eu-lírico ficou em casa, mas nada de verdadeiramente *significativo*, de modo que não perde muita coisa ao se manter recluso. A imagem da vida como uma mulher estonteante, mas burra, expressa um conjunto de acontecimentos que impressionam e seduzem os sentidos, porém vazio de significado, incapaz de dizer algo que desperte o interesse do eremita entediado, como se vê também no poema “Um reclame”:

O olhar da janela  
— estática  
cinza-concreto.

De súbito  
acidente  
explosão incêndio chacina suicídio

Sangue no chuvisco  
o aguardo no intervalo  
breve no  
espetáculo do tédio.

As vivências numa grande cidade, convertidas em miríade de estímulos — em puro sensacionalismo, diríamos —, não encerram qualquer lição, não ensejam nenhum interesse. A sensibilidade embota-se diante do espetáculo sangrento das ruas, como diante de um desses programas televisivos que exploraram a miséria humana em suas inúmeras facetas. Nem o choque é capaz de arrancar o eu-lírico de sua

letargia. Essa mesma falta de sentido que parece caracterizar a vida estende-se à história; em “A arte de governar”:

O que segura o mundo,  
represa o mar de escombros  
da queda de edifícios  
pilastras governos  
revolta e violência popular  
deserto de pó e ossos  
sob um céu tombado  
barbárie e penúria,

(de resto,  
burocracia)

é barbante e fita-crepe.

A ordem social — que é como chamamos o tênue equilíbrio entre dissensos inconciliáveis — sustenta-se sobre fundamentos frágeis (“barbante e fita-crepe”). A tensão, o atrito, é a verdadeira argamassa do convívio humano; resistimos, portanto, num equilíbrio entre forças destrutivas prestes a se romper a qualquer momento. De aparentemente sólido, apenas o universo autônomo da burocracia, imerso num formalismo mecânico que o aparta do fluxo caótico da existência. Em “Onã e a revolução”, lemos que “o mundo em fúria ainda se move, como um tanque, um trator”, esmagando tudo em seu caminho. Considerada como a combinatoria de ações que nada mais expressam do que a violência e a estupidez humanas, a história, em sua completa falta de sentido, não tem o que ensinar. Segundo “*Thousand yard stare*”, nem mesmo diante das guerras mais encarniçadas, como as que varreram o mapa europeu na primeira metade do século XX, conseguimos extrair uma lição, por mais óbvia que seja: “Dor que passa e nada ensina, além de qualquer morteiro ou redenção”. Afinal, estamos falando de circunstâncias traumáticas, e o trauma é o choque suspenso no tempo, repetindo-se indefinidamente, neuroticamente. Não é mera coincidência que Benjamin descreva da seguinte maneira o retorno dos combatentes da Primeira Guerra Mundial: “Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca”, isto

porque “nunca houve experiências mais desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes”, e arremata: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin, 1984, p. 114-115).

Tanto a vida quanto a história são duas dimensões (uma individual e a outra coletiva) de uma mesma realidade fragmentada, incoerente e absurda. Assim, não há experiência possível neste mundo, nem aprendizagem, a não ser a cínica aceitação da natureza trágica da existência. É o que vemos em “Poema de mote judaico”, em que multidões embasbacadas assistem a Jó “de joelhos, rindo da própria desgraça”. Aqui, retoma-se a figura central de um dos principais livros sapienciais da Bíblia — que tinham por objetivo transmitir conhecimentos embasados na experiência, constituindo aquilo a que se costuma chamar de sabedoria<sup>5</sup> — para escarnecer da gratuidade do sofrimento. Como foi dito rapidamente numa passagem anterior, quando a experiência comparece no universo temático de *Lira de lixo*, ela é apresentada de forma irônica, paródica, acusando sua própria inviabilidade no mundo contemporâneo. A verdadeira sabedoria está, portanto, em aprender a aceitar resignadamente a irracionalidade do destino (um acaso irredutível, na verdade), que nos atira como naufragos contra os arrecifes do fracasso. Diz o “Poema pedagógico”: “Depois de um tempo você aprende a se foder”, e mais:

A sabedoria tem osteoporose  
e por isso dói tanto,

quanta experiência não têm as pedras,  
que coisas  
sussurram  
ao traseiro que senta nelas?

enquanto um rio inferior corrói a garganta de uma gruta  
um arame farpado cerca frutos maduros,

---

<sup>5</sup> Segundo Benjamin (1984, p. 200): “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”.

e o que resta a dizer  
brilho falho de lâmpada que apaga  
melhor diria  
num gravador  
a voz dum papagaio.

É dolorosa a trágica consciência de que as coisas não encerram nenhum sentido. Tais quais as pedras, vivemos uma existência cega, impermeável ao saber e incomunicável. Tudo o que se pode dizer sobre o real é o eco de um eco, um conhecimento absolutamente imperfeito e de terceiro grau: a voz de um papagaio — que nada mais faz do que imitar o que outros dizem —, repetida por um gravador, que reproduz mecanicamente o que nele é registrado. Vivemos na caverna do mito platônico, mas a caverna, neste caso, engloba o universo inteiro. Somos cegos guiados por outros cegos, numa ciranda interminável que mais parece um labirinto.

Em “Canção da experiência”, o modelo de sabedoria que nos é apresentado é uma velha prostituta “de quem a idade tirou os dentes mas aumentou o preço do boquete”, ou seja: uma desgastada profissional do sexo que compensa a perda de vigor físico e das graças naturais dominando habilmente o *métier*. Mas, sobretudo, o que ela aprendeu foi entregar-se ao gozo do sexo nos braços de seus clientes, por isso ela “ri discretamente dos orgasmos que as carnes mais frescas fingem”, pois, uma vez enraizado o velho hábito, “real de fato se fez o que se sente”. É uma lição análoga a de Jó, embora de certo modo diversa: enquanto o malfadado patriarca bíblico aprende a rir cinicamente da própria desgraça, a velha prostituta, diante da inevitabilidade do coito, aprende a desfrutar do prazer que este possa proporcionar-lhe; em certo sentido, ambas as personagens aprenderam a tirar proveito de sua degradação, seja ela física, seja moral. Trata-se de uma aceitação trágica do destino e, por isso mesmo, heroica, mas de um heroísmo sarcástico e quase diabólico.

Aliás, em “A educação do eremita”, encontraremos a misantropia como uma perversão do heroísmo: “Misantrópia é o caminho mais fácil mas deve ser seguido até o fim”. Enquanto, no repertório religioso, eremita é aquele que se afasta do convívio humano para alcançar iluminação por meio de uma vida ascética (isto é, afasta-se deste mundo para adquirir maior familiaridade com as coisas do além), na poesia de Scandolara, ele é um indivíduo cujo tédio e a melancolia o apartam do fluxo da existência, possibilitando-lhe um olhar distanciado, de fora.

O eremita pode então reconhecer a falta de sentido da vida e, consequentemente, a miséria da condição humana, mas isto não lhe desperta qualquer empatia ou solidariedade — apenas desprezo e cinismo, quando não ódio declarado. O eremita é um asceta do niilismo.

Voltemos a “Poema pedagógico”, em que a verdade se comunica de forma tão precária quanto os sons de um papagaio reproduzidos por um gravador. Para insistir no repertório conceitual de Benjamin, podemos dizer que essa visão das coisas insere a poesia de Scandolara no domínio do alegórico. Se no símbolo, como o concebia a filosofia romântica, teríamos a manifestação da ideia (como significado transcendente) numa aparição sensível, na alegoria, as imagens remetem a uma ideia que lhe é exterior e da qual não passam de cópias, de tentativas imperfeitas de expressá-la por aproximação. Dessa maneira, a alegoria é a forma preferencial com a qual se reveste o pensamento na impossibilidade de remontar a uma ordem superior de significação; em suma, a alegoria surge a partir das próprias condições de existência do ser humano, como ser inserido no âmbito da história e excluído da transcendência. Existindo dentro da história, a imagem alegórica é sempre transitória e inacabada, permeável à oscilação das circunstâncias concretas do existir. O sentido íntimo das coisas, pois, comparece na alegoria como reflexo, um eco longínquo (como aponta “Poema pedagógico”), ou como ruína, fragmento, na formulação de Benjamin (2013, p. 169-201).

O universo temático de Adriano Scandolara é de natureza francamente alegórica, já que nos apresenta o mundo como uma imagem esfacelada de si mesmo. Mas alegórica também é a forma de sua poesia. Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda*, retoma a categoria benjaminiana de alegoria para descrever a obra de arte vanguardista em oposição à concepção tradicional da obra de arte orgânica ou clássica. Segundo Bürger, o alegorista, ao subtrair as coisas de seu contexto semântico (no qual elas possuem um sentido definido) e encará-las como fragmentos autônomos, as esvazia de significado e reduz à condição de material que se pode manipular livremente, sem a preocupação de remetê-las a uma significação original: “Onde o clássico, no material, reconhece e respeita o portador de um significado, o vanguardista vê tão-somente o signo vazio, ao qual ele se acha habilitado a tão-somente emprestar significado. Em conformidade com isso, o clássico trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o” (Bürger, 2008, p. 143). E a distinção continua: “O clássico

produz sua obra com intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade. (...). O vanguardista, ao contrário, junta fragmentos com a intenção de atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido). A obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos" (Bürger, 2008, p. 144). Em *Lira de lixo*, o que vemos é um princípio compositivo semelhante, em que, por meio da montagem e do choque, produz-se um arranjo imagético caleidoscópico.

É por meio dessa visada alegórica que melhor podemos considerar o diálogo corrosivo que Scandolara estabelece com a tradição, como na apropriação sardônica da figura de Jó em "Poema de mote judaico", ou ainda do monstro bíblico Leviatã, que, em "Pré-carnaval (2012)", "dorme [...] com uma tremenda dor de barriga". Arrancadas de seu contexto original, que lhes dotava de um sentido definido, tais referências da cultura letrada são convertidas à condição de matéria bruta, à qual é possível atribuir o sentido (ou a falta de) que se queira. Elas, então, são atualizadas e colocadas em contato com o cotidiano urbano, chafurdando nele e deixando-se contaminar. Em "Eurídice", por exemplo, o Hades dos antigos gregos converte-se numa espécie de aterro sanitário:

Até o tempo se perde  
nesses negros córregos, vias  
pálidas entre os prados  
amontoados de lixo.

Poderíamos ainda citar Orfeu, no poema homônimo, travestido de protagonista da novela das oito (interpretado por um canastrão) e cujas ménades são suas pretendentes na trama. Ménades, aliás, que num poema também homônimo aparecem como parceiras sexuais de um Orfeu mundano. Tal rebaixamento dessas figuras mitológicas ao plano ordinário da atualidade representa um deslocamento irônico por meio do qual elas, na condição de alegorias, passam a transmitir um conteúdo diverso daquele que originalmente era o seu — no caso, tornam-se o veículo de uma vivência moderna que corrói os valores por elas representados. Scandolara evoca a tradição para denunciar sua caducidade, pois, se, como afirma Benjamin, "a experiência é a matéria da tradição" (Benjamin, 1989, p. 105), num mundo onde a experiência não é mais possível, ela se apresenta invertida, em negativo.

Outro não é o espírito com que o autor retoma o esquema da lírica tradicional na seção "Muros". Como se sabe, motes e glosas integram a

estrutura de determinadas formas fixas da poesia, tanto em sua variante erudita quanto na popular. Entretanto, tais formas compositivas comparecem nos poemas de Scandolara de forma completamente deturpada, esgarçada pelos versos livres e pela parataxe – implodida por dentro. Se, num primeiro momento, o apelo à tradição sugere o afastamento do poema em relação à realidade e seu fechamento na imanência do texto literário, o que se vê é justamente o oposto: a forma é erodida para possibilitar que a empiria, por meio das pichações incorporadas, passe a fazer parte da tessitura do poema. O esquema tradicional comparece aqui como ruína, estrutura permeável à história, à atualidade.

Iumna Maria Simon, analisando a produção poética da primeira década do século XXI, observa uma tendência à “retradicionalização da poesia”, na qual o legado vanguardista, sedimentado como tradição, converteu-se numa série de fórmulas que, reduzidas à condição de artifício literário, perderam sua capacidade de configurar esteticamente a matéria histórica do presente, resultando numa poesia em que se verifica uma “rarefação referencial”. Em tal poesia, os expedientes literários e as imagens estranhas, obscuras e de natureza abstrata recebem um estatuto autônomo, diluindo os lastros com a realidade empírica (Simon, 2008, p. 133-134). Em *Lira de lixo*, parece-me, a poesia vai em direção diversa: a própria matéria histórica, apreendida do cotidiano numa metrópole, força os limites da forma literária. O choque, por exemplo, mais do que um expediente replicado de maneira sistemática, é um elemento constitutivo da própria vivência que serve de matéria ao lirismo sujo e degradado de Scandolara. O caráter alegórico de sua poesia, portanto, não se resume ao mimetismo automático dos procedimentos vanguardistas, convertidos num modelo de prestígio, como na tendência apontada por Simon em nossa produção contemporânea, caracterizada por um solipsismo formalista. Em Scandolara, a vivência social, como repertório de referências, é o vetor da constituição formal do objeto poético como sistema de signos.

Considerando-se os poemas do livro em seu conjunto, percebe-se que *Lira de lixo* apresenta uma dualidade rítmica: de um lado, temos poemas em que o tempo se acelera, expressando o cotidiano alucinante de uma grande cidade; do outro, o tempo estagna-se, afundando o eu-lírico num estado de imobilismo e paralisante acídia – trata-se do tempo percebido como velocidade e como inércia, respectivamente. No *tempo-velocidade*

(tempo percebido como velocidade), o que temos é o frenético agitar-se das ruas, com sua multidão incessante de acontecimentos aleatórios, que sobrecarregam os sentidos e nada ensinam. As imagens geralmente assumidas por tal percepção do tempo são as de acidente automobilístico e atropelamento, como em “Transcendendo o cinza”, “Paz de espírito”, “Canção do eremita”, “Mais uma carniça”, “Um reclame” e “Elegia noturna”; e de queda livre, que encontramos em “Ode ao edifício Ricardo”, “Da fantasia” e “Caderno financeiro, 3º trimestre de 2008”. Essas imagens transmitem a ideia de uma vivência estonteante, vertiginosa, e de esmagamento do eu diante de uma realidade abrupta e brutal; um eu acachapado “como se desenho atingido por marreta de desenho” (“Mais uma carniça”). Em tais imagens, o choque repõe-se como tema, invadindo também o plano do enunciado.

Quanto ao *tempo-inércia*, percebemo-lo sobretudo nos poemas que tratam do espaço doméstico, do interior da casa, que, de certa maneira, é uma extensão da subjetividade do eu-lírico. As imagens aqui se referem ao mofo — “Nesta casa em que tudo mofa” (“A má companhia”), “mofo crescendo em apatia nas paredes” (“Ascensão”) —, ao “ar impregnado” de inseticida (“A má companhia”), ao ralo do chuveiro entupido (“Hesitação”) e, saindo do espaço privado, a bueiros também entupidos (“Ascensão”). Tais imagens comunicam a impressão de estagnação, de uma paralisia interior que se desdobra em indícios externos. Preso dentro de casa, cercado de elementos familiares, o eu-lírico defronta-se com o vazio da própria existência, que o empurra ao tédio, à apatia. Se, no tempo-velocidade, a montagem é a expressão formal de um fluxo contínuo de eventos, no tempo-inércia, o mesmo procedimento dá a ideia do acúmulo degradante de vivências que deterioram, entorpecem e enfatiam a sensibilidade do indivíduo. Trata-se de uma impressão dilatada do tempo, que se recusa a passar; a impressão de uma duração indeterminada dos pequenos eventos cotidianos. Um tempo monótono, como o “vrim-vrom” de uma lavadora de roupas (“Versos em homenagem ao Arrebatamento de 21/05/2011”).

Embora o tempo-inércia pareça ser o oposto do tempo-velocidade, aquele se baseia na mesma matéria existencial que este. Se os eventos cotidianos não geram experiência, se não encerram qualquer significado apreensível, tampouco motivam o eu-lírico ou lhe apresentam a possibilidade de aprendizagem e de desenvolvimento pessoal, tendo como resultado a apatia e o imobilismo. Estamos falando de uma

realidade em que nada se sedimenta na vida interior do eu-lírico, ensejando uma vida em que as memórias, acumuladas como “pó na mobília”, podem ser dispersas pelo gesto distraído de uma empregada (“Silêncio de alvenaria”). Qualquer ação torna-se inútil num mundo em que nada faz sentido, em que as coisas acontecem de maneira aleatória ou determinadas pela estupidez humana, gerando um forte sentimento de impotência. Outro não é o sentimento que encontramos em “Hesitação” e em “Elegia noturna”. Aliás, neste último, temos o cruzamento do tempo-velocidade com o tempo-inércia, no qual o eu-lírico enxerga-se na condição de vítima de um acidente de carro:

O canto  
bêbado, três da manhã, de pneus,  
rastro negro no asfalto,  
e o despertar de  
sobressalto.

Entre compaixão e desprezo  
me vejo  
num banco de trás  
preso  
ensanguentado entre ferragens  
quando contra  
o vento da sorte,  
como o olhar paralítico  
do cervo  
refletindo dois faróis.

Como o cervo, paralisado diante do automóvel que se aproxima para atropelá-lo, o eu-lírico enfrenta a sensação de total imobilidade. Está preso entre as ferragens, ensanguentado, e olha a si mesmo com um misto de desprezo e compaixão, assim como o Jó de “Poema de mote judaico”. A velocidade entra em colapso e gera a inércia. Já em “Memento mori”, a inércia consome a velocidade na imagem de uma Kombi em que o “movimento vem só em explosões por dentro/ entregue à ferrugem” e dos “quatro cilindros de um motor inútil”. Tudo isso para expressar um tempo que se caracteriza por contínuas transformações que nada acrescentam, que não resultam em nenhuma novidade, elevando à angústia a salomônica constatação de que não há nada de novo sob o sol. O tempo acelera-se, mas não transforma: as coisas continuam as mesmas, isso porque “o tempo tem

pressa e arrasta uma perna aleijada" ("A carne feita") – poderíamos dizer: ele tem pressa, mas não sai do lugar, ou anda em círculos, ou ainda melhor: tem pressa, mas gira eternamente em falso em torno de sua perna imóvel. O tempo é percebido como velocidade e inércia simultaneamente, pois se a vida apresenta-se ao eu-lírico feito uma mulher estonteante e burra (feito uma série incongruente de vivências destituídas de sentido), o tempo é puro desperdício. Velocidade e inércia, portanto, são dois estágios de uma mesma percepção do tempo como *entropia*, como gradativa desorganização das coisas e dispersão de energia, porém dois estágios que não se sucedem cronologicamente, e sim dialeticamente.

A concepção do tempo-entropia resulta de uma poética na qual a crise da experiência no mundo moderno é levada, tanto do ponto de vista conceitual quanto formal, às últimas consequências. Trata-se de uma experimentação radical com o efeito de choque, fruto da configuração estética de uma vivência social típica das metrópoles, denunciando – a partir da perspectiva de Walter Benjamin – o parentesco da lira de lixo do autor brasileiro com as flores do mal baudelairianas. Se o tempo é entropia, o mundo são os destroços de um desastre, em que tudo é detrito e ruína – tudo é lixo (alegoria). É esse mundo que, acompanhado de sua tortuosa lira, Scandolara canta "mascando um chiclete de três mil anos", idade aproximada da civilização ocidental se contarmos suas origens na Grécia Antiga e entre os hebreus que lançaram os fundamentos da religião judaica ("Profissão de fé"). Contudo, está ausente da poesia de Scandolara qualquer resquício do tom otimista por meio do qual Benjamin atribuía ao efeito de choque no cinema uma função pedagógica de preparação dos sentidos à possibilidade revolucionária. Na realidade, o que temos é um niilismo resoluto, cético a qualquer esperança ou promessa de redenção (seja neste mundo ou em outro), como vemos em "Id(iot)eologia":

Pobre  
ou mata ou se mata  
pra ser rico,  
rico mata  
pra manter-se rico,  
monges marxistas expiam os pecados do mundo  
batendo o Manifesto na testa.

Sem revolução  
sem juízo final

os mortos mantêm-se mortos  
e os vivos os invejam.

Trata-se de um ceticismo intransigente, para o qual o horizonte histórico é um jogo de espelhos, refletindo infinitamente a mesma imagem paralisada de um pretérito e de um presente devastados. Obviamente, a visão de Benjamin é tributária de seu tempo, no qual a revolução parecia um fantasma bastante palpável a rondar a Europa, por conta principalmente da revolução de 1917 na Rússia. Porém, como destaca Peter Bürger a respeito da montagem, não é possível definir um significado político fixo para qualquer procedimento técnico, lembrando que a montagem foi utilizada tanto pelos construtivistas russos, no contexto da consolidação do regime soviético, quanto pelos futuristas italianos, simpatizantes do fascismo (Bürger, 2008, p. 155). Assim, torna-se problemática a função pedagógica formal que Benjamin atribui à técnica cinematográfica, a de preparar o aparelho perceptivo à possibilidade revolucionária. Bürger questiona também se o emprego sistemático do efeito de choque não acaba por reforçar as posturas que visa combater, ensejando no espectador uma atitude reativa (Bürger, 2008, p. 159). A visão de Benjamin é tributária da teleologia marxista, que enxerga nas contradições do próprio sistema capitalista as causas de sua derrocada; no caso, o desenvolvimento da técnica industrial, indissociável da estética cinematográfica, seria responsável por difundir na massa uma sensibilidade revolucionária. Benjamin não contava, entretanto, com a institucionalização do choque, isto é, que tal expediente assumiria um caráter rotineiro, incorporando-se às expectativas de recepção do público e perdendo, desse modo, qualquer potencial crítico (Bürger, 2008); tampouco contava com a conversão do cinema, no âmbito da indústria cultural, num poderoso meio de universalização da ideologia burguesa.<sup>6</sup>

Por outro lado, a perspectiva de Scandolara igualmente remete-se a seu contexto — que é, afinal, o nosso —, em que se verificam, no âmbito de uma economia “emergente”, a consolidação de um capitalismo de consumo que, englobando uma parcela cada vez maior da população, deixa pouco espaço a projetos alternativos de organização social e econômica. O capitalismo, com suas contínuas inovações, reinventa-se a cada instante para manter-se estruturalmente o mesmo nos diversos contextos que engendra; sua capacidade proteiforme de se amoldar às

<sup>6</sup> A esse respeito, ver Adorno e Horkheimer (1985, p. 99-138).

mais variadas circunstâncias parece infinito. Abusando da boa vontade dos leitores que não partilham dos princípios da crítica dialética, ousaria dizer que talvez esteja aí o cerne da questão: o cotidiano frenético das grandes cidades (que, como tenho defendido, constitui o conjunto de vivências que se encontram na base da poesia de Scandolara) nada mais é do que o aspecto mais visível – porque imediatamente perceptível numa escala individual – da expansão, ou dilatação, do sistema capitalista em sua etapa avançada. A consistência do conjunto de poemas de *Lira de lixo* consiste na cerrada articulação dos aspectos formais, temáticos e ideológicos da obra, resultante da elaboração estética de uma matéria histórico-social definida.

## Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1985). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- BENJAMIN, Walter (2013). *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barreto. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica.
- BENJAMIN, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*, vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter (1989). *Um lírico no auge do capitalismo – Obras escolhidas*, vol. III. Tradução de José Carlos Martins e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense.
- BÜRGER, Peter (2008). *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify.
- EISENSTEIN, Sergei (2002). Fora de quadro. In: *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SCANDOLARA, Adriano (2013). *Lira de lixo*. São Paulo: Patuá.
- SIMON, Iumna (2008). Situação de sítio. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 133-147.

Recebido em abril de 2015.

Aprovado em agosto de 2015.

## **resumo/abstract/resumen**

### **Nihilismo e alegoria em *Lira de lixo*, de Adriano Scandolara**

Emmanuel Santiago

Em *Lira de lixo*, Adriano Scandolara elabora poeticamente uma vivência social típica da modernidade, relacionada à vida num grande centro urbano (no caso, a Curitiba do século XXI). Tal vivência pode ser percebida não apenas na temática desenvolvida nos poemas do autor como também nas determinantes formais de sua poesia. Conjugua-se, então, uma visão nihilista da existência, que nega a vida e a história como unidades de sentido, com uma forma fragmentada (alegórica), que rompe com a noção clássica da obra de arte orgânica. A análise segue no sentido de colocar a poesia de Scandolara em constante fricção com o pensamento de Walter Benjamin a respeito da vida moderna e a expressão desta no campo das artes.

**Palavras-chave:** poesia brasileira contemporânea, Adriano Scandolara, Walter Benjamin.

### **Nihilism and allegory in Adriano Scandolara's *Lira de lixo***

Emmanuel Santiago

In *Lira de Lixo*, Adriano Scandolara poetically elaborates a typical social experience of modernity related to life in a large urban center (in this case, 21st century Curitiba). Such experience can be perceived not only in the theme developed in his poems as well as in the formal determinants of his poetry. Therefore, it brings together a nihilistic view of existence which rejects life and history as units of meaning, with a fragmented way (allegorical) which breaks with the classical notion of the organic work of art. The analysis proceeds in order to stimulate the dialogue between the poetry of Scandolara and the thought of Walter Benjamin concerning modern life and its expression in the field of arts.

**Keywords:** contemporary Brazilian poetry, Adriano Scandolara, Walter Benjamin.

### **Nihilismo y alegoría en *Lira de lixo* de Adriano Scandolara**

Emmanuel Santiago

En *Lira de Lixo*, Adriano Scandolara elabora poéticamente una experiencia social típica de la modernidad relacionada con la vida en un gran centro urbano (en este caso, Curitiba del siglo XXI). Esta experiencia puede ser sentida no sólo en el tema desarrollado en los poemas del autor, pero también en los

determinantes formales de su poesía. El libro combina una visión nihilista de la existencia, que rechaza la vida y la historia como unidades de sentido, con una forma fragmentada (alegórica), que rompe con la noción clásica de la obra de arte orgánica. El análisis sigue con el propósito de poner la poesía de Scandolara en contacto con el pensamiento de Walter Benjamin acerca de la vida moderna y su expresión en las artes.

**Palabras clave:** poesía brasileña contemporánea, Adriano Scandolara, Walter Benjamin.