

OPRESSÃO, OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA: IMAGENS DO AR NA POESIA BRASILEIRA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

BETINA BISCHOF
Universidade de São Paulo

Resumo

Este ensaio se volta ao estudo de um tema específico (ar, névoas, céu, lua), na poesia de Carlos Drummond de Andrade, Chico Alvim, Rubens Rodrigues Torres Filho e Claudia Roquette-Pinto, buscando elucidar, em comparação com a estrutura por assim dizer enevoadada da pintura de Guignard, o modo como a forma desses poemas e quadros incorpora aspectos da experiência social brasileira no século XX e XXI.

Palavras-chave

Carlos Drummond de Andrade,
Chico Alvim,
Rubens Rodrigues Torres Filho,
Claudia Roquette-Pinto,
melancolia,
poesia brasileira moderna,
poesia brasileira contemporânea,
utopia,
história.

Abstract

This essay focuses on a specific theme (air, haze, sky, moon) in the poetry of Carlos Drummond de Andrade, Chico Alvim, Rubens Rodrigues Torres Filho and Claudia Roquette-Pinto, attempting to elucidate, in comparison with the effects of haze on the structure of Guignard's painting, the ways in which the specific form of these poems and pictures incorporates aspects from Brazilian social experience of the 20th and 21st centuries.

Keywords

*Carlos Drummond de Andrade,
Chico Alvim,
Rubens Rodrigues Torres Filho,
Claudia Roquette-Pinto,
melancholy,
modern Brazilian poetry,
contemporary Brazilian poetry,
utopia,
history.*

O ar e suas figurações estruturam-se, à primeira vista, como um tema vago e indefinido, na literatura brasileira e nas artes do Modernismo, em geral, ao qual não valeria voltar a atenção crítica. No entanto, o que chamamos aqui “figuras do ar” – o próprio ar, nuvens, névoa, luar, aliados, ainda, à forma peculiar com que surgem, em alguns poemas e quadros – são instâncias que permitem análises interpretativas, tanto na pintura quanto na lírica, que sugerem uma inesperada relação com a experiência social brasileira no século XX e XXI.

Seguindo essa hipótese, partiremos da interpretação que Rodrigo Naves faz da obra de Guignard, em seu livro *A forma difícil*, para então acompanhar o modo como as questões ali pensadas parecem surgir também na lírica moderna e contemporânea (em alguns poemas de Rubens Rodrigues Torres Filho, Chico Alvim, Claudia Roquette-Pinto e Drummond).

Para um primeiro acercamento do sentido contido na forma e tema relacionados às figuras do ar, ou, mais especificamente, à *névoa*, veja-se este trecho do ensaio de Rodrigo Naves:

Sempre muito tristes as noites de São João de Guignard. O que se festeja, afinal, em meio a espaços tão vastos, que nos retiram o fôlego e a escala? Houvesse aí um elogio à natureza, a seus poderes e amplidões, talvez nos redimíssemos do apequenamento por meio da visão de mundos mais generosos, repletos de possibilidades. Mas não. Essa natureza tem cismas, pudores. Envergonham-na os extravasamentos, as manifestações cabais. O que lhe agrada é essa sedimentação lenta e continuada, a manter tudo em suspensão – *um mundo de névoas*, sem solo ou pontos de apoio firmes.¹

O que se impõe, em Guignard, principalmente nas suas pinturas de Ouro Preto são, de acordo com o crítico, “espessuras incertas, uma espécie de respiração contida que nos envolve em seu moroso vaivém”. Estão ausentes, nesses quadros (em que de longe se vêem montanhas imersas em neblina e, aqui e ali, o vulto diminuto de um balão ou igreja nas festas de São João), estruturas bem marcadas, incisivas, que pudessem organizar o espaço a que se dá representação.

A natureza em Guignard, afirma ainda Rodrigo Naves, “revela uma potência tímida”. Há pouca disponibilidade em sua “matéria rala” para as “individuações fortes”, que marcam, por outro lado, grande parte da pintura moderna (à qual, aliás, Guignard se filia em alguns pontos, mas da qual também se distancia, pelo aspecto etéreo de suas formas, que puxam o olhar para uma relativa profundidade²). Mesmo os seus balões e igrejinhas têm pouca força plástica, não configurando, de fato, um espaço determinado.

“Assim como a cidade que personificaria o Brasil – Ouro Preto – apenas pousa suavemente sobre os ombros daquelas espessuras insondáveis, incapaz de forjar suas feições, do mesmo modo as figuras que a sugerem devem somente roçar o espaço, sem vertebrá-lo.”³ O que surge, nessas telas⁴, é uma estrutura de solvências e dissoluções que evita as formas bem marcadas e truncadas do embate com o mundo (as complexas relações de trabalho, os jogos do capital, os enfrentamentos), apostando suas fichas no porvir de uma *humanidade desrecalcada e fraterna*, que as suas névoas e neblinas parecem esperar, indefinidamente.

¹ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996, p. 131 (grifo meu).

² “A produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos. (...) O abandono do ilusionismo perspectivista reforçou os limites físicos das obras e aumentou consideravelmente a presença dos elementos que as constituíam”. NAVES, op. cit., p.12.

³ *Ibidem*, p.141.

⁴ Seguimos ainda em parte a leitura de Rodrigo Naves.

Toda particularização, todo recorte conspira contra seus poderes, e deve portanto ser posto de lado. Até que aquele ciclo se complete, quando então o país pitoresco se verá substituído por uma potência desvelada – um pensamento que, falando sem rigor mas também sem leviandade, pode ser verificado em parcela considerável da cultura brasileira, tantas vezes preocupada em fazer de nossa meigas particularidades a indicação segura de um futuro inefável e generoso.⁵

O que nos caracterizaria, na pintura de Guignard, ainda de acordo com Rodrigo Naves, “é justamente essa disponibilidade amena, sem os travos da história, sem a irreversibilidade dos processos violentos.”⁶

Considerando essa peculiaridade da forma (pictórica), gostaríamos de voltar a atenção, guardado o ponto de vista crítico apresentado, à poesia. O intuito é ver se (e como) esse tecido de problemas (que encontra uma ressonância concreta na dissolução das estruturas e motivos) aparece na lírica. Pode-se começar pensando, de um lado, a ausência de definições e a dissolução dos referentes e pontos de apoio num poema específico, “Serestas estas”, de Rubens Rodrigues Torres Filho, publicado no livro *A Letra Descalça*, em 1985.

Tranquila ligação com o ar
são
estas serestas, seres intermédios
entre o frio e o prazer. Cansam-se, porém,
logo. Em que setores
de nossa inquietação dariam flores
invisíveis, paradisíacas?

Tranquila ligação com o ar
são, porém, se descansadas,
estas serestas
que se destinam a nenhum ouvido
e dão ao que se cala
e ao que nos falta um nome familiar.

Chama a atenção, na leitura desses versos, aquilo que determina as serestas; o que as caracteriza não é – como se esperaria da função predicativa – um traço bem delineado, elucidativo, mas algo *intermédio*: a “ligação” com um elemento que não poderia ser menos articulado ou palpável: o *ar*

⁵ Ibidem, p.142. O “país pitoresco” que espera, em latência, um porvir não submetido às regras do cálculo econômico e que dissolve em tons amenos os seus contrastes talvez lembre ao leitor de Rodrigo Naves (guardadas algumas variações) outro texto de crítica – desta feita voltado não às artes plásticas, mas à literatura. Pois talvez seja possível perceber, no texto de Naves, alguns pontos do pensamento crítico de Roberto Schwarz – principalmente na sua interpretação do modo sem arestas por meio do qual nos são apresentados, na poesia de Oswald de Andrade, ou mais especificamente, no poema “Pobre alimária”, os contrastes do país (arcaico e moderno). Nesse poema, o confronto entre atraso e modernidade (carroça e bonde) é diluído numa imagem que tem algo de idílico, revelando a espécie de aposta de Oswald: “O Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico” assimilaria “de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna” (o trecho entre aspas é de SCHWARZ, Roberto. Cf. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, do livro *Que Horas São*).

⁶ Ibidem.

Tranquila ligação com o ar
são
estas serestas

Àquilo que especifica as serestas falta vertebração e forma; o que as distingue é uma relação apaziguada, sem ênfase (*tranquila*) e informe (a ligação se dá com o *ar*). Há nesses versos uma espécie de volatilidade, se se pode dizer assim, que tem como resultado a oscilação (das serestas, do canto) entre *cansaço* e *descanso*, sem que, pendendo para um lado ou outro, haja qualquer alteração na sua caracterização, que permanece a mesma em ambos os casos:

Tranquila ligação com o ar
são
estas serestas
(...) Cansam-se, porém,
logo

Ou:

Tranquila ligação com o ar
são, porém, se descansadas,
estas serestas (...)

Percebe-se aqui quase uma indiferença dos estados (*descansados* ou não): os versos desenham um aspecto amorfo, sem variações ou inflexão, que acompanha por assim o modo – também pouco definido e rarefeito – da ligação das serestas/canto com o ar, numa espécie de enevoamento da expressão. A implicação entre um elemento (as serestas) e seu contexto (*cansaço* ou *descanso*) não poderia ser mais desfibrada. A qualificação das serestas pouco varia em relação ao entorno, num verso que incorpora, como poucos, a impossibilidade de resposta específica do sujeito sintático – *as serestas* – à situação (de *descanso* ou não) em que estão imersas.

Vê-se que, no poema, referentes, imagens e forma compartilham um mesmo aspecto volátil: os versos parecem mal tocar o tema proposto e mesmo a expressão do eu, que poderia porventura trazer alguma densidade às estrofes e seus motivos, se dissolve, por assim dizer, num todo amplo e difuso (o pronome ligado à primeira pessoa do plural, “nossa”), deixando soar, sem apoios ou balizas, a melodia em monocórdio desses versos, em que a volatilização do motivo (serestas) permanece sempre igual a si mesma, sem se deixar adensar ou modificar pelo contexto e, principalmente, sem poder agir sobre o entorno (marcado pelo aspecto informe do ar).

O que caracterizaria *estas serestas* não traz em nenhum ponto uma referência mais sólida ou estável; pelo contrário, as serestas se deixam reiteradamente qualificar por uma oscilação que, somando-se à quase indiferença entre os estados (*descanso*, *cansaço*), as faz existir como “seres intermédios”, “entre o frio e o prazer”.⁷

⁷ Não seria forçar a mão reconhecer aqui também algo do que viu Rodrigo Naves nas formas tímidas da arte pictórica brasileira, “(...) em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual. Sua leveza, a ausência decidida de um lastro que as separe de si mesmas, é também um descompromisso com a exterioridade.” Cf. NAVES, op. cit., p.12.

Se aqui ou ali adquirem uma consistência ou delimitação mais pronunciadas – tentativa feita, por exemplo, por meio da sonoridade, cujos ecos talvez levassem a um adensamento do referente (“serestas estas”, no título; ou “estas serestas, seres” do verso 3) – logo, no entanto, uma indisposição e falta de energia parece vencê-las.

Até mesmo a nota mais positiva, o *paradisíaco* – resultado das serestas e de suas possíveis flores)

Em que setores
de nossa inquietação dariam flores
invisíveis, paradisíacas?

– fica em suspensão; a palavra surge numa pergunta (não numa afirmação), que já revela o traço de uma relativa e esmaecida inquietação (os seus “setores” não estão bem marcados), voltada ao difícil mapeamento das indagações de um eu, que, por sua vez, se retrai e dilui numa coletividade (“nossa inquietação”) pouco delineada e pouco enfática.

As indefinições não poderiam ser mais acabadas. Essas flores, que não se sabe em que lugar surgiriam, carregam, para além do aspecto de indeterminação do chão (a subjetividade) que lhes daria existência, o fato de serem *invisíveis*. O verso caracteriza com tintas esmaecidas a possibilidade (utópica?) do *paradisíaco* (negando-o, ou suspendendo-o, por sucessivos esfumaçamentos e indeterminações), ao mesmo tempo em que desenha com traços igualmente vagos (como se viu), a própria subjetividade, que, surgindo já de modo pouco definido, parece incapaz de sustentar (ou reivindicar) o nascimento dessa flor.

Pode-se resumir o modo como se elaboram, no poema, as imagens e a forma: a ligação com algo tão rarefeito como o ar

Tranquila ligação com o ar
são
estas serestas

as mantém numa espécie de névoa, na ausência de contornos nítidos, e impede qualquer gesto ou ação para os quais fosse necessária a concretude de objetos ou estruturas mais contundentes e marcados.

Qual seria, então, o sentido dessa estranha forma, tendendo em tudo à diluição? Uma das possibilidades de leitura seria talvez ver, como fundo comum entre a nulidade do gesto, a pouca definição do sujeito, a vaporização dos referentes, aliados ainda ao *cansaço* e ao “ouvido nenhum” a que se destinam as serestas, a sedimentação de um sentimento melancólico (que parece contaminar tanto o sujeito – cuja voz ou ponto de vista pouco aparecem, no poema que lhe abafa e anula o gesto e a expressão – quanto as próprias imagens e referentes, que oscilam perenemente em indefinição e carência de contorno).

Comentando o livro de Ross Chambers, *Mélancolie et Opposition. Les Débuts du Modernisme en France*, Vagner Camilo elabora algumas considerações sobre esse estado de alma, que parecem interessar também, em alguns de seus pontos, à leitura do poema de Rubens Rodrigues Torres Filho:

Etimologicamente aparentada à cólera (do grego kholé, ‘baço’), a melancolia é também uma ‘*cólera vaporizada*’, diagnosticada à época como produto dos *vapores* provenientes do baço, sede do ‘humor negro’ (...) ⁸

⁸ CAMILO, V. *Drummond. Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.159. Os trechos entre aspas no interior da citação são do livro de Chambers (grifo meu).

Camilo chama a atenção, seguindo ainda a leitura de Chambers, para a interpretação da “frequência com que comparece, na obra de Flaubert, Baudelaire e Nerval, entre outros, a ‘visão de um universo sujeito à melancolia’ acompanhado de ‘*notações de poeira, nevoeiros e nuvens*’”, em que se estabeleceria a correspondência com “um espaço mental e psíquico invadido pelos ‘vapores’. Tal vaporização se explica porque, na melancolia, há sempre o sentimento não só de indiferença, mas também de *falta*, de algo que se perdeu, *se evaporou*”.⁹

É significativo que, tomando como ponto de apoio a reflexão sobre a melancolia, não apenas as névoas (ou o ar), no poema de Rubens Rodrigues Torres Filho, adquirem outro peso, como também a *falta* e a indiferença (por exemplo, entre cansaço e descanso) parecem se deixar impregnar de outras significações.

Retomemos o trecho:

Tranquila ligação com o ar
são, porém, se descansadas,
estas serestas
que se destinam a nenhum ouvido
e dão ao que se cala
e ao que nos falta um nome familiar.

Aqui, o que *se cala* é apaziguado na própria inconsciência em relação ao que deveria ser estranho: as serestas dão ao que *falta* e ao que *se cala* um nome próximo, *tranquilo, familiar*. A tranquilidade que recobre o que é incômodo (*falta*, mudez) traz no entanto ao poema, por sob a névoa indiferente, um peso e inquietude, a que cabe dar atenção.

Comentando ainda a interpretação de Chambers para a literatura melancólica dos três autores acima citados (Flaubert, Baudelaire e Nerval), Camilo fala de um vínculo entre uma situação individual e outra coletiva, histórica, no século XIX. A melancolia abarcaria, segundo esse ponto de vista

um vago sentimento de uma perda irreparável que os escritores tendem a privatizar, a individualizar. Mas essa privatização já é, ela própria, sintoma de época e “efeito de um fenômeno de despolitização que não impede essas vagas nostalgias individualizadas de trair um sentimento de perda coletiva”, ligado ao fracasso dos ideais sociais e revolucionários nutridos entusiasticamente por tais escritores com o desfecho sangrento das jornadas de junho de 1848. (...) é “entre a fumaça em que se tornaram os socialismos doravante caducos e o torpor de uma vontade pulverizada”, (...) “que convém situar a melancolia histórica de que o texto eterminizado do modernismo é, para nós, o sintoma ou o traço”¹⁰

Assim como nas observações acima transcritas acerca do vínculo entre melancolia e eterização, talvez seja possível ver no poema de Rubens Rodrigues Torres Filho (guardadas as devidas proporções, inclusive entre obras mais vastas e a singularidade e concisão do poema lírico), também uma espécie de luto melancólico.

Num contexto mais específico, não seria descabido ver o paralelo entre um ímpeto (político) agora “caduco” e o “torpor de uma vontade pulverizada e reduzida a silêncio”¹¹ (“o que se cala”) também como um eco, ainda que de natureza diversa, da anulação da vontade e da ação do(s) sujeito(s) durante a ditadura e seu violento silenciar de reivindicações e utopias. Nesse caso, não haveria coincidência entre a publicação do poema em livro (1985) e o fim da ditadura iniciada em 1964 (também no ano de 1985).

⁹ Ibidem (grifo meu).

¹⁰ Ibidem, pp. 159-160. As aspas em meio a essa citação são do livro de Chambers.

¹¹ Ibidem, p. 159.

Se a leitura tiver fundamento, então o poema se arma pelo avesso, em névoas e indistinções, procurando construir a diluição dos referentes e imagens como um eco, ainda, do abafamento (ou apagar) dos gestos e ações políticos, naquele contexto específico. A extrema delicadeza do poema – espécie de tênue pincelada envolvendo o canto, as formas e sua (in)definição – parece incorporar, desse modo, em negativo, a violência e opressão que incidem sobre o sujeito nesse período da história brasileira.

Se nas telas de Guignard (voltando ainda uma vez à comparação com a pintura) era possível enxergar uma estrutura de diluições que parecia se esquivar das formas marcadas do embate com a realidade (ou, repetindo as palavras de Rodrigo Naves, se ali se revelava uma “disponibilidade amena, sem os travos da história, sem a irreversibilidade dos processos violentos”¹²), no poema de Rubens Rodrigues Torres Filho o aspecto enevoado e indefinido dos versos parece ter sentido distinto, tornando etéreos os referentes e anulando tanto o outro da fala (o canto destina-se a “ouvido nenhum”) quanto as expressões de um eu cuja nostalgia individualizada termina por trair possivelmente um sentimento de perda coletiva. Nesse sentido, o poema abre-se a um lastro histórico, que se imprime paradoxalmente em sua forma desfibrada e etérea.

Se esse é um dos lados da questão (a subjetividade desfibrada, que parece ser índice de um esboroamento coletivo; a forma que acusa a diluição do empenho, ao mesmo tempo delicada e melancólica), talvez seja possível divisar, nas poéticas contemporâneas, outra faceta (em relação ao acercamento do mundo e de seus impasses), que se configura por formas distintas e bem marcadas, quase em oposição à estrutura diluída que se viu até este momento.

Passa-se a partir daqui, então, a fazer a leitura de poemas em que o esmaecimento das atmosferas “tranquilas” é quebrado, abrindo espaço para o peso, tanto do mundo quanto da forma, agora (contrariamente ao poema de Rubens Rodrigues Torres Filho) agudamente incisiva e cortante. Veja-se nesse sentido como um tema semelhante (ou seja, ainda vinculado ao ar, ao céu) aparece em dois poemas de Claudia Roquette-Pinto (nos livros *Corola*, de 2000, e *Margem de Manobra*, de 2005).

Sítio

O morro está pegando fogo.
O ar incômodo, grosso,
faz do menor movimento um esforço,
como andar sob outra atmosfera,
entre panos úmidos, mudos,
num caldo sujo de claras em neve.
Os carros, no viaduto,
engatam sua centopéia:
olhos acesos, suor de diesel,
ruído motor, desespero surdo.
O sol devia estar se pondo, agora
- mas como confirmar sua trajetória
debaixo desta cúpula de pó,
este céu invertido?
Olhar o mar não traz nenhum consolo

¹² NAVES, op. cit., p.142.

(se ele é um cachorro imenso, trêmulo,
vomitando uma espuma de bile,
e vem acabar de morrer na nossa porta).
Uma penugem antagonista
deitou nas folhas dos crisântemos
e vai escurecendo, dia a dia,
os olhos das margaridas,
o coração das rosas.
De madrugada,
muda na caixa refrigerada,
a carga de agulhas cai queimando
tímpanos, pálpebras:
O menino brincando na varanda.
Dizem que ele não percebeu.
De que outro modo poderia ainda
ter virado o rosto: “Pai!
acho que um bicho me mordeu!” assim
*que a bala varou sua cabeça?*¹³

Aqui, no abafamento de um ar opressivo, reconhece-se o tema da negatividade, que se adensa, a princípio, como que desdobrando o atravancamento da cidade. Mas também o achatamento do espaço entre as metáforas (elas são muitas e muito densas) aponta para o aspecto truncado, difícil, do próprio “ar” que, diferentemente das atmosferas nevoentas de Guignard, ou mesmo daquelas que se vê no poema de Rubens Rodrigues Torres Filho, é “incômodo”, “grosso” e nos projeta para dentro dele – ao invés de oferecer a possibilidade de contemplá-lo a distância (como em Guignard) ou vagamente intuindo, a partir dele, uma *falta* (como em Rubens Rodrigues Torres Filho). O ar, no poema de Claudia, é literalmente *sujo*, dificultando a movimentação (“faz do menor movimento um esforço”) e dificultando – ou impedindo – a visão.

O horizonte está nublado, empoeirado, enfumaçado, irrespirável, não se enxerga nada, não se pode sequer saber se o sol está se pondo – um clima de sufocação que culmina na imagem do ‘céu invertido’, equivalente à tópica do ‘mundo às avessas’, figura clássica de catástrofe, de mundo fora-de-ordem.¹⁴

A passagem para a incorporação da negatividade é tão densa, que esmaga a possibilidade de olhar além. Nesta indistinção, tudo está muito próximo, caoticamente apresentado sem articulação que possa, a partir da negatividade, apanhar ainda um lampejo de luz, que puxasse para fora da atmosfera densa e atordoante. O “país pitoresco”, que espera, em latência, um porvir não submetido às regras do cálculo econômico e das relações pautadas pelo mercado e que dissolve em tons amenos os seus contrastes (como se viu, por exemplo,

¹³ Poema do livro *Margem de Manobra*, de 2005. A análise que farei destes versos e que foi pensada, em conjunto com os outros poemas igualmente analisados neste ensaio, em função de uma fala num congresso em 2007 (também naquele momento abrangendo as reflexões de Rodrigo Naves), não se pretende exaustiva. Para uma leitura do poema em mais profundidade, ver o texto de Lumna Maria Simon, “Situação de sítio”, publicado em *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 82, nov. 2008.

¹⁴ *Ibidem*, p. 155-156.

em Guignard), cede aqui ao peso do fechamento oclusivo de qualquer imagem fora dele (inclusive aquela por assim dizer utópica, que parecia prefigurar um futuro não pautado pelos jogos truncados do capital¹⁵). O olhar, no poema, é rente, apequenado e só vê o seu entorno, extremamente reduzido e claustrofóbico.

O sol devia estar se pondo, agora
 - mas como confirmar sua trajetória
 debaixo desta cúpula de pó,
 este céu invertido?

A que responderia esse movimento? À absorção, pelo poema, das lacerações, impasses e obstáculos sofridos pelo homem na metrópole moderna? Ou, ainda, ao fato de que aquilo que se encontra fora, o sol (com sua potência para significar uma outra ordem, exterior à redoma que prende o homem a espaços indistintos e caóticos) vai sendo cada vez mais toldado pela imagem (*cúpula de pó*) que fecha o foco do olhar sobre o caos circundante?

Difícilmente poderíamos pensar o material deste poema – seu espessamento, a redução de seu espaço, a estridência das imagens – como formas diluídas, enfraquecidas. Mas, se o seu material se articula com força, violentamente, quase, isso não lhe abre, como se observou, o campo de visão. O seu espaço reduzido, abafado é incapaz de remeter a algo que está além da redoma que se fecha sobre o sujeito, incapaz de abrir-se a um outro estado de coisas.

De um lado ficamos, assim, com uma estrutura amena em demasia, que não pode/quer absorver os conteúdos do mundo (em Guignard e – como visto neste texto, com alguma variação – no poema de Rubens Rodrigues Torres Filho). De outro, no entanto, a forma e temática incisivas, que poderiam ser estruturadoras, entram com excessiva violência, tornando mais uma vez indistintas (agora por estarem laceradas) as estruturas do poema e do olhar do eu sobre a realidade.

Pode-se ver ainda um tratamento dessas questões em outro poema de Claudia Roquette-Pinto (do livro *Corola*, de 2000)¹⁶:

Cães que uivam, não para a lua
 - ao meio-dia.
 Cães, numa angústia canina,
 rasgando o ar empoçado
 na cuba de marasmo
 que flutua entre as esquinas.
 Rasgam melhor com a voz
 do que os dentes
 a coisa nua, doente,
 que o sol oculta
 mas presença.
 Está dentro ou arqueia
 sobre a cidade dopada

¹⁵ Cf. o ensaio de Rodrigo Naves sobre Guignard, em *A forma difícil*.

¹⁶ Para a diferença entre um livro e outro (que aqui não foi desenvolvida), consultar os ensaios “Consistência de Corola”, de Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas (Novos Estudos CEBRAP, nº 85, São Paulo, nov. 2009) e “Situação de sítio”, de Iumna Maria Simon. Novos Estudos CEBRAP, op. cit.

e cada vez mais estranha?
 Lateja sob o tampo
 da tarde que estupora
 (no céu o avião pôs um risco)
 vermelha, de entranhas de fora.

Comparando o tema que reaparece nesse poema (o ar, o céu, a lua – ou sua ausência), com o mesmo motivo, em Guignard (as noites estreladas ou enluradas de São João e suas paisagens enevoadas), vê-se que há aqui uma brusca substituição, por assim dizer: os cães ladram “não para a lua”, mas “ao meio-dia”, numa espécie de uivo sem causa que, não se voltando a nenhum objeto específico (não há o que substitua o luar, como destinatário desse canto distorcido), tem seu teor desenvolvido em relação àquilo que esse ladrar *angustiado* (e sem direção) *rasga*: “o ar empoçado” que se condensa sobre aquele espaço e confere à atmosfera da metrópole um aspecto irrespirável e opressivo.

O ar parece ser também o sujeito do último período¹⁷ (nos últimos quatro versos); ali a matéria etérea, informe, encontra-se presa (sob o *tampo da tarde*) e lateja; se a palavra (*latejar*) sugere um campo semântico ligado à dor, logo se vê que essa dor – ou aspecto físico de matéria rasgada (assim como o ar é lacerado pela voz dos cães) – acompanha o contexto ligado ao corpo, deixando-se apreender, na exposição do risco que o avião deixa no céu, como entranhas “de fora” de uma tarde que estupora.

Vendo por outro lado: há, sobre essa cidade, uma *cuba*, um *tampo*, que fazem supor (são imagens de contenção e fechamento) a idéia de um outro lugar para além daquele, marcado pelo “ar empoçado”, pela “cidade dopada”, pelo *marasmo*. Ocorre que, se se abre um rasgo nessa superfície “(no céu o avião pôs um risco)”, não se chega a um espaço outro, *de fora*; o *de fora* é (em imagens fortes) ainda um outro *de dentro*: é dali que vazam, para o lado de cá, as entranhas agora expostas da tarde:

Lateja sob o tampo
 da tarde que estupora
 (...)
 vermelha, de entranhas de fora.

Também nesse poema não se poderia estar mais distante do aspecto etéreo, diáfano, que tem o ar e suas brumas, em Guignard; ou então, da “tranquila” ligação que esse elemento tece com o canto (as serestas) no poema de Rubens Rodrigues Torres Filho. E, no entanto, tal qual naquelas pinturas e no poema, também aqui a subjetividade é, curiosamente (em poema de cores tão fortes), pouco efetiva ou marcada, dobrando-se, antes, ao avassalador truncamento da realidade (a cidade, a “coisa nua, doente”), que impede que o sujeito possa ver, com distanciamento e nitidez, o contexto implicado.

“(…) a diminuição do campo de visão corresponderia ao estreitamento contemporâneo da experiência, que tende a privilegiar o apego aos detalhes próximos (...) o mergulho no presente como uma plenitude sem escape ou a sensação inelutável de repetição sem mudança.”¹⁸ O eu está imerso

¹⁷ As referências e a sintaxe de Claudia Roquette-Pinto são muitas vezes instáveis, como já apontaram Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas. Aliás, na crítica que fazem à poeta, as ambivalências sintáticas são também ligadas à dificuldade da visão: “O foco de quem olha não domina ao certo o que é visto: as raras referências, a despeito de possuírem concretude imagética ou metafórica, dissolvem-se num processo de desestabilizações progressivas, de que a indeterminação sintática e a imprecisão anfibólica são o motor. Salvo engano, é o que rouba a possibilidade de esse sujeito, sempre referido por suas fraquezas, impedimentos e derrotas, se constituir plenamente”. SIMON e DANTAS, op. cit., p.226.

¹⁸ Ibidem, p.222-223.

num ambiente claustrofóbico, opressivo, para o qual a saída (o risco aberto no céu) apenas encontra, como observado, uma imagem corporal mais violenta e sem escape: as “entranhas de fora” da tarde que estupora.

O que vemos, aqui, é indício menos de uma força capaz de organizar o quadro/poema do que de uma violência que rompe a superfície diluída daquele ar, sem conseguir, no entanto, dar força e direcionamento ao seu próprio ímpeto. O que, claro, não é um juízo de valor em relação ao poema, que tem como um dos seus méritos, justamente, a expressão acabada e muito incisiva – também em sua forma – daquela violência.

Dando continuidade à reflexão sobre os motivos de ar (ou de céu, lua e estrelas), veja-se – recuando um pouco no tempo – o modo pelo qual outro poema, “Rapto da lua”, de Chico Alvim¹⁹, articula a relação entre o eu e seu objeto de desejo:

Incorporo a lua
a este escritório
já que não a vejo
de casa ou da rua

Untei-a de graxa
ampliei a janela:
ei-la sobre o arquivo
pálida, vazada –
astro corroído
dos vermes da sala
Tento subtraí-la
ao ar empestado
Talvez um abraço
à guisa de abrigo

Inútil: corrompe-se

(Nenhuma alquimia
retém a luzerna que calma se evola
da mesa, da máquina
das cartas)

A lua, neste poema, propõe-se ao convívio com elementos bem delineados – especialmente aqueles ligados ao trabalho. No escritório, é possível ao eu-lírico, a princípio, ter a lua – não sem um pouco de esforço: é preciso usar a graxa, ampliar a janela. E, no entanto, a entrada da lua, pousando sobre o arquivo, não atende à vontade do eu. No espaço fechado para o qual ele a traz, com o uso de certa violência (“rapto”) e aparato técnico (graxa, ampliação das esquadrias), as formas se misturam e se inoculam excessivamente. A afetividade (“abraço à guisa de abrigo”), então, nada pode contra a supressão das distâncias (e decorrente degradação), que parece tirar autonomia dos elementos.

¹⁹ Do livro *O sol dos cegos*, de 1968.

“Tento subtraí-la
ao ar empestado
(...)”

Inútil: corrompe-se”

A lua, nesse poema, tem uma peculiaridade: não pode ser vista da rua e tampouco da casa; ela é nesse sentido um elemento que passa a interagir apenas com o ambiente de trabalho (no escritório do poeta, seria possível lembrar, mas mais provavelmente no escritório do diplomata, longe da “casa”, a partir da qual não se vê o luar).

Nesse sentido talvez fosse útil retomar (por oposição) as reflexões de Rodrigo Naves acerca da relação que se estabelece entre as formas da pintura de Guignard (mais marcadamente em suas “Festas de São João”) e o mundo do trabalho que ali se deixa apreender:

O país de Guignard volta as costas ao trabalho, à vida ativa e a seu poder de formalização (...) As formas que tolera mal se deixam distinguir, apontando antes uma vontade de dissolução. Essa desconfiança em relação à atividade de dar forma ao mundo sem dúvida tem um viés crítico. Sua história no Brasil é mais uma crônica de violências do que de civilização. E Guignard opta por deixá-lo de lado, à espera de um critério melhor. A natureza que ele meio idealiza – e que surge no horizonte como uma esperança, como vislumbre de uma potência não violenta – se deixa entrever apenas em seu ocultamento.²⁰

Se em Guignard há um recuo das formas (e figuras) em relação ao trabalho (que vai de par com uma “desconfiança em relação à atividade de dar forma ao mundo”), o poema de Chico Alvim elege justamente esse recorte como foco de seus versos e expressão. Assim, nada há ali que lembre as imagens enevoadas e fracas do pintor das paisagens mineiras. Pelo contrário, o que caracteriza o tema central vem bem marcado e delineado: *mesa, cartas, arquivo, escritório, máquina*. O poema parece levar a cabo, desse modo, um movimento contrário ao que se observa nas telas de Guignard: se nas paisagens desse pintor o olhar é tragado para o fundo (para o céu cheio de brumas) e as poucas formas presentes (balõezinhos, fogueiras, trenzinhos etc.) tendem à diluição, no poema de Chico Alvim a lua é tirada do fundo (o céu) e puxada para dentro do espaço constituído e em primeiro plano do escritório. Se Guignard dava “as costas ao trabalho, à vida ativa e a seu poder de formalização”, aqui o que se vê é um movimento diametralmente contrário àquele recuo (ainda que sem alarde). E, no entanto, também aqui, com a aproximação forçada, as formas dos elementos em oposição (o trabalho burocrático e o mundo lunar e potencialmente lírico) se deixam contaminar, baralhando com isso a cena (e o desejo do eu lírico, que não pode impedir a corrupção do luar. A lua, pousada sobre o arquivo, perde desse modo efetividade: sua luz se torna “pálida, vazada”. Também os objetos da sala não permanecem como eram: “Nenhuma alquimia/ retém a luzerna que calma se evola/ da mesa, da máquina/ das cartas”.

Em seus quadros, Guignard opta por deixar de lado a “crônica de violências” brasileira (o que parece se vincular, no pensamento de Naves, com o radical recuo das formas em relação aos embates com o mundo). No poema de Chico Alvim, contrariamente a isso, o enfrentamento – entre trabalho e lirismo, ou entre burocracia e uma provável utopia – tem figura central (o que não impede, no entanto, que também aqui os elementos sejam porosos ao efeito daquilo a que a princípio se opõem, numa diluição de seus contornos, que marca também, na carência de formas constituídas, a impossibilidade de sustentar o embate, que esmorece na

²⁰ NAVES, op. cit., p.142-143.

contaminação das imagens: a lua nada mais é do que um “astro corroído”, com isso nivelando-se aos objetos da sala para a qual foi tragada). Ao longo do poema, não se mantêm assim a autonomia dos elementos e os espaços idealmente abertos pela arena desse embate, dando lugar, antes, a uma espécie de matéria pegajosa – o ato de untar; a graxa, a corrosão, os vermes – que parece tirar efetividade e contorno claro tanto ao desejo do eu lírico (de obter a lua) quanto à distinção entre lua (utopia?) e trabalho degradado²¹, que antes (do rapto) se mantinha pela própria distância e oposição entre uma e outro:

Untei-a de graxa
 ampliei a janela:
 ei-la sobre o arquivo
 pálida, vazada –
 astro corroído
 dos vermes da sala

O travamento que caracteriza os poemas vistos até aqui, nos quais a atmosfera misturada não permite que os elementos se configurem de modo autônomo (a lua mistura-se à graxa e aos vermes, o ar aparece como um caldo sujo de claras em neve), apresenta, no entanto, em outros poemas (e outras poéticas) ainda uma articulação e saída mais nítidas e promissoras.

Veja-se, para tentar compreender esse outro caminho, um poema de Drummond, “Opaco”, do livro *Claro Enigma*, de 1951²².

Noite. Certo
 muitos são os astros.
 Mas o edifício
 barra-me a vista.

Quis interpretá-lo.
 Valeu? Hoje
 barra-me (há luar) a vista.

Nada escrito no céu,
 sei.
 Mas queria vê-lo.
 O edifício barra-me
 a vista.

Zumbido
 de besouro. Motor
 arfando. O edifício barra-me
 a vista.

²¹ A degradação se mostra justamente na negatividade com a qual é descrito o ambiente: vermes, ar empestado etc.

²² As observações ao poema serão necessariamente curtas, dados o espaço de que se dispõe e o objetivo comparatista (com outros poemas e formas). Para uma interpretação mais aprofundada, remeteria o leitor ao meu ensaio “Opaco – entrave e mediação”, do livro *Razão da recusa*. São Paulo: Nankin, 2005.

Assim ao luar é mais humilde.
 Por ele é que sei do luar.
 Não, não me barra
 a vista. A vista se barra
 a si mesma.

O poema se constroi em torno à busca de elementos no céu (astros e lua), mas sua forma é radicalmente diversa daquela (esvanecida, pouco delineada) que encontramos, por exemplo, na construção de um objeto similar, em Guignard, ou ainda, com motivo ligeiramente diferente, em Rubens Rodrigues Torres Filho. Basta que se atente, por exemplo, ao ritmo muito marcado, com cortes inesperados, das estrofes: o primeiro verso compõe-se de duas palavras: “Noite. Certo”. A pontuação, que vem prematuramente, logo após a primeira palavra, aliada ainda à ruptura do *enjambement*, depois da afirmação de certeza (o que decepa, por assim dizer, no verso, as asserções do eu e dá uma forma fragmentada à sua inquietude), apoia, por sua vez, a impossibilidade do desejo de ver lua e estrelas no céu, à noite, como se a dificuldade e o obstáculo (edifício) se instilassem nos versos – recortados e abruptos – que dão densidade a essa espécie de aporia.

A leitura do poema aponta para uma das características marcantes da poesia de Drummond: plasmar, nas imagens, na forma, no ritmo entrecortado, os travos da história (o obstáculo aparece como uma reunião dos impasses da metrópole moderna, em 1951), sustentando a exposição acurada do que é violento na figura do obstáculo constantemente em atrito com esse sujeito.

Se voltarmos à comparação com Guignard, veremos que também Drummond é em tudo contrário àquela forma pictórica, na qual o “país pitoresco” parece esperar, em latência, um porvir não submetido às regras do cálculo econômico e às relações pautadas pelo mercado e que se constrói em tons amenos, sem contrastes ou enfrentamentos. Há em Drummond uma arquitetura avessa àquela estrutura de solvências e dissoluções, em que (retomando ainda uma vez a leitura de Rodrigo Naves sobre Guignard), “a dinâmica dos quadros se concentra nesse esforço para evitar que as formas subam à superfície”, esquivando-se do delineamento bem marcado e truncado do embate com o seu entorno (com o seu contexto e com a história). Fugindo às diluições e névoas em direção a estruturas fortes e introduzindo um lastro de negatividade na figura recorrente do obstáculo, Drummond não traz, no entanto, ao poema, um truncamento excessivo, que, sob o peso da forma muito densa, tendesse a anular o sujeito e esmagasse a clareza da sua estrutura e de seu *sentimento do mundo*. Há, ainda, espaço (mesmo em meio às estruturas opressivas do obstáculo) para o delinear difícil, mas preciso, da luz (lua e estrelas), que surge mediada pelo edifício. A opacidade é, nesse sentido, uma figura dessa mediação. Outra é o próprio ritmo, que faz a menção ao luar surgir no próprio verso que nega sua presença:

Quis interpretá-lo.
 Valeu? Hoje
*barra-me (há luar) a vista.*²³

O mesmo se poderia dizer, com relação ao trecho acima transcrito, do desenho sobre a página (os versos cujas marcas de escrita se abrem para receber a forma arredondada do luar) ou, ainda, da percepção que o eu lírico tem, ao cabo, do luar (paradoxalmente propiciada pelo próprio obstáculo):

²³ Grifo meu.

Assim ao luar é mais humilde.
Por ele é que sei do luar.

Ou seja, o obstáculo pode, ainda, acolher uma outra organização das coisas (de que a luz da lua parece ser uma imagem privilegiada) e isso sem anular o aspecto quase claustrofóbico do contexto, a que o poema dá voz. Em “Opaco”, é possível ter conhecimento (“por ele é que sei do luar”) de uma outra realidade, não mais ensombreada, mas luminosa, sem ver diluídos e diminuídos os impasses de sua forma (e de seu tempo).

O poema apresenta a negatividade (do embate entre eu e mundo, do travamento da vontade, da serialização dos gestos no trabalho e no espaço da cidade – de que a repetição de versos seria um eco) em muitos dos seus aspectos – mas mantém, igualmente, ainda que com dificuldade, um certo e decisivo arejamento, que, em Drummond se constitui, muitas vezes, numa inclinação também política, na qual a luz – assim como a flor – pode ser cifra de uma transformação.

O modo como parece haver, em Drummond, um resguardo do luar (por meio, paradoxalmente, da mediação constante do obstáculo), tem relação com uma determinada concepção de poesia. Ele não teme a força plástica do seu material (de suas imagens, ritmos, referentes) que se arma com lucidez: assim, não há nada, nele, de uma atmosfera indefinida, na expectativa de um encontro inocente e fraterno com aquele luar, que pudesse conjugar o pitoresco (por exemplo, a lua e suas reverberações lírico-nostálgicas) a uma futura potência desvelada (como se viu em Guignard). Ele se distingue, nesse sentido, do enfraquecimento das formas e referentes que encontramos nesse pintor e também (no exemplo aqui estudado) em “Serestas estas”, de Rubens Rodrigues Torres Filho, mas se distingue igualmente do caldo de elementos excessivamente truncados, comprimidos, de Claudia Roquette-Pinto (ao menos nos dois poemas lidos aqui²⁴).

Em Drummond (e principalmente em “Opaco”), há embate (tal como entre lua e burocracia, em Chico Alvim, ou sol e fumaça, no poema de Claudia Roquette-Pinto). Mas, contrariamente a esses dois poemas (no de Alvim, a lua se deixa contaminar pelo entorno, no de Claudia, o sol é turvado pela “cúpula de pó”), em Drummond lua e edifício parecem, ainda, manter uma certa autonomia; a princípio pelo enfrentamento irredutível de um pelo outro (a impossibilidade de ver a lua, por conta do aspecto incontornável do obstáculo – o que os propõe um ao outro com muita clareza). E depois, surpreendentemente, pelo fato de se fazer depender de um desses motivos (o edifício), a apreensão do outro (a lua)

“Assim ao luar é mais humilde./Por ele é que sei do luar”

sem com isso misturá-los num caldo indistinto – em que as coisas meramente se contaminassem, perdendo com isso sua especificidade.

Em Drummond, a negatividade (o obstáculo, os impasses do eu lírico, o travamento do espaço urbano) não é absoluta. O obstáculo mesmo se abre, de modo *opaco*, para dar a ver, através de sua estrutura, a lua. Com isso, evita-se que a negatividade excessiva abafe o poema (tornando-o incapaz de formular o que está fora – que pode ser também o anseio utópico) ao mesmo tempo em que se afasta o risco de que a exposição excessiva da luz (lua) leve a um efeito de reconciliação²⁵.

²⁴ Não se pretende necessariamente, com os poemas lidos, iluminar a obra ou poética de cada um dos poetas, mas sim tentar refletir sobre as formas e os temas (eneoados e diluídos, ou truncados e abafados) que os poemas vistos aqui parecem propor de modo mais contundente.

²⁵ Cf. o ensaio “Opaco – entrave e mediação”, em *Razão da recusa*, op. cit.

Nesse sentido (e voltando ainda uma vez à comparação com a pintura e aos poemas anteriormente mencionados), “Opaco” distancia-se (como já observado) do modo enevoado de organização das estruturas que se viu em Guignard (preocupado em manter as potencialidades futuras longe de qualquer determinação que as pudesse macular, e assim tornando sua obra avessa à representação dos aspectos mais contundentes e difíceis do seu tempo), mas afasta-se também do caldo convulsivo que pode ser a exposição dos movimentos truncados desta mesma experiência difícil (como vemos nos poemas de Claudia Roquette-Pinto). Drummond propõe (é o que se infere de “Opaco”) um caminho que ordena os diferentes aspectos desse impasse, apontando, ainda, em meio à negatividade mais cerrada (o bloqueio recorrente e opressivo do edifício), para uma outra instância, para uma outra (e utópica?) realidade, que se torna possível (mesmo que apenas fugidamente significada), pela clara e articulada organização formal do poema, que propõe a negatividade como mediação. No mínimo espaço que ali se abre, o desejo do poeta (de luz, desejo de utopia) pode ainda encontrar chão e mobilidade para exercer o enfrentamento (e mediação) com o obstáculo.

Drummond talvez consiga tornar mais nítidos os contornos e impulsos (estéticos, políticos) dos vários elementos do poema (mantendo o desejo pela efetivação dos gestos e pelo desbloqueio do impulso utópico), por meio de seu próprio projeto poético. Nele, o adensamento da subjetividade, aliado ainda a uma viva e efetiva incorporação do programa moderno (em que se conjugaram de modo fecundo inovação estética e impulso político²⁶) dá contorno e referência ao jogo de forças que se estruturam, impedindo que os elementos carentes de contornos mais firmes levem à diluição da forma (que recua melancolicamente da realidade e de seus impasses, num dos pólos vistos nesse texto).²⁷

Pode-se, nesse ponto, e a partir da estrutura vista em “Opaco”, voltar ao sentido que tem, 34 anos depois, o poema de Rubens Rodrigues Torres Filho (vendo-o agora por um outro ângulo ainda). Algo da falência de um projeto moderno (que irmanava pesquisa estética e transformação social) parece estar presente ali, num dispositivo que capta a vaporização, o cansaço, o esboroamento das formas, ritmos e gestos. Ou seja, o aspecto eterizado, enevoado do poema (e o lastro de melancolia que ali se instila) talvez ganhe, também, ao ser lido à luz do contexto específico dos caminhos da lírica brasileira, no século XX: por exemplo, aquele do desmoronamento do ímpeto de inovação – estética, mas também política – que animava o modernismo, e que agora (o poema foi publicado em 1985) cai por terra, transformado (até segunda ordem) em fumaça, em névoa, em ar rarefeito e volátil.

Anteriormente a isso, e voltando ainda uma vez a “Opaco”, parecia possível uma ênfase maior sobre a voz subjetiva, a partir de cujas perplexidades se dá o confronto com o mundo. Que isso tenha sido mais viável na década de 50 do que em 85 (quando se publicou “Estas serestas”) ou em 2000 ou ainda em 2005 (ano da publicação dos poemas de Claudia Roquette-Pinto lidos neste ensaio) indica – é esta a suposição – que as mazelas do mundo (o não cumprimento das promessas de um projeto mais justo para o país, a reificação do homem, *as coisas consideradas sem ênfase*, a massificação da metrópole) passaram a pesar mais sobre

²⁶ Para ajudar a esclarecer esse vínculo pode-se citar as reflexões de Mário de Andrade, na sua conferência sobre “O movimento modernista”. Ali, paralelamente ao duro julgamento que o escritor faz do movimento, há também um juízo mais favorável, que desenvolve justamente o vínculo entre atualização estética e devir: “O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante (...)” [p. 250]. Ou ainda: O modernismo era “um estado de espírito revoltado e revolucionário que (...) a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e [preparando] o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país (...)” E quando Mário contrapõe o modernismo destruidor de 1922 ao modernismo das figuras construidoras de 1930, observa ainda, insistindo sobre a mesma tecla, que a vida ainda os imitará. [p. 242]. “O movimento modernista”. In *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora/INL, 1972.

²⁷ Aqui caberia ampliar o direcionamento, digamos assim político, que essas estruturas carregam. Segundo Rodrigo Naves haveria, vinculada a essas formas tímidas, uma espécie de “indecisão social”: “Na ausência de uma força social poderosa que fizesse vislumbrar novas possibilidades, parece restar apenas essa utopia rememorativa e docemente anticapitalista, a única a fornecer indícios reais de um novo tipo de sociabilidade”. “Da dificuldade de forma à forma difícil”, em NAVES, op. cit., p.22 (no trecho, Naves compara Volpi, Guignard e Oiticica).

a forma do poema. Se num momento (no poema, por exemplo, de Rubens Rodrigues Torres Filho) esse peso leva o poeta a volatilizar sua matéria, escapando ao influxo da negatividade por meio de um recuo em direção às névoas e à indefinição, em outro a expressão de uma poeta singular (Claudia Roquette-Pinto) abre o seu poema ao peso (dobrado) do mundo, expondo, sem matizes, “a coisa nua, doente” a que de fato convém dar voz, mas fazendo também com que, nesse movimento, a própria subjetividade se enfraqueça, se esgarce: em sua poesia “(...) o objeto visto sobrepuja a visão do sujeito, cuja potência de revelação diminui e sai rebaixada”²⁸. Tanto num como noutro caso, os contornos estão embaralhados, pouco nítidos.

Numa situação anterior, e com apoio, ainda, de um projeto moderno efetivo – a que vinha se somar uma subjetividade de contornos fortes e uma incisiva pesquisa estética (para ficar com os termos de Mário de Andrade) –, foi possível, ainda, a Drummond, criar uma forma que apresentasse o recorrente obstáculo frente ao eu como uma matéria relativamente a distância (ainda são claros, por exemplo, à subjetividade e ao seu olhar, os contornos dos elementos implicados no poema – edifício, lua – e o jogo de tensões que os aproxima/distancia). Assim, em Drummond se estrutura *o contrário* do que foi visto por Iumna Simon e Vinicius Dantas, em “Consistência de Corola”, de Claudia Roquette-Pinto: nessa poeta, “os poemas explodem, nervosos, em reações de espanto, medo, mal-estar, que invadem a cena inteira do jardim – extrapolando o campo visual, limitado, de quem o descreve. A miopia maximiza o que está esvaziado de potência digamos reveladora (...)”²⁹

Se de um lado justamente esse aspecto da poesia de Claudia é iluminador em relação a seu tempo (de fato vive-se, no começo do século XXI, uma situação em que a possibilidade de um olhar claro sobre as coisas e o mundo – e sobre *sua possibilidade de transformação* – diminui, drasticamente, talvez pela indistinção causada pelo “momento de falência do impulso utópico e descrença crônica nas possibilidades de superação do sistema produtivo em que vivemos”³⁰), por outro lado, o trecho ajuda a expressar o que se condensa, pelo avesso, em Drummond (algumas décadas antes, e amparado pelos aspectos que já apresentamos aqui): seu verso se dobra inteiro à negatividade do mundo (e de seu tempo), sem com isso se esquivar do esforço de oferecer, ainda, em algum ponto de sua estrutura, um caminho que leve para fora (para a utopia, para a flor ou luz – estética, mas também política, num sentido amplo – que passa com dificuldade por entre as trevas³¹).

Recebido em: 17/05/2015

Aprovado em: 25/06/2015

²⁸ SIMON e DANTAS, op. cit. Comentando ainda a epígrafe de Corola extraída do poema “Campo de Flores”, de Drummond (“Onde não há jardim, as flores nascem de um/ secreto investimento em formas improváveis”), os autores observam que Claudia Roquette-Pinto não se apropria de temas ou técnicas drummondianas “para glosá-los, uma vez que está ciente do quanto a poderosa subjetividade drummondiana é inviável nas circunstâncias atuais. Corola testemunha a inviabilidade de um sujeito capaz de delinear os terrenos do eu e do outro, da intimidade e da sociedade e ainda dizer classicamente a hora histórica de seu desmoronamento, ou fracasso.” p. 216 (trecho da nota 2).

²⁹ Ibidem, p. 226.

³⁰ Ibidem, p. 222. O outro lado do sentido da forma encontrada nos poemas de Claudia lidos neste ensaio pode ser visto, talvez, numa comparação com o que diz Rodrigo Naves sobre as esculturas de Amílcar de Castro (com o qual a poeta parece manter não uma semelhança significativa, mas alguns pontos de aproximação): “Numa época em que a vertiginosa dinâmica dos mercados financeiros e da produção e circulação de bens parece facilitar a idéia de um mundo volátil e virtual – quase um simples correlato das imagens produzidas pela mídia eletrônica –, essa forma difícil adquire relevância. Por ela, experimentamos uma realidade travada, muito mais próxima das crises e impasses desencadeados pelo desenvolvimento tecnológico do que da maleabilidade que ele introduz em seu manejo da natureza e demais processos”. NAVES, op. cit., p.34.

³¹ Aliás, é esse um dos sentidos de “opaco”. Lê-se, em Vieira, *Grande dicionário português ou Thesouro da língua portuguesa*: “Opaco é o corpo que não é transparente, que estorva o passo à luz”. E no *Dicionário mor da língua portuguesa*: opaco é o “que impede ou reduz passagem da luz”.