

Tauromaquia e a Temática do Corpo na Poesia de Leopoldo María Panero¹

Antonio Barros de BRITO JUNIOR (Unicamp)²



Pablo Picasso

Resumo: Neste artigo, que trabalha com a obra poética de Leopoldo María Panero, buscamos evidenciar o modo pelo qual a idéia de tauromaquia e a temática do corpo são trabalhadas pelo poeta, a fim de fundarem uma poética capaz de salientar aspectos político-ideológicos. Nesse sentido, sustentamos que, por conta desses procedimentos, a poesia de Panero estabelece um diálogo crítico com o período pós-franquista, rejeitando uma “poética da experiência” caracteristicamente episódica, e esboçando uma consciência crítica do fazer literário e das novas formas de sociabilidade pós-moderna.

Palavras-chave: Leopoldo María Panero; Poesia Espanhola; Pós-modernismo.

¹ Este texto é fruto de um trabalho desenvolvido no âmbito de uma disciplina cursada no Instituto de Estudos da Linguagem, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Serra, da Universidad de Salamanca, a quem agradeço o contato profícuo.

² Antonio Barros de BRITO JUNIOR, doutorando, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Departamento de Teoria e História Literárias. E-mail: antbarros@gmail.com.

Abstract: *In this article, which deals with the poetical work of Leopoldo María Panero, we try to show how the idea of “tauromaquia” (“bullfighting”) and the theme of the body are employed by the poet in order to construct a poetics that is able to highlight political and ideological aspects. By this way, we argue that, because of these procedures, Panero’s poetry establishes a critical dialogue with the post-franquist age, rejecting the “poetics of experience” characteristically based on episodes and sketching a critical consciousness of both literary writing and the new post-modern modes of sociability.*

Key-words: Leopoldo María Panero; Spanish Poetry; Post-modernism.

Dentre as revelações da poesia espanhola das últimas décadas, o nome de Leopoldo María Panero aparece com destaque. Nascido em Madri em 1948, militante do Partido Comunista – atividade que lhe rendeu um tempo na prisão, durante o governo do General Franco –, Panero passou uma considerável porção de sua vida internado em clínicas psiquiátricas, onde recebeu severos tratamentos de eletro-choque. É inegável a influência que a sua vida marginalizada exerce sobre a sua poética, sobretudo no livro *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987); nessa linha, destacam-se, também, os poemas que abordam os assuntos ligados ao consumo de droga, à solidão e, principalmente, à morte. No entanto, Panero notabilizou-se, além disso, por apresentar uma temática revolucionária (sobretudo com relação à forma), especialmente nas décadas de pleno vigor do franquismo. Dessa safra, podem ser mencionados os poemas organizados sob o título de *Tarzán traicionado* (1967) e o monumental poema “El canto del llanero solitario”. Aliás, Panero fez parte do grupo que figurou na célebre antologia de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), o que alçou o seu nome ao posto de um dos mais notáveis poetas da neovanguarda espanhola. Dada a abrangência dos temas, a poesia de Panero pode, se tratada em seu conjunto, explicitar de algum modo a passagem de uma poética auto-reflexiva para uma poética mais intimista: na verdade, um caso *sui generis* na poesia espanhola, a poesia de Panero parte de um engajamento na forma poética, uma espécie de inflação da linguagem, para atingir, nas últimas

décadas, uma forma mais condizente com a poética pós-modernista, sem abrir mão, entretanto, do trabalho com a linguagem. Estudar essa passagem poderia revelar, de um lado, algumas facetas das transformações estilísticas e ideológicas por que passou a poesia espanhola do século passado, e, de outro lado, iluminar algumas das principais teses acerca do Pós-modernismo, principalmente no que diz respeito à sua reação ao ultra-modernismo de meados do século XX. Todavia, apesar desses sedutores caminhos, optamos por desenvolver uma análise menos audaciosa e focada apenas em alguns aspetos de sua poesia. Para isso, achamos prudente estabelecer um recorte na poesia de Panero, a fim de estabelecer objetivos mais específicos. Assim, interessar-nos-emos pela poesia que sucede o período franquista, procurando evidenciar em que medida esses poemas traduzem, a contrapelo de uma interpretação mais literal, algo daquilo que Vilarós (1994) denominou “el mono del desencanto”. Além disso, acreditamos que podemos estabelecer uma interpretação política e ideológica a partir de poemas que, a princípio, numa avaliação menos cautelosa, poderiam parecer produtos de um subjetivismo exacerbado, mais afeito, por isso, a uma poética, por assim dizer, “alienada” ou “não-empenhada”. Para isso, elegemos dois aspectos da poesia de Panero que nos parecem ser bastante representativos dessa tomada de consciência político-ideológica: de um lado, a *tauromaquia* – que, segundo a definição do próprio poeta madrilenho, acaba por ser análogo ao ofício do escritor –, e, de outro lado, a *temática do corpo* – que desempenha um papel predominante nas relações que se estabelecem entre o eu-lírico, a linguagem poética e o desencanto.

Resta ainda a pergunta: por que optar por esse período da poesia de Panero? Essa pergunta exige uma justificativa mais detalhada, e que não pode ser feita sem o reconhecimento de que a crítica literária espanhola parece unânime em admitir que, a partir da morte de Franco, processou-se na cultura espanhola uma reviravolta que transformou a prática artística. Na poesia, mais especificamente, parece haver, entre os críticos, um consenso de que um tipo de poesia menos experimental e mais intimista, tendendo, portanto, ao Pós-modernismo estéril em voga nos demais centros literários europeus, tomou conta do cenário literário. Em

decorrência disso, a utopia que marcou a neovanguarda espanhola, refletida especialmente nos *novísimos* – e que conservou durante os anos do franquismo um apelo e um entusiasmo com a liberdade política do país –, feneceu; além disso, notava-se, *pari passu*, uma espécie de “encolhimento” da linguagem autofágica, característica da neovanguarda. Para Lanz (1998, p. 264), por exemplo, “No cabe duda de que hacia 1977 se inicia una etapa nueva en la poesía española más joven, etapa que se extiende hasta la frontera de nuestros días [...]”.³ E, mais adiante (LANZ, 1998, p. 267):

Esta poesía (cultura) que empieza a manifestarse fundamentalmente a partir de 1977 es postfranquista, al menos, en un doble sentido: por un lado, en un sentido cronológico, en cuanto que surge *después* de Franco; por otro, en un sentido histórico-literario, en cuanto que se deriva, enlaza y es consecuencia de la poesía (cultura) bajo el franquismo (por y anti).⁴

Essa constatação é compartilhada por Jongh (1991), que ensaia elencar os aspectos que nos permitem diferenciar a poesia do período franquista da poesia originada após a sua morte (cujos poetas Jongh denomina “*postnovísimos*”). De acordo com a autora, nota-se uma renovação do tratamento poético, sobretudo no que diz respeito ao culturalismo, à criação de mitos, à metapoesia e ao intimismo. Jongh percebe, então, a partir desses fatores, uma mudança que, ao mesmo tempo, inscreve-se num continuísmo **moderado** das poéticas anteriores (os *novísimos*) e deriva para uma poesia menos cerebral e menos engajada com uma espécie de teleologia voltada para a atividade poética. Em síntese, o que se nota, na opinião da autora, é uma reapropriação da cultura e dos procedimentos poéticos imediatamente anteriores (o que dá continuidade a uma poesia culturalista e citacional, mas obviamente desvinculada dos princípios iconoclastas neovanguardistas, uma vez que estão descontextualizados), uma recriação de mitos poéticos através de um simbolismo, a busca de uma linguagem capaz de exprimir os sentimentos de inadequação do poeta, culminando num

³ “Não resta dúvida de que a partir de 1977 inicia-se uma nova fase na poesia espanhola mais jovem, fase que se estende até os nossos dias.”

⁴ “Esta poesia (cultura) que começa a manifestar-se fundamentalmente a partir de 1977 é pós-franquista em, pelo menos, um duplo sentido: por um lado, em um sentido cronológico, enquanto surgida *depois* de Franco; por outro lado, em um sentido histórico-literário, enquanto é derivada, se enlaza e é consequência da poesia (cultura) sob o franquismo (pró e anti).”

intimismo que valoriza uma espécie de “poética da experiência”. A propósito, a “poética da experiência”, de acordo com outro crítico, Jonathan Mayhew, ganhou um espaço relativamente grande no cenário poético das décadas finais do século XX: de acordo com Mayhew (1999), alguns poetas reagiram contra a “impessoalidade” da poesia da vanguarda – que se colocava como intermediária de uma consciência e de uma ideologia produtivas com relação às ambições de transformação da paisagem político-cultural, exacerbando, assim, a linguagem, em detrimento do sujeito poético –, optando, na contramão disso, pela valorização de microexperiências que enfeixam somente uma avaliação parcial e ínfima da vida coletiva ou pessoal do poeta. Naturalmente, na opinião do crítico, houve uma conseqüente “redução” da linguagem, em nome de um contato mais direto entre poeta e leitor.

The notion of a “poetry of experience” is based on the premise that the poet can communicate his or her own lived experience to the reader in an accessible way; the theory of language underlying such a poetics, then, posits a clear link between the signifier and the signified. (MAYHEW, 1999, p. 357.)⁵

Não é difícil, portanto, reconhecer, pelo menos, dois aspectos fundamentais que sintetizam as transformações por que passou a poesia espanhola no período pós-franquista, aspectos que estão em correlação mútua, e que, talvez, não possam ser captados em sua natureza profunda sem um estudo de suas relações. São eles, em primeiro lugar, uma renovação da linguagem poética, que ganha feições um pouco mais “conservadoras”, se comparadas às experiências neovanguardistas da década de 1960,⁶ e, em segundo lugar, a busca de horizontes poéticos (desde uma temática até uma postura) mais modestos, mais situados na experiência concreta dos poetas, em detrimento da grandiloqüência utópica.

⁵ “A noção de uma “poesia da experiência” baseia-se na premissa de que o/a poeta pode comunicar sua própria experiência vivida de uma forma acessível ao leitor; a teoria da linguagem subjacente a essa poética, então, estabelece um claro elo entre o significado e o significante.”

⁶ Jongh (1991, p. 846), por exemplo, escreve: “En conclusión, la nueva estética encierra una multiplicidad de corrientes, pero lo ciertos que todos los poetas – en mayor o menor medida – rechazan el esteticismo vacío que imperó sobre todo en la primera etapa de la poesía de la ruptura presentada por Castellet.”

Isso, na avaliação de Vilarós (1994), constitui um período de desencanto, devido, sobretudo, a uma espécie de “crise de abstinência” das utopias que sonhavam com uma Espanha livre e democrática, durante o período do governo Franco. Segundo a autora, o período franquista envolveu os poetas e intelectuais numa incessante busca pela redemocratização do país, que se traduzia, de certa forma, numa possibilidade de abertura política sempre “fantasmagórica”, e que, em pouco tempo, parecia ser possível somente com a morte do General. Assim, esses artistas trabalharam sempre numa condição ambígua: por um lado, permaneciam conscientes da necessidade de se lançar em busca da redemocratização da sociedade; e, por outro lado, sabiam que esse processo só teria início com o fim da vida de Franco e a inauguração de uma nova etapa de abertura político-cultural. Enfim, com a morte de Franco, algumas dessas utopias ganharam novo fôlego, que, entretanto, foi curto, devido aos caminhos escolhidos durante o processo de abertura. Como resultado, não vendo concretizados plenamente os anseios políticos do período franquista, algumas dessas utopias tornaram-se meros desejos insatisfeitos, descartadas que foram por uma nova cultura que se inflamava agora pelo poder do capitalismo, que tomava a frente da sociedade espanhola.⁷ Trata-se disso, então, a crise de abstinência (*el mono*) do período pós-franquista: encerrado uma era em que a utopia significava a razão de vida dos poetas, uma espécie de “droga” que alimentava ilusões, é inaugurado um período em que, curiosamente, essas utopias não fazem mais sentido (o período do *desencanto*), seja porque a ameaça franquista que as sustentava faleceu, seja porque, no mundo pós-moderno, as grandes-narrativas perderam o seu significado redentor – para ficarmos com as idéias de Lyotard (1979).

⁷ Eis um diagnóstico bastante preciso da situação espanhola nos anos que antecederam a morte de Franco, situação que se agravou depois de 1975: “[...] el asentamiento y la regularización de la cultura como expresión y objeto de consumo de la sociedade espanhola, la festivalización cultural del país, una trivialización de los temas culturales, convertidos en moda y espectáculo, y, en última instancia, una desvalorización de la verdadera cultura en favor de cualquier iniciativa con visos pseudo-culturales de cualquier simulacro cultural. Este doble proceso ya había sido iniciado, a fines de los sesenta, por los poetas *novísimos*, quienes, ignorando el sistema político y cultural franquista, pensaban superarlo y asentar los fundamentos para el establecimiento del sistema democrático” (LANZ, 1998, p. 265). Acreditamos que, entre outras coisas, esses fatores favoreceram o clima de desencanto, revelado por Vilarós (1994).

La utopía fue la droga de adicción de las generaciones que vivieron el franquismo. La muerte de Franco señala la retirada de la utopía y la eclosión de un síndrome de abstinencia, un *mono* que obedece a un “requerimiento inconsciente” y a una “necesidad visceral”. El [año de] 75 representó el fin da la utopía, la constatación del desencanto y el advinimiento del *mono*. (VILARÓS, 1994, p. 221.)⁸

Nesse sentido, o que se nota é que as transformações por que passou a sociedade espanhola foram insuficientes, do ponto de vista político, para concretizar as utopias nascidas no período anterior à metade da década de 1970. Todavía, algumas transformações na ordem cultural do país foram decisivas para o surgimento de uma nova sensibilidade poética. Cremos, portanto, que tudo o que expusemos até aqui nos leva à conclusão de que a abertura política espanhola favoreceu a entrada do Pós-modernismo no país, o que evidentemente exerceu uma influência considerável nos processos literários. Essa nova sensibilidade, traduzida pelas características que expusemos acima, transformou não só a relação entre a literatura e a sociedade, como também, e por conseqüência disso, as relações entre o poeta e a escritura. E, evidentemente, uma transformação da sensibilidade poética, para ser mais bem compreendida e percebida, necessita de estudos comparativos que estabeleçam a devida relação com as sensibilidades imediatamente anteriores (ou posteriores). E, no terreno das comparações, em que pesem as afirmações em contrário, goza de bastante prestígio a noção de que as transformações ocorridas no âmbito estético, não só no cenário espanhol, mas no cenário mundial como um todo, desfavoreceram ou dificultaram uma práxis artística orientada para uma poética revolucionária ou comprometida, ou, melhor dizendo, para uma poética empenhada em problematizar, desde a própria literatura, o papel social da arte e dos indivíduos envolvidos na criação a na fruição da arte.⁹ É essa, por exemplo, a avaliação que

⁸ “A utopia foi a droga viciante das gerações que viveram no franquismo. A morte de Franco marca a retirada da utopia e a eclosão de uma síndrome de abstinência, um *mono* [alteração de humor devido à privação de algum hábito, de algum vício] que obedece a um “pedido inconsciente” e a uma “necessidade visceral”. O ano de 1975 representou o fim da utopia, a constatação do desencanto e o advento do *mono*.”

⁹ Nesse sentido, podemos mencionar as obras de críticos como Eagleton (1990 e 1996) e Subirats (1986 e 1993). A respeito dos aspectos históricos dessa passagem do Modernismo ao Pós-modernismo, salientamos as obras de Anderson (1998), Barth (1967 e 1979), Fokkema (1983), Coutinho (2005) e Nazario (2005).

Mayhew (1992; 1999) faz das poéticas espanholas contemporâneas: de acordo com o autor, o individualismo e o refluxo da linguagem evidenciariam, assim, uma indiferença com relação às questões que nortearam a vanguarda e a neovanguarda. Dentro dessa lógica, apenas a vanguarda, imbuída que estava de ideais revolucionários, poderia levar a cabo um projeto de transformação literária e social que, infelizmente, não se concretizou, ao passo que a nova sensibilidade poética, sob o nome de Pós-modernismo, está inevitavelmente condenada a uma repetição tediosa das vanguardas que caracterizaram o Modernismo, ou uma banalização da literatura, sob a égide do capitalismo e das novas relações entre mercado e arte (SUBIRATS, 1986, p. 11). Nesse sentido, apenas uma postura utópica, herdada das vanguardas históricas e das neovanguardas, pode, na avaliação desses críticos, revelar uma consciência positiva e produtiva acerca do papel da literatura; tudo o que foge disso, então, não seria capaz de produzir o mesmo efeito.

Creemos, todavia, que, do ponto de vista da estética e da literatura, isso não é necessariamente assim. A bem da verdade, mesmo uma poética que exhibe traços da vanguarda pode apresentar-se como alienada ou descompromissada, na medida em que não reforça sentidos políticos a partir da fruição da obra. O “esteticismo vazio” pode de fato ser um empecilho para um tipo de obra de arte que tende a uma ideologia empenhada, se estiver associado a uma esfera de recepção embotada. E, nesse sentido, é possível que os traços poéticos que marcam o período pós-modernista possam revelar sentidos políticos produtivos e desafiadores, mesmo quando os aspectos formais não tendem pura e simplesmente para uma inventividade formal. Dito de outro modo, acreditamos que na estética do Pós-modernismo – em que muitas vezes não se encontram as exacerbações formais típicas da vanguarda, mas em que se percebe uma orientação para uma revalorização do sujeito e da linguagem, e onde a forma literária divide com questões mais elementares da vida cotidiana o papel de protagonista, levando o leitor a considerações acerca do papel da literatura e de sua possibilidade de engendrar uma consciência diferenciada, afastada da alienação e embotamento característicos da cultura de massa – subjaz uma

postura conflitante com as grandes ideologias conservadoras e reformistas, perpetradas, por exemplo, pelos sistemas ditatoriais como o de Franco.¹⁰

Isso nos leva, enfim, a Panero e à justificativa demandada acima: na medida em que o poeta atuou como escritor da neovanguarda e, ao mesmo tempo, produziu grande parte de sua obra poética no período do desencanto, vale a pena refletir sobre o modo como Panero incorpora essa nova sensibilidade, bem como observar em que medida a adoção desses novos parâmetros poéticos pode ou não sacrificar o caráter revolucionário e empenhado da sua poesia, atestado desde a coletânea de Castellet e referendado pela sua biografia. Ora, dado o reconhecimento de que essa nova sensibilidade atua na contramão das utopias revolucionárias das décadas de 1960 e 1970, seria Panero uma exceção? E, sendo ele uma exceção, o que pesa nesse juízo? A concordar com Mayhew (1999), Panero manteria, ainda, uma “postura vanguardista” (“*avant-garde modé*”), rara no cenário contemporâneo:

There are not avant-garde poets: they do not attempt to shock the bourgeois reader in an outmoded way, nor do they extravagantly celebrate their own egos. [...]

Another option for contemporary Spanish poetry is a deliberately subversive, avant-garde mode. Leopoldo María Panero, one of the original *Nueve novísimos*, practices exactly the sort of extravagant and gratuitously shocking poetry, based on the model of the *poète maudit* [...]. (MAYHEW, 1999, p. 361.)¹¹

Assim, mantendo uma postura de vanguarda mesmo quando a vanguarda parece fadada ao desaparecimento – conforme atestam, inclusive, algumas leituras mais abrangentes do período pós-moderno (Subirats 1986) –, Panero parece representar uma via de comunicação entre a poesia característica dessa

¹⁰ Para maiores reflexões sobre as questões referentes à relação entre poética e ideologia da obra literária, remetemos o leitor a Brito Jr. (2007), onde ele encontrará um estudo em clave semiótica das relações entre esses temas. Para um estudo sobre o Pós-modernismo, na esteira dessas reflexões, remetemos para Brito Jr. (2006), em especial a Parte II.

¹¹ “Não há poetas de vanguarda: eles não tentam chocar o leitor burguês de uma maneira antiquada, e nem celebram seus egos extravagantemente. [...] Outra opção para os poetas espanhóis contemporâneos é um modo deliberadamente subversivo, vanguardista. Leopoldo María Panero, um dos originais *Nove novísimos*, pratica exatamente o tipo de poesia gratuita e extravagante, baseada no modelo do *poeta maldito* [...].”

sensibilidade desencantada e a postura crítica do período franquista. Veremos como isso se dá, analisando a seguir alguns de seus poemas.

Aliás, é mister começar não por um poema, mas por um prefácio. O “Prefacio”, que abre o livro *El último hombre* (1983), é bastante ilustrativo dos dois aspectos que selecionamos para a nossa análise, a saber, a **tauromaquia** e a **temática do corpo**. Nele, Panero desenvolve algumas reflexões que, no nosso entender, iluminam não só os poemas dessa obra, mas também os poemas encerrados nas obras imediatamente anteriores e nas obras imediatamente subseqüentes, como, por exemplo, *Last river together* (1980) e *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987). O “Prefacio”, então, pode vir a servir como um tipo de “síntese” poética, na medida em que deita os trilhos por onde passará a sua temática e a sua linguagem.

Testimonio de la decadencia de un alma, este libro, pese a lo macabro de sus temas, no romperá por ello con el rigor poético que me he propuesto a lo largo de toda mi obra literaria. La imagenería exótica, retorcida, sigue una técnica: la de contrastar la belleza y el horror, lo familiar y lo *unheimlich* (lo no familiar, o inquietante, en la jerga freudiana). Blake, Nerval o Poe serán mis fuentes, como emblemas que son al máximo de la *inquietante extrañeza*, de la locura llevada al verso: porque el arte en definitiva, como diría Deleuze, no consiste sino en dar a la locura *un tercer sentido*: en rozar la locura, ubicarse en sus bordes, jugar con ella como se juega y se hace arte del toro, *la literatura considerada como una tauromaquia*: un oficio peligroso, deliciosamente peligroso. [...]

También he de decir, en esta suerte de POÉTICA, que, al igual Mallarmé, no creo en la inspiración. Es más, considero que la buena literatura debe rehuir a ésta como si de una bestia se tratara. La poesía no tiene más fuente que la lectura, y la imaginación del lector. La literatura, como decía Pound, es un trabajo, un *job*, y todo lo que en ella nos cabe es hacer un buen trabajo, y ser comprendidos, *cal trovar non porta altre chaptal* (porque cantar no recibe outro capital), como afirmara la Comtessa de Dia. Algo que no sabe decididamente el poeta inspirado es que trovar es difícil, que la buena poesía no cae del cielo, ni espera nada de la juventud o el deseo. (PANERO, 2001, p. 287, destaques do autor.)¹²

¹² “Testemunho da decadência de uma alma, este livro, apesar de seus temas macabros, não romperá, por causa disso, com o rigor poético a que me propus ao longo de toda minha obra literária. A imaginação exótica, tortuosa, segue uma técnica: a de contrastar a beleza e o horror, o familiar ao *unheimlich* (o não-familiar, o inquietante, no jargão freudiano). Blake, Nerval ou Poe

Reproduzido quase na íntegra, podemos observar, através desses trechos, em que condições trabalha a poética de Panero, nesse e em outros livros. Trata-se, em primeiro lugar, de jogar com os temas: tornar, a partir da própria experiência (“*la decadência de un alma*”), do macabro, da loucura, do não-familiar, o texto em um objeto *estranho*: confrontando o senso-comum do leitor comum, Panero, através de uma incessante trabalho com o exótico e o insano (daí a referência a Poe e Nerval, respectivamente), procura tirar o chão do leitor, dando-lhe elementos suficientes para que ele dribles a sua percepção do real e consiga, como co-partícipe do texto, estabelecer relações inéditas entre as imagens evocadas nos poemas, rumo a sentidos escondidos por baixo da superfície textual. É nesse sentido que a literatura é tauromaquia: a finta, o drible, o fingimento, o fazer crer, o ambíguo, o inesperado; tudo isso faz do texto (e, paralelamente, da literatura) um jogo arriscado, que consiste em apontar para uma direção e esquivar-se para outra. No fundo, tourear não se trata de outra coisa que não seja atrair com a flanela a atenção do touro para um rumo, esquivando-se logo em seguida, numa direção alternativa; é como se Panero anunciasse ao leitor que agitará a chave do poema diante de seu rosto, para tirá-la logo depois, desorientando-o. Assim, temos que um poema é apenas uma finta; atraído para o poema como um touro para a flanela, o leitor avança em direção a um sentido¹³ (que é o sentido literal) e, desafiado pelo movimento da flanela, tem que procurar outro sentido, a fim de atingir o toureiro. Desnecessário dizer que o leitor-touro nunca atinge o poeta-toureiro: não há, no fundo, um sentido correto,

serão as minhas fontes, como emblemas máximos que são da *inquietante estranheza*, da loucura levada ao verso: porque a arte, definitivamente, como diria Deleuze, consiste apenas em dar à loucura um *terceiro sentido*: em roçar a loucura, instalar-se em suas bordas, brincar com ela como se brinca e faz arte com o touro, *a literatura considerada como uma tauromaquia*: um ofício perigoso, deliciosamente perigoso. [...] Também devo dizer que, neste tipo de poética, assim como Mallarmé, não creio na inspiração. Mais: considero que a boa literatura deve afastar-se desta como se se tratasse de um monstro. A poesia não tem uma fonte, a não ser na leitura e na imaginação do leitor. A literatura, como dizia Pound, é um trabalho, um *job* [emprego], e tudo o que nos cabe é fazer um bom trabalho e ser compreendidos, *cal trovar non porta altre chaptal* (porque cantar não recebe outro capital), como afirma a Condessa de Dia. Algo que o poeta inspirado decididamente não sabe é que trovar é difícil, que a boa poesia não cai do céu, nem espera nada da juventude ou do desejo.”

¹³ Vale a pena chamar a atenção para a ambigüidade que queremos salientar no termo *sentido*: na tauromaquia de Panero, o sentido é um *rumo*, uma *orientação*, mas é, também, uma *interpretação*.

um sentido profundo, para o qual o leitor deve orientar-se; todos os movimentos que a flanela-poema sugere ao leitor-touro são igualmente possíveis e ilusórios e não há, enfim, um alvo a ser atacado e abatido. Nesse sentido, parece-nos óbvio que é o próprio drible que se torna o fundamento da poesia, de acordo com Panero (e a invocação a Mallarmé, cujo *Un coup de dés* exemplifica o poema como jogo, não é gratuita). Além disso, percebe-se que, mesmo a partir de uma poética da experiência, da sua loucura, chega-se a uma poética do *estranho*; e, aqui, não se trata apenas do *estranho* de Freud (*unheimlich*), mas também do *estranhamento* típico da literatura (conforme os termos de Chklóvski), que, aplicada à vanguarda, buscou representar uma via de acesso à uma prática literária revolucionária, desafiadora, ao mesmo tempo, do cânone literário e da mentalidade conservadora.

Este é o caso, por exemplo, do poema “La flor de la tortura”: o poema abre-se com uma invocação a Túpac Amaru, líder da resistência inca no período da colonização espanhola.

LA FLOR DE LA TORTURA

(Túpac Amaru en los sueños de la prisión)

Busco aún mis ojos en la Mano
en la Mano y en el suelo,
y recuerdo que fui hombre,
antes
de que el metal hiciera arder mi cuerpo
entero como una bombilla,
como una bombilla quebrada por la Mano
del hombre sin cabeza, cuyos pies sólo veía,
cuya Mano
explorar mi cuerpo como en busca del mapa de Todo.
¡Oh los pétalos de mi vida que caen, los cristales de mi alma
que ya son sólo carne, carne en llamas
y una mujer en los brazos de otro!
¡Oh mi amor, mi amor entero, cuyos pies sólo veo!
¡Oh mi hombre, mi amado, mi esposo, quisiera
ofrecerte mi falo esta noche quemado
y mis ojos también, mientras arañas
con tu mano torpe la bombilla queriéndome,
y el látigo de tu voz desmiente mi cabeza!
Esto era la cabeza que hubo
esto el metal de tu voz.

Esto la carne en pedazos por el suelo, por el suelo
como un espejo roto que recuerda
a todos los hombres.
Ya no soy yo sino *eso* que torturas,
y una sola flor en la cabeza,
dos en el pie, y cinco en el escroto.
Al final, como un regalo
te escupiré mi nombre al suelo.
Y quedará vacía por entero mi alma, sólo amor
sólo pasión de ti y de tu boca de acero,
de tu Mano que se mueve curiosa entre mis pelos,
que aplica electrodos con premura, tiernamente
a través del laberinto de mi cuerpo.
¿Querías saber mi nombre? Soy el Fuego,
y toda la marea de los dioses
aparece en mi frente. ¿Querías saber quién soy?
Yo soy un gato, una gota de agua salada en tu Mano
arena de la playa para que en ella como un niño juegues.
¿Te gusto más desnudo? Para que con mí juegues, sin duda
es mejor mi piel que el inútil
enigma de mi ropa.

No es nada ya mi cuerpo: tómalo,
hunde tu falo, y que te ame
como el agua ama el pie que en ella se hunde. (PANERO, 2001, pp.
291-292.)

Juntos, o lexema “*tortura*” e o nome de Amaru orientam, obviamente, para um sentido determinado, qual seja, de que o poema aborda a temática do martírio, da tortura. Todavia, a seqüência do poema coloca-se em confronto com esse sentido imediato; em breve, nota-se que paira na cena armada pelo poeta um clima erótico, de sedução, algo homossexual, inclusive. As apóstrofes (versos 11, 14 e 15) inserem um apelo ao outro do poema, que interage com o eu-lírico, e que lhe inflige dor. Essas apóstrofes, entretanto, não traduzem um sentimento de repugnância ou de súplica; pelo contrário, acolhem como um amante o carrasco, de uma forma nada habitual. Tão logo aparecem as apóstrofes, a idéia do flagelo perde força, narcotiza-se e fica à espera de novos versos que possam reforçá-la. E, como um pêndulo, o poeta traz de volta lexemas que vão, de fato, retomar o sentido primeiro e levá-lo para possibilidades interpretativas inexploradas. É o caso dos versos seguintes, quando a tortura leva à morte metafórica (ou literal) do flagelado: “Ya no soy *eso* que torturas,/ y una sola flor en la cabeza,/ dos en el pie, y cinco en el escroto”, versos que sugerem com grande força um cadáver (um *isto*

sem vida), enfeitado de flores como um defunto no caixão – e os versos seguintes reforçam essa idéia, na medida em que, na nossa impressão, o par de versos “Al final, como un regalo/ te escupiré mi nombre al suelo” evoca a imagem de uma lápide. O pêndulo, entretanto, não se fixa em um ou outro sentido, e, nos versos finais, o poema retoma a conotação erótica: “No es nada ya mi cuerpo; tómalo,/ hunde tu falo, y que te ame/ como el agua el pie que en ella se hunde”.

Vê-se, então, em que medida o poema trabalha com um duplo registro, constantemente variando, iludindo o leitor: de um lado, há uma forte condenação da tortura, na medida em que, quando tende a essa leitura, a atmosfera carregada e os termos que sugerem artifícios de flagelo (como “*electrodos*”, “*el metal de tu voz*” e “*boca de aceró*”) dão a exata impressão da violência a que se submetem os torturados; somem-se a isso as perguntas retóricas que relembram os violentos inquéritos perpetrados pela polícia franquista: “*¿Querías saber mi nombre?*” e “*¿Querías saber quién soy?*”; de outro lado, não deixam de ser abundantes vocábulos e expressões mais ligados à poesia erótica (“*falo*”, “*ropá*” e “*desnudo*”), o que cria uma sensação de sensualidade (“*arder mi cuerpo*”)¹⁴ que resiste até o fim do poema. Quer nos parecer, entretanto, que uma leitura não exclui a outra, e este seria, talvez, o *tercer sentido* de que Panero nos fala no “Prefacio”: há na tortura, no flagelo, algo de sexual, um contato entre corpos que desencadeia reações, que ativa os sentimentos; e há no ato sexual algo de uma violação consentida, de uma posse proibida, de um prazer infligido pela posse do corpo de outrem. Assim, essa ambigüidade criada pelo poema coloca o leitor diante de uma concepção equívoca acerca do amor, por um lado, e da violência, por outro. Dessa forma, o “terceiro sentido” nasce justamente do conflito de interpretações, de uma manobra, de uma finta, enfim, da “tauromaquia” do poema de Panero. A “tauromaquia” desse poema, portanto, faz oscilar os sentidos mais imediatos de uma poética da experiência com a incessante busca pelo sentido: nem o poema é, por um lado, a experiência sexual, uma vez que ela é

¹⁴ A própria expressão “*arder mi cuerpo*” é, em muitos sentidos, ambígua, pois, além da conotação sexual expressada pela metáfora, há ainda um sentido literal que não excluía tortura, como se o corpo estivesse, de fato, ardendo em chamas.

poeticamente construída em torno dos lexemas da tortura, nem o poema é sobre a tortura (de Panero ou de qualquer outro), uma vez que o ato sexual aparece como contraponto metafórico a essa idéia.

Há ainda um outro poema de Panero que lança mão do que convencionamos chamar tauromaquia. Dessa vez, contudo, o tema do poema pode ser pensado como representando a própria condição da linguagem poética. Vamos a ele:

VASO

*Wakefield, quien por una broma
se perdió a si mismo.*

Hablamos para nada, con palabras que caen
y son viejas ya hoy, en la boca que sabe
que no hay nada en los ojos sino algo que cae
flores que se deshacen y pudren en la tumba
y canciones que avanzan por la sombra, tam-
baleantes mejor que un borracho
y caen en las aceras con el cráneo partido
y quizá entonces cante y diga algo el cerebro
ni grito ni silencio sino algún canto cierto
y estar aquí los dos, al amparo del Verbo
sin hablar nada ya, con las bocas cosidas
las dos al grito de aquel muerto
mientras caen las estatuas y de aquellas iglesias
el revoque es la lluvia fina pero segura
sobre ese suelo inmenso que bendicen cenizas
y caen también las cruces, y los nombres se borran
de amores que decían, y de hombres que no hubo
y de pronto, en el bar, tan solos, sí tan solos,
me asomo al pozo y veo, en la copa un rostro
grotesco de algún monstruo
que ni morir ya quiere, que es una cosa sólo
que se mira y no ve, como un hombre perdido
para siempre al fondo de los hombres
extranjero en el mundo, un extraño en su cuerpo
una interrogación tan sólo que se mira sin duda
con certeza, perdida al fondo de ese vaso. (PANERO, 2001, pp.
253-254.)

Aqui, desde o princípio do poema, percebemos que a fala (o falar) – e, portanto, a linguagem – ocupa o centro da temática, por onde o restante do poema segue. Trata-se, no fundo, de tematizar uma linguagem que não acompanha as coisas, de uma palavra que não abarca o mundo. São palavras velhas de que nada

servem; palavras que caem como um bêbado trôpego. São, enfim, palavras que tateiam, mas que não apalpm a concretude das coisas. Até que, partido o crânio – isto é, quebrada a razão, suspensa a certeza de que as palavras não atingem as coisas –, as palavras começam a surtir efeitos. É o que vemos a partir do oitavo verso: na medida em que o crânio está partido, a linguagem adquire uma nova configuração, uma nova lógica – que é, evidentemente, a lógica da não-lógica (*el tercer sentido*), talvez a lógica da loucura dos crânios partidos –, capaz, agora, de transformar a paisagem, sem a necessidade de dizer muito. O cantar silencioso dessa nova linguagem sem lógica é o catalisador das transformações ocorridas na paisagem, conforme se pode ler nos seguintes versos: “sin hablar nada ya, con las bocas cosidas/ las dos al grito de aquel muerto/ mientras caen las estatuas y de aquellas iglesias [...] / y caen también las cruces, [...]”.

A partir da segunda metade do poema, é introduzida a voz de um eu-lírico, que reclama uma solidão permanente, que vê desenhado em si, quando se olha no reflexo do líquido, um rosto que não é seu, um rosto monstruoso. O que dizer dessa reviravolta? Podemos supor que este homem é dotado desse “idioma” irracional; ele é, talvez, o crânio partido, o portador de uma linguagem transformadora, incomum. Por conta disso, percebe-se e é percebido como um ser diferente, “un hombre perdido/ para siempre al fondo de los hombres/ extranjero en el mundo”.

“Vaso”, portanto, é um poema fruto da tauromaquia, pois concretamente desvia o assunto, dribla o leitor, passando da primeira metade mais abstrata para a segunda metade mais mimética; e, além disso, é também um poema que traduz uma concepção de poesia como trabalho com a linguagem, como investimento numa linguagem cuja lógica necessariamente é transviada. Mas é, também, um poema que sugere uma leitura mais profunda, uma interpretação segundo a qual o uso desse instrumento lingüístico produz uma dicotomia angustiante: o poeta, que é conhecedor dessa linguagem e de seu poder transformador, e os outros, que o consideram *outsider* e que por ele têm desprezo. Com efeito, o poema em questão adverte, no fundo, os leitores para as possibilidades revolucionárias que

pode haver nesse tipo de poética, e, com isso, dá margem para uma leitura em chave política.

Levando-se em conta a análise dos dois poemas acima, podemos, agora, tentar adiantar algumas conclusões a respeito da poética de Panero e das suas implicações no cenário espanhol pós-moderno. Em primeiro lugar, notamos que os poemas de Panero estão longe de uma simples “poética da experiência”: por mais que “La flor de la tortura” evoque o flagelo do próprio poeta, vítima da polícia franquista, quando militante do PCE, e dos tratamentos intensivos no manicômio; e por mais que “Vaso” traga à mente a loucura de Panero e seu problema com o alcoolismo, certamente os sentidos que se desdobram mediante a leitura dos poemas deslizam para terrenos claramente distintos de uma mera “poesia de confissão”. Em segundo lugar, os desdobramentos possíveis, por um lado, levam o leitor a suspeitar da própria linguagem, uma vez que se vê presa de um jogo de sentidos que o fustiga a perseguir novas leituras, e, por outro lado, o fazem perseguir interpretações no substrato poético, numa camada mais densa. Por último, o ponto culminante da poética de Panero é apontar para sentidos políticos; isto é, os poemas de Panero, na sua tauromaquia, podem eventualmente chamar a atenção do leitor para sentidos políticos e ideológicos que resvalam contextos mais imediatos da vida pública.¹⁵

Outro aspecto de grande relevância na poesia de Panero é o tema do corpo. Diferentemente do Modernismo, cujas obras, na sua grande maioria, privilegiavam a razão em detrimento do corpo e, por isso, interpunham entre a poesia e o leitor uma espécie de teoria do mundo, um argumento refinado sobre o cosmos, uma versão, por assim dizer, em menor escala dos problemas filosóficos fundamentais, lançando mão de uma linguagem profunda, que era o veículo dessa indagação filosófica – e aqui nos vêm à mente, por exemplo, poemas como os de T. S. Eliot, “The waste land”, e de Fernando Pessoa, “Tabacaria”, entre outros –, as

¹⁵ Lembramos, aqui, o documentário *Queridísimos verdugos* (1973), de Basilio Martín Patino, que investiga a vida de três carrascos do interior da Espanha, colocando às claras a situação ultrajante da sociedade espanhola nos meados do século passado, e que ecoa no poema “La flor de la tortura”, de Panero.

obras do Pós-modernismo passaram a calcar a sua poética no corpo e nas experiências de vida concretas dos poetas. Em alguns casos, como vimos, isso rendeu a algumas obras a suspeita de se tratar apenas de uma “poética da experiência”, em que não se agregava um grande valor literário ou estético para além do interesse da própria experiência narrada. Eagleton (1990) é um dos críticos dessa tendência, quando adverte que o Pós-modernismo gerou um tipo de arte irrefletida, que, ao se pautar pela estética do desejo, acabou seguindo por um caminho filisteu, cooptado pela lógica da mercadoria – para quem a questão da sedução é um ponto crucial. Em que pesem as críticas, esse diagnóstico não parece fazer jus à poesia de Panero; mais uma vez, podemos situar a sua poética como uma exceção nesse quadro. Mediante uma análise mais cuidadosa, podemos ver que a poética do corpo, tal como desempenhada pelo poeta madrileno, aponta não para uma sedução ou uma consumação do corpo num regime meramente sádico ou gratuito – e nem contribui como uma figura a mais para uma espécie de inventário das histórias de vida singulares dos poetas –, mas sim para uma tentativa de estabelecer um ponto de convergência entre sensibilidade e razão. Paradoxalmente, é para o corpo do poeta que confluem as sensações, e é também do corpo do poeta que se traduzem os sentidos da poesia, assinalando um ponto de vista que problematiza a questão da experiência e do sentido. Dito de outro modo, não há na poesia de Panero um intelecto que sublima a poesia, um horizonte fixo onde se prendem os sentidos paralelos, uma “metafísica”; em lugar disso, o corpo ocupa o lugar de destaque na temática dos poemas, colocando-se, portanto, como o próprio ponto de partida dos sentidos.¹⁶ É o caso, por exemplo, do poema “Sueño de una noche de verano”:

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

A Adelina Delorme, lloviendo

Los hombres del viet son tan hermosos cuando mueren.

¹⁶ Mais uma vez, vale a pena salientar a ambigüidade da palavra, que se encaixa perfeitamente para transmitir a idéia que estamos tentando defender aqui: é o corpo, receptáculo dos sentidos (*sentimentos*), mas também ponto de partida dos sentidos (*interpretações*). Com isso temos que, na poesia de Panero, há (1) os sentidos ou caminhos que a tauromaquia cria; (2) há os sentidos ou as interpretações advindas desse trabalho; e (3) há os sentidos experimentados pelo corpo.

El agua del río, lamiendo sus piernas, hacía más sexual su ruína.

Luego vinieron las Grandes Lluvias buscando la vagina hambrienta de la selva, y todo lo borraron. Quedó solo en los labios la sed de la batalla, para nada, como baba

que cae de la boca sin cerebro.

Hoy

que en lecho sin árboles ni hojas
con tu lengua deshojas el árbol de mi sexo
y cae toda la noche el semen como lluvia
y cae toda la noche el semen como lluvia, dime
besando suavemente el túnel de mi ano,
cueva de la anaconda que aún me marca
los ritmos de la vida, dime qué era, qué es,
qué es un cadáver. (PANERO, 2001, p. 294.)

A primeira coisa em que reparamos é a profusão de elementos da anatomia humana, compondo, de alguma forma, um corpo humano do começo ao fim do poema. Há as pernas dos homens nos rios (verso 2); a vagina faminta da selva (verso 5); os lábios e a boca (versos 6 e 8, respectivamente); o cérebro (verso 8); a língua (verso 11); o sexo, que parece ser o falo (verso 11); e, finalmente, o ânus (verso 14); tudo isso funciona como uma espécie de quadro cubista, em que um corpo desmembrado atua como protagonista do poema. E é através desse corpo desmembrado, segmentado, que as experiências de uma vida paralisada, cadavérica, por assim dizer (e para manter o efeito paradoxal criado nos últimos versos), nos são narradas.¹⁷ Mas é importante ressaltar que esse corpo presente no poema é colocado em duas situações diferentes: num primeiro momento, é o corpo de um soldado em batalha na selva, um corpo que vê a ruína mais de perto e que está ambientando numa atmosfera de degradação física. E não somente física: os versos “Quedó solo en los labios la sed de la batalla, para nada,/ como baba/ que cae de la boca sin cerebro” dão a exata noção de uma degradação intelectual; cumpre lembrar que o corpo ao longo do poema aparece sem cérebro, e, por extensão, sem razão. Trata-se, no fundo, de um corpo que é puro sentido, que articula o sentido a partir de uma lógica que é do corpo e não da mente. Num segundo momento, esse corpo sem cérebro é levado de volta para casa, como

¹⁷ Cumpre lembrar que esse corpo desmembrado, lançado sobre o pano de fundo da Guerra do Vietnã, sugere muito fortemente um corpo dilacerado, esquartejado, pela batalha.

sugerem os versos 9 e 10 – se não para casa, pelo menos para longe da selva do campo de batalha –, e, no entanto, a situação não muda: na selva como no leito, há uma repetição mais ou menos automática das práticas do corpo, como, por exemplo, o coito (“y cae toda la noche el semen como lluvia”) e as fezes (“cueva de la anaconda que aún me marca/ los ritmos de la vida”), que são no fundo as únicas coisas que ainda dão a sensação de vida ao corpo, no poema. O tempo e a vida, portanto, são marcados pelo ritmo do corpo e não pela cabeça.

Portanto, a partir do momento em que coloca no centro da cena um corpo sem cérebro, esse poema de Panero afasta qualquer possibilidade de um sentido mais metafísico. Mas não se trata de sustentar que, por conta disso, esse poema não carrega em si nenhuma possibilidade de uma leitura, por assim dizer, “intelectualizada” ou mais aprofundada; isto é: tal como no poema “Vaso”, a ausência de uma cabeça ou de um cérebro (repositórios da lógica, do sentido metafísico) não culmina num balbúcio estéril; ao contrário, sugere um novo paradigma para a intelectualidade através da sensibilidade, de modo que o sentido transcende não mais da abstração intelectual, mas da experiência pessoal. (E, diga-se de passagem, essa nova razão através dessa nova sensibilidade não é necessariamente mais redentora do que a outra.) Mas como explicar esse paradoxo? Como colocar Panero a meio caminho entre uma poética do corpo, que valoriza as experiências concretas, e uma poética mais cerebral, mais contemplativa? Na verdade isso aparece mais claramente na comparação com os outros poemas. Tomando os poemas “Sueño de una noche de verano” e “La flor de la tortura”, podemos perceber a recorrência de corpos sem cabeça (versos 8 e 20, de “La flor...”), o que aponta para uma reafirmação do corpo como elemento constitutivo dos sentidos na poesia; além disso, percebemos a recorrência de dois *topoi* que Panero aproxima com maestria: a violência (num caso, a violência da tortura, e, no outro, a violência da guerra) e o coito. Esses dois poemas, então, ilustram muito bem a problemática do corpo, a supressão de uma razão que oriente os sentidos rumo a uma atmosfera mais cerebral e a necessidade de se perceber o corpo como catalisador dos sentidos. Comparando, agora, esses dois poemas com “Vaso”, observamos que a questão do corpo não aparece deslocada;

na verdade, ela está profundamente relacionada com o problema da linguagem, ou seja, de uma linguagem que não arranha a superfície dos objetos, de uma linguagem cuja lógica não atinge em cheio a realidade, que, de fato, se esconde por baixo dela. Por conta disso, é o corpo que ganha espaço, é o corpo que se hipertrofia e passa a ser agente dos sentidos. Com efeito, o corpo, na poesia de Panero, está em conflito com essa linguagem logocêntrica, o que faz com que haja um recolhimento do poeta com relação aos outros indivíduos (como vimos no poema “Vaso”); recolhimento que, por sua vez, põe em conflito o corpo do próprio eu-lírico: a linguagem, no fundo, é o artifício de que as pessoas lançam mão para a comunicação, para a comunhão; ora, uma vez posta em suspeita, a linguagem deixa o poeta alheio a esse mundo, recluso no seu corpo. Assim, passa a ser o corpo (o aspecto *físico*) e não mais a linguagem (o aspecto *intelectual*) o instrumento de contato com a coletividade. O poema “El lamento del vampiro” ilustra essa questão:

EL LAMENTO DEL VAMPIRO

Vosotros, todos vosotros, toda
esa carne que en la calle
se apila, sois
para mí alimento,
todos esos ojos
cubiertos de legañas, como de quien no acaba
jamás de despertar, como
mirando sin ver o bien sólo por sed
de la absurda sanción de otra mirada,
todos vosotros
sois para mí alimento, y el espanto
profundo de tener como espejo
único esos ojos de vidrio, esa niebla
en que se cruzan los muertos, ese
es el precio que pago por mis alimentos.

O eu-lírico é um vampiro, uma criatura noturna, excepcional, que se alimenta do sangue alheio. Desde já, portanto, está colocada a questão do corpo como anteparo para as relações sociais. Nenhuma palavra é trocada entre o vampiro, esse ser excluído, e as pessoas que, para ele, ainda estão semi-adormecidas; apenas elas são o alimento do vampiro, o que de pronto coloca as

coisas numa base mais física do que espiritual. Traduzindo a metáfora, o alimento do vampiro, isto é, o que o faz sobreviver e vicejar, são os corpos das demais pessoas, que transitam num estado de semi-consciência, ao mesmo tempo incapazes de perceber a sua situação alienante e indiferentes ao vampiro-poeta que com elas cruza pela rua. É mister reparar que há ainda uma outra relação que se estabelece entre o alimento e o caçador: nos versos finais do poema, há a sugestão de que há uma espécie de negociação entre o vampiro e as pessoas; há, na verdade, um preço a se pagar pelo alimento colhido nas ruas, e esse preço é o reconhecimento da indiferença, da rivalidade entre o eu-lírico e seu alimento. Estabelece-se, assim, um sentido político para esses versos finais: no fundo, a identidade do vampiro e a identidade das pessoas estão em conflito e são negociadas num universo sem linguagem, num universo exclusivamente corporal. De um lado estão os que incorporam a sonolência diária e cotidiana; de outro, está o vampiro, o andarilho da noite, aquele que enxerga entre as sombras. E, mediante essa troca que se dá no corpo, no cruzamento dos corpos pela rua, é que se constroem e se fundamentam as identidades.

Nota-se, portanto, em que medida a temática do corpo está profundamente ligada ao desencanto pós-franquista. Em primeiro lugar, a utopia característica do período franquista traduziu-se, no mais das vezes, por uma poesia inflacionada com relação à linguagem. Em segundo lugar, admitindo-se que essa linguagem já não comporta mais a possibilidade de uma ideologia produtiva, o poeta se recolhe ao corpo, a fim de negociar, a partir daí, a sua própria identidade. Conseqüentemente, a invenção formal tipicamente neo-vanguardista (que inclusive marcou a poesia de Panero no período franquista) dá lugar uma nova forma de sensibilidade e a uma nova poética, calcada no corpo como ponto de partida para uma nova sociabilidade, seja através das experiências traumáticas que separam o poeta do comum das pessoas (o que constitui uma “poética da experiência”, sem contudo ser “estéril”, como presumem alguns críticos, dos quais Mayhew e Subirats foram nossos exemplos), seja através de um distanciamento voluntário diante do reconhecimento de que a utopia modernista de uma coletividade em intensa troca de informações e idéias através da linguagem

recrudescer. Em suma, enquanto o cérebro era o depositário da utopia antifranquista, é o corpo, agora, quem se incumbem da tarefa de gerar os sentidos políticos e ideológicos deixados para trás com “el mono del desencanto”. Mas que se diga desde já: esses sentidos políticos e essa nova sensibilidade, por princípio, não se colocam como substitutos definitivos às utopias políticas anteriores; pelo contrário, são apenas horizontes sempre provisórios de articulação de sentido, dado o fato de que, em primeiro lugar, respondem à sensibilidade do poeta e não a questões metafísicas e, em segundo lugar, são vítimas do desencanto e da suspeita decorrentes da atmosfera pós-moderna; dito de outra forma, esses novos horizontes de articulação de sentido (a tauromaquia e o corpo) são, de alguma forma, “acessórios” que substituem as utopias do período franquista, sem, entretanto, se caracterizarem como ilusões, sonhos ou objetivos, na medida em que elas apenas preenchem o lugar deixado pelo vazio ideológico.

Conclui-se, portanto, que, na obra poética de Leopoldo Maria Panero, a temática do corpo e o desencanto espanhol caminham juntos. A migração dos sentidos do cérebro contemplativo para o corpo do poeta talvez tenha sido devida ao desencanto gerado pelo processo de abertura política espanhola; de qualquer forma, acreditamos que ela produz, pelo menos na poesia de Panero, uma possibilidade de se formar uma consciência crítica desse período. Isso quer dizer, entre outras coisas, que a poesia de Panero não se enquadra na versão conservadora da poesia produzida nesse período, e que, de alguma forma, o pós-modernismo, identificado na sua poesia, está longe de favorecer uma ideologia reacionária e cooptada, sobretudo porque tem muito claro qual é o papel da literatura no âmbito da sociedade espanhola após a morte de Franco. Além disso, a tauromaquia, na medida em que envolve o leitor num jogo ativo de descobertas de sentido, contribui sobremaneira para a atualização de sentidos políticos mediante a interpretação dessa poética do corpo.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 165p.

- BARTH, John. "The literature of exhaustion". In: BARTH, John. *The Friday book. Essays and other nonfiction*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, 1967. pp. 62-76.
- _____. "The literature of replenishment". In: BARTH, John. *The Friday book. Essays and other nonfiction*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, 1979. pp. 193-206.
- BRITO Jr., Antonio Barros de. *Obra aberta: teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco*. 2006. 251p. Dissertação de mestrado. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, fevereiro.
- _____. "O conceito de vanguarda a partir da reflexão sobre a obra aberta, de Umberto Eco". In: *Revista Sínteses – Revista dos Cursos de Pós-Graduação*. Campinas, vol. 12, pp. 87-96. 2007.
- COUTINHO, Eduardo F. (2005). "Revisitando o pós-moderno", in J. GUINSBURG e Ana Mae BARBOSA (orgs.), *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva.
- EAGLETON, Terry. "Da polis ao pós-modernismo". In: EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. pp. 264-300.
- _____. *As ilusões do Pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- FOKKEMA, Douwe W. *História literária. Modernismo e Pós-modernismo*. Tradução de Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, 1983.
- JONGH, Elena M. de. "Hacia una estética postnovisima: neoculturalismo, metapoesia e intimismo". In: *Hispania*, vol. 47, n.º 4, dezembro de 1991. pp. 841-847.
- LANZ, Juan Jose. "La joven poesía española. Notas para una periodización". In: *Hispanic Review*, vol. 66, n.º 3, 1998. pp. 261-287.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- MAYHEW, Jonathan. "The twilight of the avant-garde: Spanish poetry in the 1980s", in *Hispanic Review*, vol. 60, n.º 4, 1992. pp. 401-411.
- _____. "The avant-garde and its discontents: aesthetic conservatism in recent Spanish poetry" in *Hispanic Review*, vol. 67, n.º 3, 1999. pp. 347-363.
- NAZARIO, Luiz (2005). "Quadro histórico do Pós-modernismo", in J. GUINSBURG e Ana Mae BARBOSA (orgs.), *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva.
- PANERO, Leopoldo Maria. *Poesía completa*. Madri: Visor, 2001.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Tradução de Luiz Carlos Daher, Adélia B. de Meneses e Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Estúdio Nobel, 1986.
- _____. "Vanguarda, mídia, metrópoles", in Eduardo SUBIRATS, *Vanguarda, mídia, metrópoles*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Estúdio Nobel, 1993.
- VILARÓS, Teresa M. "Los monos del desencanto español". In: *MLN*, vol. 109, n.º 2, março de 1994. pp. 217-235.

