

POÉTICAS DO OLHAR NA CONTEMPORANEIDADE

CÉLIA PEDROSA

Universidade Federal Fluminense

Resumo

Este trabalho se propõe à leitura da produção poética de Paulo Henriques Britto, Eucanaã Ferraz e Fabio Weintraub, nela focalizando os modos de configuração de uma experiência do olhar. Para isso, relaciona procedimentos discursivos e recursos plásticos empregados na composição da capa dos livros de cada um, pensando-os então como formas de representação seja de uma opção estética quanto à linguagem lírica seja de um valor ético-político a ela atribuído.

Abstract

This article aims at examining the poetic production of Paulo Henriques Britto, Eucanaã Ferraz and Fabio Weintraub, by focussing on the modes of configuration of an experience of the gaze in each. In order to do that, it relates discursive procedures and plastic resources employed in the composition of the covers of their books, looking to them as forms of representation both of an aesthetic choice as to lyrical language and of an ethical-political value attributed to it.

Palavras-chave

Poesia;
visualidade;
contemporaneidade.

Keywords

Poetry; visuality;
contemporaneity.

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros

(João Cabral de Melo Neto, Poema, in *Pedra do sono*)

Dentre os caminhos possíveis de abordagem da intensa e diversificada produção de poesia no Brasil dos últimos anos, um nos parece em especial pertinente – o da identificação de procedimentos e valores por meio dos quais nela se configuraria uma poética do olhar. A escolha desse caminho se justifica em princípio pela hoje incontestável hegemonia das formas de comunicação visual e pelo modo como por meio dela se instauram determinadas formas de pedagogia e patologia da visualidade com as quais o discurso poético entra em diálogo e conflito. Além disso, note-se que o processo de construção dessa hegemonia se intensificou na passagem do século XIX para o XX, em estreita correlação, justamente, com o de intensificação do questionamento do próprio conceito de arte e literatura, bem como com o de tensionamento ou harmonização entre estas, tal como canonicamente consideradas, e os produtos da nascente indústria cultural. Assim, pelo menos desde então, poesia e visualidade se articulam de modo produtivo e problemático, fertilizando o solo da cultura moderna.

A riqueza contraditória desses processos, por um lado, acaba por reafirmar a importância do artístico, daí em diante investido de novas formas e mais amplo alcance, garantidos pelo diálogo com práticas de criação e de reprodução técnica mobilizadas pela indústria da comunicação visual, como ocorreu com a literatura e a pintura; por outro, abre espaço para a compreensão crítica mas produtiva de tais práticas, em princípio associadas apenas a informação e divertimento de massas, como a fotografia e o cinema. A tematização de tal riqueza está presente na apologia do desenhista Constantin Guys como pintor da vida cotidiana das metrópoles e na figuração de uma poética transeunte da e na multidão – procedimentos pelos quais Baudelaire assume a relação entre a arte e sua contemporaneidade e ganha o status de primeiro dos modernos. Tais procedimentos serão transformados por Walter Benjamin em marcas de uma compreensão da modernidade em que a dialética do olhar exerce papel fulcral. A visão alegórica do *flâneur*, o inconsciente óptico revelado pela câmera cinematográfica, o instantâneo onírico do surrealismo,

a recriação impressionista do pontilhismo das formas em multidão, noções evidentemente inspiradas na observação das novas práticas de produção e reprodução visual, confirmam sua importância para a instauração e a avaliação das transformações e tensões modernas.¹

Tal importância, na verdade, vai se enraizar numa história muito mais antiga, ao longo da qual se afirma e problematiza de diferentes modos a relação entre ver e saber como signo de uma verdade alcançada ou produzida a partir de uma perspectiva fixa, unívoca, transcendente à multiplicidade do devir. Acompanhando-a, remontamos à caverna platônica como alegoria do olhar prisioneiro das sombras, iludido pela plasticidade das imagens, libertado apenas através do caminho iluminado que o leva na direção do ideal. E encontramos a trilha que leva também à construção cartesiana do cógito como visão interior, possibilitada pelo fechamento dos olhos à experiência sensível – construção não por acaso próxima à invenção da perspectiva artificial na pintura quatrocentista, que intentaria reduzir a consciência a um olho e este a um ponto geométrico, abstraído de toda concretude corporal.² Filosofia e geometria se associariam assim numa mesma *episteme* ao discurso religioso, pelo qual se institui Deus como luz/olhar plenos, do qual o homem se desprende para aprender apenas por semelhança. Por via mística, metafísica ou geométrica, vai se constituindo então uma política da verdade como efeito de uma visão fundada na dicotomia entre subjetividade e objetividade, seja pelo viés idealista seja pelo empirista.

E é diante dessa tradição, que vai alimentar também a crença setecentista na Iluminação revolucionária, e aproximar enciclopedistas e políticos na busca do progresso esclarecido, que se pode avaliar o significado da presença enfática, principalmente a partir de fins do século XVIII, da figura do andarilho, do viajante, na cultura do Ocidente. Ela transforma tanto a filosofia como a literatura em experiências de aproximação e descentramento do olhar que, a partir daí sempre em movimento, revisita então o *topos* clássico da natureza ou se arrisca pelas vielas desconhecidas da grande cidade moderna. Nessa caminhada, a iluminação plena vai se transformando em intrincada tessitura de luz e sombra, elidem-se subjetividade e objetividade, visibilidade e invisibilidade, problematizando e reorganizando relações espaciais, temporais, e com elas a própria identidade do caminhante. Não por acaso, a história da construção dessa identidade subjetiva – traçada em termos de espelhamento e fratura, emersão e abismamento do EU – vai ser retrçada

¹ Os principais textos de Walter Benjamin dedicados ao tema – “Pequena história da fotografia”, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, “O surrealismo; o último instantâneo da inteligência européia” – estão reunidos em suas *Obras escolhidas* (São Paulo, Brasiliense, 1985). Uma cuidadosa e interessante análise da importância desse tema para o filósofo pode ser encontrada em Susan Buck-Morss, *Dialética do olhar; Walter Benjamin e o projeto das passagens*, Belo Horizonte, Chapeco, Ed. UFMG, Argos, 2002.

² Essa analogia é desenvolvida e relativizada por Hubert Damisch, em *L'origine de la perspective* (Paris, Flammarion, 1994).

pela psicanálise a partir mesmo da desestabilização do par consciência-visão, da liberação da sintaxe visual-analógica do sonho e da compreensão da importância da pulsão escópica, que mais tarde Lacan vai desenvolver em razão de uma leitura de Freud inspirada em Merleau-Ponty e sua fenomenologia do olhar.³

Na teoria e na crítica literárias do século XX, as reverberações dessa história são tematizadas como eixo de transformações discursivas fulcrais, como exemplificaria já desde seu título o clássico *The Mirror and the Lamp*, de M. H. Abrams,⁴ sobre as diferenças entre as artes pré- e pós-romântica e suas concepções da relação entre o intelectual, o estético e o imaginário da visão. Outro exemplo importante é *La révolution du langage poétique*, de Julia Kristeva, que mobiliza lingüística e psicanálise para avaliar a poesia de Mallarmé e Lautréamont, nela identificando procedimentos compreendidos por meio de noções como as de *olhar caleidoscópico* e estrutura discursiva em *télescopage*, cujos diferentes modos de desdobramento, associando reconfigurações do olhar, da subjetividade e do discurso, fundamentariam toda a possibilidade de transformação revolucionária na melhor poesia do século XX.⁵

Mais contemporaneamente, Jacques Rancière, em seu *Políticas da escrita*, revê o valor político do lirismo em razão da passagem do ver estático para o “ver ao passar” do poeta andarilho que passa a percorrer a literatura do Ocidente a partir do pré-romantismo, expondo-se ao contato com diferentes espaços, redefinindo-os e também a si mesmo em um movimento constante ao mesmo tempo de retorno, e de transtorno, à representação clássica da paisagem, da viagem e do saber e da liberdade por estes possibilitada.⁶ Outra instigante revisitação do paradigma moderno do olhar vai ser feita por Marcelyn Pleyne em *Poésie et “révolution”*; *la révolution du style*. Nele encontramos subsídios para desconstruir a plenitude visual da imagem da *aurora*, aprendendo que, já na poesia contraditória do contraditório Victor Hugo, ela é habitada por tensões que abalam a crença na visão iluminadora inaugural. Segundo esse poeta e crítico francês, o mesmo Lautréamont, distinguido por Kristeva, teria em seus *Chants du Maldoror* evidenciado a associação sonora entre os vocábulos franceses *aurore* e *horreur*, com isso empreendendo uma crítica à rede simbolista de imagens que cristalizou a idéia política e intelectual de Revolução em torno da associação entre esta e amanhecer sem sombras.⁷

Em relação à história da poesia brasileira, uma genealogia tanto desse paradigma quanto de sua importância como critério de avaliação pode começar a ser esboçada a partir de uma rápida revisitação do ensaísmo do crítico responsável pela fixação

³ A pulsão escópica é analisada por Antônio Quinet, através da relação entre psicanálise, filosofia e pintura, em seu livro *Um olhar a mais*. Ver e ser visto na psicanálise (Rio de Janeiro, Zahar, 2002).

⁴ H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, London, Oxford University Press, 1953.

⁵ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

⁶ Jacques Rancière, *Políticas da escrita*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

⁷ Marcelyn Pleyne, *Poésie et “révolution”*, la révolution du style, Nantes: Pleins Feux, 2000.

de nosso cânone moderno, Antonio Candido. Mesmo sem se deter, como é aliás de seu feitio, numa arquitetura teórica que explicita e desenvolva os conceitos e noções que sustentam seu trabalho analítico sempre percuciente e delicado, nosso maior crítico ressalta em autores centrais à constituição do modernismo justamente características concernentes ao trabalho com a visão e ao que consistiria na verdade uma afirmação e/ou uma problematização do famoso “ver com olhos livres”, cunhado como lema modernista no *Manifesto da Poesia Pau-brasil* de Oswald de Andrade.

A respeito deste, por exemplo, Candido define seu livro que considera mais importante, *Memórias sentimentais de João Miramar*, pela “linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar”, por meio da qual o personagem procura “kodakar a vida”.⁸ Já Mário de Andrade, no clássico ensaio “O poeta itinerante”, é caracterizado – em termos que em muito antecipam a leitura, já mencionada, de Jacques Rancière, inclusive pela referência comum a um mesmo poeta precursor, William Woodsworth – pela relação entre deslocamento espacial e contemplação da paisagem, que favorece a construção lírico-reflexiva da linguagem e faz que a inserção na modernidade não impeça o entroncamento na tradição, diferenciando sua poesia do encômio futurista ao olhar immediatista e veloz.⁹

Quanto à poesia de Manuel Bandeira, no estudo introdutório a *Estrela da vida inteira*,¹⁰ escrito em conjunto com Gilda Melo e Souza, vai ser enfatizada a estrutura de quadro, que identifica o visto e o pensado através da composição por imagens simples, em que a aproximação arbitrária de objetos e temas é comparada à da técnica pictórica das naturezas-mortas – enfoque retomado e desenvolvido posteriormente por Davi Arrigucci em suas leituras do poeta.¹¹ De Carlos Drummond de Andrade, em ensaio centrado na avaliação de sua inquietude poética, Candido enfatiza a passagem do mero registro visual do fato ao olhar retorcido por problematizações de ordem afetiva e social, inevitável, mas que desperta no poeta a nostalgia da visão serena e integrada à ordem natural das coisas, tal como representada pela do boi.¹²

De todo esse contexto de abordagens teórico-críticas em que vem se inserir nossa proposta de leitura de alguma poesia brasileira contemporânea, deve-se apreender a distinção entre *visão* como fenômeno meramente óptico, e *olhar* como índice de uma interação entre o óptico, o estético e o político, de uma experiência, portanto, ao mesmo tempo individual e coletiva, de percepção imediata e ao mes-

⁸ Cf. Antonio Candido, “Estouro e libertação”, in *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1995.

⁹ Cf. Antonio Candido, *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 1993.

¹⁰ Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

¹¹ Cf. Davi Arrigucci Jr., *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira, São Paulo, Companhia das Letras, 1990; e *Idem*, “A beleza humilde e áspera”, in *O cacto e as ruínas*, São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2000.

¹² Cf. Antonio Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, in *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1995.

mo tempo vincada de memória e significação histórica. Assim compreendida então a experiência de olhar possibilita a desnaturalização da visualidade dominante na vida cultural contemporânea, saturada de imagens achatadas e desreferencializadas, que constituiriam por si mesmas uma realidade passível de ser imediata, total e universalmente compartilhada, esclarecendo todo mistério, preenchendo toda lacuna, colonizando todo desejo.

E, se encenada e problematizada no discurso poético, tal experiência dá um sentido e uma função específicos à insistência em olhar com a espessura da palavra, servindo tanto à desestabilização da crença no reino do visível quanto ao enraizamento crítico da palavra nesse reino. Mimese e simultaneamente transtorno, esse discurso reatualiza a conjugação entre imersão do olhar em seu espaço e seu tempo e emersão de um sujeito problemático – conjugação que daria ao lirismo lugar de destaque na arte do início da modernidade. Mimese e transtorno, o olhar lírico é assim espelho e anamorfose, imaginário narcísico e fantasia simbólica explicitados, explicitando assim mecanismos psíquicos, estéticos e sociais que tanto fundam quanto constroem o processo de constituição de identidade do EU em sua relação com o outro, inclusive aquele mesmo que o habita.

Por essa via, podemos compreender como, através da linguagem do poema, o poeta vê e convida o leitor a fazer o mesmo, como ambos então vêem e são vistos por si e por outrem, se vêem vendo através da ficção subjetiva do eu poético – reencenando assim a experiência da visão pictórica tal como uma vez definida por Paul Klee: a sensação de ser olhado pelas coisas que pintava. Ver, mas ao mesmo tempo ver-se, ver-se vendo – experiência de abismamento na linguagem e na própria subjetividade, experiência de abismamento da visão, da própria linguagem e do saber que nela se cristaliza mas nesse momento também se abre em dúvida, em fenda, em falta, transformando-se em prazer e ao mesmo tempo inquietação e problema. Por essa via, podemos nos aproximar da produção de três poetas significativos não só da diversidade, mas da intensidade e da qualidade da poesia brasileira contemporânea: Paulo Henriques Britto, Eucanaã Ferraz e Fabio Weintraub.

Ambos cariocas, Paulo e Eucanaã, distintos pela especificidade discursiva, o são também pelo tempo de militância poética. Paulo Henriques Britto nasceu em 1951, e tem publicados *Liturgia da matéria* (Civilização Brasileira, 1982), *Mínima lírica* (Duas Cidades, 1989) e *Trovar claro* (Companhia das Letras, 1997). Contemporâneo de uma fase da poesia brasileira marcada pela dicotomia entre exacerbação “marginal” do expressivismo e proposta cabralino-concretista de construtivismo, manteve-se equidistante de ambas essas tendências, construindo uma dicção própria que lhe permite hoje ser incluído no rol de poetas que a partir de fins do século XX dividem a cena literária aparentemente sem conflitos e sem necessidade de adesão a linguagens e propostas mutuamente excludentes. Nesse sentido se justifica relacionar a leitura de sua produção à dos outros dois, bem mais jovens. Nascido em 1961, Eucanaã já publicou três livros de poesia: *Livro primeiro* (Edição do autor, 1990), *Martelo* (Sette Letras, 1997) e *Desassombro* (Sette Letras, 2002), este último antes editado em Portugal, pela editora Quasi, em 2001. Fabio Weintraub, o mais novo dos três, é paulista, e autor de *Toda mudez*

será conquistada (Massao Ohno, 1999), *Sistema de erros* (Pau-Brasil, 1996) e *Novo endereço* (Nankin, 2002).

Priorizando como estratégia de nossa leitura, centrada na última coletânea de poemas de cada autor, a mesma atenção à visualidade que tentaremos neles enfatizar, podemos começá-la por um aspecto sempre pouco relevado pela crítica – o da relação entre o miolo/texto e a capa/ilustração do livro. Porta de entrada, modo pelo qual este se abre ao leitor e ao mesmo tempo tenta seduzi-lo e envolvê-lo nas malhas da letra, essa relação se constitui ao mesmo tempo em referência à realidade intrínseca ao texto ali guardado, a qual, é claro, se desdobra em referências contextuais, e em tentativa de identificação com a realidade externa das expectativas do leitor, a qual, por seu turno, se abre a desdobramentos imprevisíveis. Toda esse movimento múltiplo de identificação, que afeta também a escolha do próprio título de cada livro, constitui hipóteses de sentido em cujas brechas começa a se constituir desde já ainda uma outra e terceira realidade, ancorada e mesmo fazendo visível a fronteira entre o dentro e o fora do livro – a da ficção da subjetividade autoral.

Em Eucanaã Ferraz, esse acesso de mão dupla ou tripla é feito através de uma litogravura de Fayga Ostrower, sem título, que nos coloca diante de uma paisagem em que abstrato e figurativo se confundem. E isso porque nela a justaposição do preto e do branco, não remetendo explicitamente a nenhum objeto do mundo natural, ao mesmo tempo que impõe um movimento de auto-referência ao próprio trabalho de linguagem, emite sugestões significativas outras – constituindo-se talvez naquilo que Jean-Marie Floch chamou de *figural*, isto é, não contido na simples oposição entre a figura e a abstração.¹³ Transformando habilmente essa de início simples justaposição em instigante contraste entre grossos volumes de luz e escuridão, o traço da artista ainda vai atribuir a estes um duplo movimento – o horizontal, que cria ondas com a escuridão, e o vertical, que faz precipitarem-se massas de luz, ambos conduzindo o olhar a um ponto de convergência em que o branco adquire forma de oco, poço, abismo, enquanto o preto sugere ampliação e abertura para o horizonte.

Assim se cria uma imagem que inverte a expectativa convencional de referencialidade, na medida em que nela vemos a luz indiciando o abismo, a escuridão apontando horizontes. E é esse jogo de inversão que o título atribuído pelo poeta a seu livro – e, por extensão, à gravura que o ilustra – também instigantemente confirma. E isso porque a palavra *desassombro*, embora signifique destemor, serenidade e desanuviamento, associados a clareza e iluminação, o faz através da força semântica e sonora de radicais ligados a *sombra* e *assombro*, que entram em jogo de ressonância analógica, entretecem sugestões de obscuridade, perturbação e enigma, e praticamente anulam o valor do prefixo que deveria esvaziar-lhes o sentido, mas acaba ao contrário por parecer neles se diluir. *Desassombro* é então de novo o

assombro, a sombra, que voltam através justo do movimento que intenta negá-los? *Desassombro* não seria então destemor, sim, mas para encarar a possibilidade de associação entre a luz e a vertigem, as potencialidades de horizonte contidas na escuridão? Não seria a sombra um sereno, sim, mas ao mesmo tempo pressago efeito dessas associações *desassombradas*?

Essa inversão nos remete à comparação nietzschiana da filosofia à pintura para definir uma visão corajosa, justamente pela capacidade não de vencer, mas de encarar o abismo das sombras, o encontro com a imprecisão e a precariedade do mundo. E ele o faz de novo por meio do já bastante tematizado entrelaçamento do apolíneo ao dionisíaco,¹⁴ que vai ser justamente retomado por Eucanaã para definir sua poética. Em entrevista concedida a Maria João Cantinho, ele nos diz:

Quanto ao que chamas de aspecto apolíneo, de fato minha poesia prima pela clareza, pela ordem e pela plástica. Mas se há uma valorização da razão e da materialidade das coisas, não há exatamente uma ocultação do fundo trágico da existência. Mesmo num livro que se consideraria mais apolíneo, como *Martelo*, lê-se que "o poema é ver/com lanternas/que cor é a cor/do escuro". Assim, há tanto uma vontade de tornar claro quanto um desejo de conhecer o escuro. Esta luz de que tanto falam os meus poemas é da ordem da razão, sim, mas ela é também a imagem da compreensão de nossa condição trágica.¹⁵

Esse entrelaçamento vai reaparecer, indireta e mesmo talvez inconscientemente, quando o poeta se refere à sua poética como condicionada pela busca da visibilidade, que, no entanto, o coloca "à beira da beleza/como de um precipício", como define o poema em que a saudade brasileira de Julia Mann parece prefigurar nos olhos do filho Thomas a associação entre mar, felicidade e tragédia que muitos anos depois *Morte em Veneza* realizará. Mas Eucanaã vai tornar esse adensamento da questão do visível mais significativo quando associa essa busca à descoberta da relação entre arte e modernidade através da pintura de Matisse:

Só sei pensar as coisas mais abstratas e vagas como matéria, corpo, visibilidade. Penso com o olho. O olho é minha sensibilidade. E creio mesmo que a poesia que escrevo reflete isso. Tudo o que escrevo aspira ser como aquele grande nu de Matisse, absolutamente aqui, absolutamente agora, aberto à vida e ao olhar.¹⁶

Ora, a concepção de quadro e de realidade como o aqui e o agora, sim, mas de uma abertura, de um convite, entrelaça de novo, como na relação entre capa e

¹⁴ A esse propósito, é exemplar o ensaio de Gary Shapiro, "In the shadows of philosophy: Nietzsche and the question of vision", in David Michael Levin (Ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*, California, University of California Press, 1993.

¹⁵ In *Hablar/Falar de poesia*. Apartado/Lisboa: Junta de Extremadura/Casa Fernando Pessoa, n. 6, 2002.

¹⁶ Cf. entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda. Portal Literal (www.portalliteral.com.br), março de 2003.

¹³ Cf. Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Pour une sémiotique plastique, Paris, Hades-Benjamin, 1985, p. 77.

texto, exterior e interior do livro, a idéia de presença/representação absolutamente clara e plena e a de uma experiência ainda incompleta de busca do olhar, que se dá este também a partir da simples contemplação, também como busca, mergulho. Na poesia de Eucanaã essa ambivalência se espalha pelo uso recorrente de imagens que associam a brancura da superfície escrita da página ao poço, ao dentro: “Quando alcança o poema/a mão pode mais? Pois/faz minar a água do poço/que cava em horas marcadas...”. Nesse cruzamento de visão e vertigem, de superfície e de poço, mesmo a água, se por um lado olhos insones procuram translúcida, por outro “como peixe, alimentava/e fugiria”.

O mesmo cruzamento, de novo associando a visão pacificada de superfícies ao que líquido e repentino emerge, é retomado em outro poema, cujo tema dessa vez é a própria pintura, narrando uma visita ao museu e a repentina passagem da contemplação à vertigem, da exatidão ao enigma: “Entregue à exatidão, à serenidade/das frutas na tela, o homem permanece imóvel./Mas um descuido, seus olhos batem/noutros olhos: uma primavera bruta,/púrpura, brota repentina. /Peixe apalhado./sátiro ferido./ele foge a vista, esconde”. Da leitura do poema pode-se depreender que o mesmo quadro se apresenta plácido como natureza-morta e ao mesmo tempo animizado como olhar – das coisas pintadas, do pintor que ali as dispôs – através do qual o sujeito que contempla é subitamente seduzido e transformado em alvo de contemplação, também fugidio, decerto, homem, peixe, sátiro, de todo modo sujeito e objeto de um desejo incerto e transeunte. Como nas entrevistas referidas, o visível na poesia de Eucanaã acaba então sendo lugar habitado pelo abstrato, vago e erradio. Talvez por isso praticamente todos os seus poemas, figurais, não tenham título, de modo a que sua definição do visível não produza nenhuma evidência positiva, positivista e oscile entre ser horizonte e poço.

Esse duplo valor já por ele reverenciado “Nu rose” de Matisse nos oferece. Anulando a perspectiva linear, o pintor faz que o corpo feminino se exponha e ofereça todo ao olhar num primeiro plano transbordante, excessivo, mal contido pelas linhas geométricas da cama e da própria moldura. Desse modo o transforma em presença onde se interpenetram realidade e mito e se mira menos a mulher que o olhar e o desejo de quem a contempla e pinta e propõe um olhar e um desejo alheios e continuamente outros. De forma semelhante, o corpo da mulher amada pelo poeta, mesmo que cotidianamente visitado, está sempre alguém ou além da posse e da representação plena. Diante dele, como diante de um interlocutor dividido entre presença e ausência, o poeta se diz sempre “às vésperas do teu corpo./teu corpo é nunca”, descobrindo-se também a si próprio como “concha que se fechou de susto”, “um homem que se afogou na barra”.

Nesse sentido, e de novo fundindo na materialidade a luminosidade solar e o escorregadio da água e seus habitantes, o corpo da mulher se assenhoreia da imagem do mar, para ser ao mesmo tempo “sempre o estio./Ondas, mansamente, a boca, o mormaço” e também outra face na qual “estranhos bichos subiam do mar fundo/à terra”. Na relação com esse quadro ou cena cotidiana, o poeta é sujeito que contempla, se contempla nesse gesto, e se afoga. E a imagem do afogamento tanto é cena contemplada quanto vivenciada internamente, na medida em que

para Eucanaã o mar, presença líquida, é sempre concha, dentro, poço sem fundo, lugar onde tudo é mais belo e largo: “Como havia um gosto fundo/de sal, éramos dois barcos e/em nossos copos/era praia o que bebíamos?/Talvez um de nós fosse alguém/que se afogava. Era eu./tenho certeza. Ainda que, sentado./conversasse versos, sorrisos/e cinema, como se a narrativa/que nos escrevia não contasse a história de um naufrágio”. O mar é, sim, sempre dentro, como pode ser “o sol fundo” e nele o poeta é um barco, imagem rimbaudiana que se repete e desdobra ao longo de seus versos, desestabilizando a imagem recorrente do “chão claro” sobre a qual o poeta às vezes parece querer fundar, cabralinamente, sua poética do olhar.¹⁷ Portanto, organizando mas também transtornando sutilmente a representação, fundindo o sujeito lírico nas imagens tão distintas que leu e viu e agora escreve e através do qual se vê e nos convida a vê-lo, próximo e distante, o mar imenso e óbvio coloca sob suspeita sua própria evidência.

Por isso, na poesia de Eucanaã, toda paisagem por onde passeia o olhar é sempre também perto e longe, íntima e estranha, figura e abstração, cena sem nome. Nela, a rua e a cidade aparecem em pedaços feitos ora de calor e sol ora de pressentimento, escuro e dor, esbatidas as referências a uma temporalidade e a uma geografia física e social precisas. Assim, praias e praças do Rio de Janeiro, se, por um lado, são uma referência concreta, por outro, são mais importantes como elementos de composição de uma marinha onírica e vaga onde o verão faz que “barcos pudessem ancorar/...À porta da tua casa./se quisessem”; onde, como em referência explícita a Manuel Bandeira feita no livro anterior, *Martelo*, o poeta vê mesmo o beco, mas adivinha também a baía, sabendo que “no escuro./o bico de um barco me olha”; onde os pombos do largo de São Francisco, “Barrocos, sujam os mistérios da alma”, e a tarde, “sépia precisa”, torna nítida a cintilação “da Praia do Boqueirão, há tempos aterrada” e desaparecida. Nessa cidade, feita como que apenas de verão, pombos, baías e horizontes, cuja familiaridade é perturbada porque nela habitam barcos e afogados e antigas estátuas de ninfas sem rosto e leões sem idade – nessa cidade amendoeiradas vestem-se como outono, perfeitas e erradas, nos convidando a ver assim também toda identidade, toda natureza e vida: “Púrpura, ouro./estão perfeitas como estão:/erradas./Pudesse um poema, um amor./pudesse qualquer esperança/viver assim o engano: engano://beleza, beleza/beleza/,mais nada”.

Entre perfeição e engano, o poeta insiste e a poesia se constrói com e contra a certeza de que “toda palavra é defeito”. Entre narrativa e naufrágio, ela se quer, por um lado, clara, expositiva, por outro, elíptica, sugestiva, platitude e precipitação. Essa ambiguidade, embora se dê muitas vezes hesitante, como oscilação ainda mal

¹⁷ Esse diálogo com a poesia de Cabral pode ser redirecionado se lembrarmos de *Pedra do sono*, onde a vontade construtiva ainda dá espaço ao onírico, permitindo ao poeta ver que “Há um homem sonhando/numa praia; um outro/que nunca sabe as datas/há um homem fugindo de uma árvore.../e em forma de navio há ainda um que adormeceu”, como no poema “Janelas”.

resolvida entre uma poética da luz solar, de herança cabralina, e uma poética da luz íntima do quarto, bandeiriana, consegue da tensão entre ambas apontar para um princípio mesmo estruturante – a suave nitidez das sombras, como dela disse o crítico português Manuel de Freitas,¹⁸ promessa de dicção ainda por se realizar em todo seu potencial. Ela se desdobra ainda no modo de constituição da subjetividade lírica, ora caracterizada pela mallarmaica “desaparição elocutória do eu” ora pela presença intensa das imagens rimbaudianas de uma subjetividade afogada mas ainda assim firmemente amorosa, que dialoga com a amada, “entre o vômito e a primavera”.

O poema “Desassombro I”, que abre o livro, se abre por sua vez, sem nenhuma mediação subjetiva, como “Um fio de luz: tesoura que baste/para tornar nítido/o que/sobre a cômoda/sobre a mesa/um lápis, uma pãra, um cálice,/que nossos olhos /podem anotar/sem complicação,/sem gula ou fastio”. Esse fio de luz, cujo efeito atinge um nós indeterminado, agente de uma anotação impessoal, já em outro poema nos é mostrado como amorosamente produzido pelo sujeito lírico, que para proteger o sono da amada deve “cuidar, de quando em quando/que as treliças da janela/amenizem a manhã em sua rudeza de adaga/...e, assim, em volta da mulher que amo,/que me ama, vá o dia/como deve ser:/o sol necessário, um debrum”. Assim constroem-se suas imagens visuais em que cortes de tesoura nítida se contrapõem a delicados desenhos de “debrum”, tecidos ambos do contraste de claridade e sombra, tentando combinar construtivismo e suavidade, fria lucidez e terna beleza, de onde, nos poemas mais intensamente resolvidos, conseguem irromper imprevistos também o medo e a dúvida: “quanto de erro é acerto na fórmula de fingirmos?”

Em *Trovar claro*, de Paulo Henriques Britto, o título, referência explícita a um modo do fazer poético, parece se identificar de modo inequívoco com a foto escolhida para a segunda capa (a primeira segue padrão editorial), registro objetivo e claro da mesa de trabalho do poeta, onde co-habitam estoicamente seus instrumentos: lápis, livro e... óculos e tesoura. Uma análise mais atenta, no entanto, vai revelando pequenos e instigantes focos de tensão visual e significativa decorrentes tanto da própria foto quanto de sua relação complementar e contrastiva com esse título. Já de início, a simplicidade do ambiente representado por ela, assim como seu caráter de representação técnica e objetiva, se, por um lado, são análogos à vontade de clareza nele exposta, por outro, entram em choque com a referência metapoética erudita e mesmo anacrônica, que só iniciados compreendem, ao *trovar* da tradição lírica provençal.

Tais relações são ainda complexificadas porque a irônica presença de uns óculos ao lado de uma tesoura parece sugerir que a visão clara é efeito de lentes corretivas e recortes arbitrários. Além disso, o acúmulo de índices da mais absoluta e

¹⁸ In *Expresso*, Cartaz, Lisboa, 23.3.2002.

dessublimada cotidianeidade, como a xícara de café, o cinzeiro sujo, o jornal, servem de contexto antitético a um canto, como o trovadoresco, investido de valor sentimental e aura idealizante. Acresce-se a isso o fato de tanto os óculos quanto o livro sobre o qual se assentam na foto parecerem lá reservar o lugar de um sujeito desconhecido, autor mas também leitor, melhor ainda, olhar feito palavra, que de lá nos olha, invertendo o foco convencional de visão, bem como da relação sujeito/objeto, transtornando a platitude superficial da foto e sua objetividade representativa.

Quem ler a poesia de Paulo perceberá que toda ela pode ser compreendida a partir desse jogo entre atualidade e anacronismo, exposição e expressão, escritura e leitura – jogo mobilizado através de uma constante referência metapoética ao trabalho de composição e à subjetividade ao mesmo tempo intensa e cética que através dele se esboça – numa tensão inusitada entre clareza, criticidade e intimidade, conforme aponta Augusto Massi na orelha do livro. Nesse sentido, ela encena a relação etimológica e epistemológica entre *pensar*, *especular* e *ver* refletido, mas através de um espelho perverso que torna todo o íntimo estranho: o poeta se vê espelhado e traído em sua escrita, do mesmo modo que essa escrita reflete sobre si mesma e se indefine, como certeza demonstrativa... “da falsidade do que quer que seja”, inclusive dela mesma.

Assim ele conclui o terceiro dos seus “Sete estudos para a mão esquerda”, no qual afirma e pergunta ainda: “Sou uma história,/a voz que a conta,/e o imenso/desejo de contar outra diversa,/que porém não deixasse de ser essa./... Palavra que não digo e que não penso/e no entanto escrevo – eu sou você?”. Através dessa palavra ao mesmo tempo legítima e bastarda, que surge inesperada de dentro do esforço racional de construção da linguagem poética, surge também a face desconhecida do outro que habita a identidade lírica, como em um poema da série intitulada “No alto”: “Esse rosto que me olha de esguelha/(talvez para não ser reconhecido)/não é o mesmo que ontem vi no espelho,/o rosto familiar de um velho amigo/que desde sempre eu via à minha frente/e que no entanto agora anda sumido”.

E já desde a abertura visual do livro esse modo de especulação, diferido, dubitativo, é figurado, na medida em que a justaposição horizontal da mesma foto na capa e na contracapa – que em princípio constituiria a imagem da mesa de trabalho como extenso espaço de apoio e apaziguamento – só é possível através mesmo de sua inversão e cisão. Aí, o valor construído e arbitrário de toda ilusão especular ganha ênfase na medida em que se instala na própria evidência objetiva da fotografia, cuja repetição dá a ver como que seu outro lado, seu avesso, seu mesmo diferido. Não há como não lembrar a esse propósito da referência laciana à imagem no espelho e à ilusão especular como momento e lugar de afirmação da identidade do eu como inteireza e completude – ficção possibilitada pelo esquecimento ou pela cegueira da inversão dessa imagem.

Toda a mínima lírica de Paulo vai mergulhar nessa vertigem do que é sempre simultaneamente semelhança e anamorfose, olhar de frente e de esguelha, fazendo tanto do sujeito que olha quanto das palavras que ele usa agentes de um engano, de um “simples truque de espelhos”, como no segundo poema da série “Bonbonnière” – conclusão a que chega sempre de modo irônico e mesmo lúdico, preocu-

pado em evitar excessos de negativismo e autocompaixão. Por isso, o livro se abre com a série de “Três peças circences”, em que o poeta é comparado a um presidi-gitador, a um encantador de serpentes e, finalmente, a um funâmbulo – imagens em que convivem referências à percepção visual como efeito inconstante e ilusório de arte e habilidade e nas quais reencontramos o misto de cotidianidade e refinamento algo anacrônico característico de sua poesia. Afinal, na “sociedade do espetáculo” em que hoje vivemos, personagens circences, assim como essas próprias palavras com que são aí nomeados, não têm espaço e produzem melancólicas ressonâncias do passado, de um outro modo de viver o teatro do mundo. Na última dessas três peças, por exemplo, “O funâmbulo”, o título confere presença ao sujeito – na verdade ausente do resto do texto – de um salto que é dança de equilibrista sobre o nada, semelhante, já desde o sentido dicionarizado, à dança de palavras e idéias sem fundamento de verdade que as ancore, oscilando entre os extremos do abismo e do píncaro, do impávido e do epifânico, da dança e da doença. Presente e ausente, como um efeito de prestidigitação, este sujeito constrói aqui um espetáculo visual com imagens por excelência imateriais que, no entanto, conseguem produzir aquele movimento do “nada que é tudo” ou do “tudo que é nada” feito da inusitada combinação de prosaico e elevado – como um trapezista? – que se espraia em seus versos. Aqui ela ganha a forma de associação entre cebola e átomo e sonho: “Entre a palavra e a coisa/o salto sobre o nada./Em torno da palavra/muitas camadas de sonho./Uma cebola. Um átomo./Uma cebola ávida./Entre uma e outra camada/nada.”

Esse movimento, interior à linguagem poética e, nela, à própria configuração do eu lírico, aparece também na forma como a poesia assumidamente se divide, complementa e antagoniza com a atividade tradutória. Paulo é consagrado tradutor de poesia inglesa, estando Elizabeth Bishop, Byron e Wallace Stevens entre seus eleitos para essa tarefa que, além de ofício profissional, vai ser por ele mesmo considerada garantia de construção de sua própria identidade como poeta. No que diz respeito a essa relação, o poeta mais uma vez joga com a tensão entre proximidade e distanciamento, semelhança e diferença “especular”. De um lado, afirma que “Traduzir foi para mim uma maneira de dar continuidade a meu projeto de personalidade para uso próprio, só que utilizando sujeitos alheios para esse fim”, evitando o ônus do anacronismo, numa época em que o construtivismo concreto decretava que o sujeito lírico era apenas um “cadáver romântico que insistia em não ficar quieto dentro de sua tumba oitocentista”.¹⁹ Mas se a tradução é, segundo suas próprias palavras, uma experiência através da qual garimpa elementos para construir sua própria subjetividade como poeta que renega o mero expressivismo,

¹⁹ Cf. “Algumas reflexões sobre tradução e criação poética”. Texto apresentado na mesa-redonda sobre Poesia Contemporânea no VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC, “Literatura Comparada = Estudos Culturais”, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 19 de agosto de 1998. Mimeogr.

entende que esta poderia se ausentar quando da tradução, prática que o obrigaria a abrir mão da idéia de autoria, mantendo absoluto controle objetivo da transposição de formas e sentidos de uma língua a outra²⁰ – sonho de onipotência travestido de humildade, segundo a avaliação de Rosemary Arrojo.²¹

Na verdade, Paulo considera que o sujeito lírico construído em seus poemas com a ajuda dos sujeitos encontrados na leitura e na tradução é uma necessidade sua ao mesmo tempo estética e existencial, torna-se parte importante e vital de sua personalidade. Em contrapartida, o sujeito lírico construído na tradução não teria para ele nenhuma função extratextual, servindo apenas ao propósito objetivo de ocupar um lugar específico em um texto alheio, função nele já predeterminada, inclusive por escolha de seu autor, e não do tradutor.²² Mas, como em truque circence, as coisas são e não são o que parecem, às vezes à revelia do próprio autor que as encena. Tal diferença entre poesia e tradução é clara ou controversa? Deriva de um gesto de humildade ou de onipotência? Traduzir também não faz parte de sua personalidade, não corresponde a uma necessidade existencial sua? Negar sua presença não é também um estilo, um modo de marcar sua subjetividade como tradutor? De que modo se produzem as diferenças entre as várias leituras e traduções de um mesmo texto, se não dessa mistura de objetividade e subjetividade, opção técnica e existencial? Afinal, além de determinações editoriais e mercadológicas, o que dita a escolha do texto a ser traduzido? Wallace Stevens o atraiu pela combinação de arcabouço racional e abertura ao desconhecido, Fernando Pessoa, pela diversidade antagonica das máscaras que criava para si mesmo...²³

E se, então, conforme ele esclarece, na construção de sua subjetividade lírica a necessidade existencial mais significativa é a busca de coerência, sua poesia se constitui como clara e coerente reafirmação do jogo de máscaras, do truque de espelho, do lance de mágica que desmascara com convicção toda ilusão de onipotência e convicção, inclusive a sua própria. Essa consciência clara do contraditório – nada que é tudo, tudo que é nada – também pode ser identificada em sua recorrente opção pelo uso do que é em princípio já cristalizado como alheio, outro, disponível a uma manipulação onipotente e objetiva de leitor, como no texto a ser traduzido: formas clássicas fixas do soneto, da sextina, da terza rima, a referência trovadoresca, a clareza discursiva do verso, nem um pouco experimental, a poesia de Fernando Pessoa e Casimiro de Abreu...

²⁰ Cf. Maurício Santana Dias, “As asas da tradução”, *Mais! Folha de S.Paulo*, 27.2.2000.

²¹ Cf. “O ‘tradutor invisível’ por ele mesmo. Paulo Henriques Britto entre a humildade e a onipotência”, in *Trabalhos em lingüística aplicada*, Campinas, Ed. Unicamp, n. 36, jul.-dez. 2000. Essa questão é sistematizada pela primeira vez por Cláudia Valéria Costa Santos Leite, em dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal Fluminense em 2003, intitulada *Autocriação e auto-aniquilamento: figurações da subjetividade em Paulo Henriques Britto*.

²² Cf. “Algumas reflexões sobre tradução e criação poética”, *op. cit.*

²³ Cf. depoimento a *Azougue*.

Além de indicar intimidade com a tradição erudita, segundo Nelson Asher ela corresponderia à necessidade de “manter a discrição, de não fazer barulho nem chamar a atenção para si”.²⁴ Lembremos aqui Mário de Andrade e sua defesa da consciência técnica como garantia de abertura ao outro e controle da subjetividade.²⁵ Mas podemos considerar esse procedimento também, como na tradução, uma forma de afirmação de um gosto próprio, de uma coloquialidade absolutamente particular, de uma voz que lida com o outro, sim, mas solicitando-o com o intuito de a partir dele constituir sua própria e outra identidade – leitura e olhar se identificando aí como modos de perspectivação que submetem o sujeito a um princípio de realidade e ao mesmo tempo permitem-lhe afirmar-se e perder-se naquilo que olha.²⁶ Por isso, em Paulo, a tradição dá oportunidade de demonstrar distanciada mestria e, ao mesmo tempo, de novamente deixar irromper a tentacular melancolia “de quem procura mas não vê saída” e faz da lógica organizativa de cada verso um “ritmo aflito”, de seu efeito “sóbrios sortilégios da sintaxe”, e da certeza clara um labirinto, como confessa no poema “Aranha”. Ou como em sua “Pessoana”: “...até que tudo que sou/é um acúmulo de escritos,/penetrável labirinto/em cujo centro não estou/mas apenas me pressinto/mero signo, simples mito”.

Essa certeza clara – feita de “espelhos amordaçados/e maçanetas mortas” – é noturna, vivida da e na escuridão, em insônia e miopia, marcas expressivas, sim, de sua vivência biográfica, a que vai atribuir função estética e epistemológica. Noturno, insone e míope, o poeta vê na luz do dia a origem de “sonhos de onipotência que estrangulam o mundo”, conforme alerta no poema “Idílio”. Em face desse modo de ser e olhar, a realidade visual ou é ilusionismo, como vimos, ou acaba se tornando mero pretexto para um movimento outro de figuração, ora meditativo e metapoético ora perceptivo, mas nesse caso eminentemente auditivo. Já no primeiro poema da série intitulada “Sete estudos para a mão esquerda”, falando do processo de escritura, ele se referia ao “canto irrecusável do real”, “à música das coisas e dos nomes”, figurados ainda como espetáculo de “fogos de artifício” cujas notas “ainda engasgam seus ouvidos”. Também no segundo desses estudos o poeta recoloca a passagem do tom ao som: “Tento dizer: a tarde tem o tom/exato de outra tarde que conheço,/mas qual? (mas neste instante escuto o som/de uma outra voz, que é minha e desconheço,/e o que ela diz é belo, é certo e é bom. Mas o que digo assim não reconheço”.

Ressoa aí, talvez inconscientemente, outro dado da biografia do autor, marcada pelo interesse e estreito convívio com a música. Isso aparece na escolha privilegiada de imagens musicais, como as que inclusive servem de título a poemas, como “No-

²⁴ Cf. “Para bom entendedor”, in *Sebastião*, São Paulo, Grifo, n. 1, 2001.

²⁵ Cf. Mário de Andrade, “Elegia de abril”, in *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, 1974.

²⁶ Cf. no livro citado de Hubert Damisch (*L'origine de la perspective*), o capítulo “La perspective: chose du passé?”, em que se tematiza a função ao mesmo tempo limitadora e motivadora da perspectiva artificial na pintura em relação à afirmação da subjetividade.

turnos”, “Um pouco de Strauss” (sem contar “Scherzo”, “Barcarola”, “Concerto campestre”, “Pour Elise”, de seu livro anterior), e a séries de poemas, como a já referida “Sete estudos para a mão esquerda” e “Dez exercícios para cinco dedos”. A relação entre noite e sonoridade, sintetizada na imagem daquela como “negro alarde”, é retomada precisamente numa referência a *noturno*, escolhido para título de dois de seus poemas, que, nesse contexto, remete ao tipo de composição marcadamente sentimental privilegiada por Frederic Chopin. Daí a dupla direção de sentido para que apontam as séries referidas, que enfatizam mãos e dedos, através deles aproximando música e literatura, e, mais ainda, expressividade e estudo compositivo, heranças clássica e romântica entrelaçadas com reverência e ironia. E essa referência à música e à introdução, pelo mesmo Chopin, da mão esquerda como executora importante do piano em vez de mera acompanhante, remete nossa leitura necessariamente – como ocorreu também, mas de modo diverso, com a poesia de Eucanaã Ferraz – ao diálogo avesso que a poesia de Paulo entretém com a poética de Cabral. Na própria serialidade desses estudos reencontramos sua técnica de repetição e retificação, sua proposta de arte como esforço constante de reaprendizado com a mão esquerda, à semelhança do pintor Miró; assim como sua recusa do noturno em nome da solaridade, da musicalidade em nome da evidência, da intimidade em nome da paisagem visível.

Em Paulo, a serialidade serve, ao contrário, para a intensificação da vertigem, da consciência do abismo existente entre palavra e coisa, consciência e desejo, eu e mim, também conscientemente reaprendida na rotina do trabalho com poesia. Considerando Cabral “o maior poeta brasileiro da segunda metade do século” XX, Paulo vai, no entanto, desmistificar sua postulação antilírica, considerando-a na verdade “um gesto supremo de afirmação da subjetividade”.²⁷ Se, em Cabral, essa subjetividade invisível é a do engenheiro, metonimicamente transposta para as formas lógicas e plásticas, claras e firmes que constrói, em Paulo ela é visível, mas precária, obscura, como um truque de ilusionismo, transmutada em voz que diverge de si mesma. Na série “Indagações”, de seu livro anterior, *Mínima lírica*, em poema intitulado “Para João Cabral”, Paulo faz dos peremptórios sins e não deste precursor motivo de provocação e dúvida: “Escrever sim sobre coisas/porque só é limpo e real/o mineral e alheio?/Escrever sim sobre coisas/porque elas não se desnudam/nem retribuem o desejo?”. Aí, de engenheiro a funâmbulo, uma pequena história do olhar e do desejo lírico encenaria a relação entre clarividência otimista e o lúdico e irônico ceticismo que sempre a acompanhou, como seu espelho e seu outro, através da modernidade?

No livro de Fabio Weintraub, o tema do olhar vai ser ainda mais explicitado como caminho de entrada para o poético, de modo diverso mas também fortemente marcado pela tensão e duplicidade. A capa de seu último livro é feita a partir de

²⁷ Cf. “Algumas reflexões sobre tradução e criação poética”, *op. cit.*

uma fotografia de Mario Rui Feliciani (da série “Telas casuais”, 1997), como no de Paulo. Mas neste o foco se concentrava na mesa de trabalho e remetia de imediato ao processo de escritura e leitura e a seus instrumentos, em princípio plenamente visíveis, embora duplicados e invertidos. Já a foto no de Fábio tem como referência única uma janela, isto é, um lugar de olhar, que serve de fronteira e ligação entre um dentro e um fora: a casa e a rua, o particular e o público. Essa relação, que veremos ser fundamental à dicção do poeta, é aí dada como potencial mas por enquanto invisível, na medida em que, vista de fora, em *close*, a janela da capa nada dá a ver além de si mesma. Além disso, seus vidros de basculante, fechados, são opacos, mostrando apenas, por uma nesga quebrada, um bule branco e iluminado que, superposto ao parapeito, contrasta com o interior totalmente obscuro. Ao escolher esse lugar de olhar como referência e explicitar os movimentos de corte e aproximação/ampliação que constituem sua “objetividade”, a fotografia acaba por revelar também a si mesma como experiência em que olho e técnica interagem para produzir o sentido do visível em jogo com o invisível.

São ambas metonímias do olhar, a foto e a janela, e a hipertrofia em abismo de sua presença é aí então exatamente proporcional à problematização da naturalidade de sua percepção. E, se, em Paulo, essa problematização se adensava pelo desdobramento horizontal repetido e simultaneamente invertido da foto ao longo da capa e da contracapa, no livro de Fábio se dá porque na contracapa a mesma janela aparece de mais longe, o que aumenta o espaço de visão. Em consequência, por um lado, se mostra sua antes invisível e agora exacerbada verticalidade, por outro, se confirma seu isolamento – reduzida aqui a paisagem a sua volta a um pedaço de parede cinzenta de edifício antigo, em gritante descompasso com um título de livro que é justo *Novo endereço*. Antigo esse edifício, antigo o cinzento descascado da parede, esse mundo de janela, de vidro quebrado e moldura enferrujada, de onde um bule, sem uso – como a xícara remendada do poema “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade – parece nos olhar, deslocado, metonímia de uma intimidade doméstica nele ao mesmo tempo exposta e indecifrada.

No poema que dá título ao livro, como em miniatura e novo abismamento reaparece a janela para abrir o texto e a leitura que nos permitirá conhecer um pouco mais tanto dessa intimidade quanto da paisagem que lá/aqui do lado de fora a envolve. Ambas são em princípio boicotadas pela foto, como que para determinar seu sentido como pergunta ou lacuna a ser preenchida somente com nossa presença de leitor sobre ela debruçada e desde então captada pelo olhar do poeta e condicionada por sua rede de referências e valores, como parte de sua paisagem. E nessa rede, tal como explicitada no poema “Novo endereço”, reaparece a tensão entre o velho e o novo: neste novo endereço, a referência repetida a uma “outra janela”, “outra porta”, “outra lâmpada” e “outra torneira” apenas serve para intensificar a sensação de mesmidade de objetos e gestos cotidianos. Essa sensação se desdobra dos hábitos íntimos para as cenas do lado de fora, provocada pela mera enumeração de imagens banais do cachorro que dorme, do zelador que bebe durante o expediente, da vizinha de maiô, do amolador de facas que retorna toda quinta-feira, do barulho de carros e pessoas...

Chama novamente a atenção a função central atribuída à organização metonímica desde a abertura visual do livro. Se a foto é metonímia do olhar, se este é metonimicamente representado na janela, se esta abre o livro na capa e na abertura do poema, este remete outra vez ao mesmo movimento, seja pelo título seja por seu modo de construção, em que pedaços mal costurados de quarto e banheiro, edifício e rua indicam uma ordem espacial mais ampla que na verdade não chega a se constituir claramente. Cenas privadas e públicas são percebidas em *flashes* justapostos em frouxa vizinhança sintática no espaço dos versos, que assim desenhavam uma pequena e mesquinha geografia de moradia pobre e bairro citadino. O apartamento é figurado apenas por uma janela, por uma porta de armário, uma lâmpada que se apaga, uma torneira – imagens sem nada que as integre de modo a formar um ambiente, a não ser o de sua desconexão mesma. Do mesmo modo, o prédio de apartamentos é construído como que compartimentadamente de uma porta de elevador que se abre, de uma vizinha desconhecida, de um cachorro largado do dono e um amolador de facas na calçada em frente. O eu lírico, por sua vez, é uma camisa velha, um olhar pela janela, uma sensação de perda, descosidos... E sonhando em ser outro, em outro endereço igual, como no poema “Outro”: “desejo de outro hotel/outra bagagem/e digitais rasuradas...”.

Aí, a metonímia explicita a cena como tentativa de reunião daquilo que na verdade se apresenta fragmentariamente, pedaços isolados da vida de homens, animais e objetos reunidos sem ênfase pela sintaxe poética – problematizando tanto a intimidade pessoal quanto a vivência coletiva em um pedaço de cidade grande, em um pedaço de rua, em um cômodo estreito de prédio. Resulta dessa tentativa uma figuração ambígua da desagregação psicológica e social que ao mesmo tempo secreta o desejo de identificação e reunião – do sujeito lírico consigo mesmo e com a vizinhança tão próxima e distante, e nesta, entre seus diferentes e todos solitários personagens, levando junto um comovido leitor, conforme bem percebeu Priscila Figueiredo no artigo de apresentação ao livro. Esse desejo se alimenta da sensação de desamparo e dor – justamente aquilo que, na realidade, funciona como elemento de aproximação entre fragmentos de vida em princípio atomizados e tão diversos, mostrando a outra e humana face do espetáculo citadino de luzes e sons e seres em ininterrupto, hipnótico e destrutivo trânsito. É essa sensação que no novo reaparece como antiga e inarredável carga: “Há uma dor qualquer na novidade/um cheiro ruim misturado/ao de tinta nova”. Sim, ao contrário da poesia de Eucanaã, em que o desamparo e a sombra são suavizados pela promessa de nitidez e beleza das formas, acabando por vezes servindo-lhes de delicado debrum; ao contrário ainda da poesia de Paulo, em que um e outra são transformados em objeto de hábeis e tensos jogos de prestidigitação com a linguagem, na qual o sujeito lírico se instala e refugia do caos de si mesmo e de toda existência, a poesia de Fábio nos coloca frente a frente, sem defesas, com o triste e o mísero, o velho.

E são estes que aí servem para dar substância concreta à subjetividade lírica, figurada inicialmente pelo olhar que enfileira fragmentos de rua e de quarto, faz coexistirem desierarquizadamente carros, pessoas, armário novo e camisa velha numa primeira estrofe que culmina não por acaso num copo com água e analgésico,

e ao final do poema é associada a uma faca que se submete sem reação alguma à violência imposta pelo amolador da esquina: “Já perdi o fio: o rude esmeril/lambe-me o metal/sem fagulha ou grito”. Não há como não lembrar aqui, de novo, da poética de João Cabral que, como sombra iluminadora, vem acompanhando nossa leitura, pois com ele sem dúvida parece querer dialogar aqui esse eu cuja autodefinição se contrapõe à da agreste *faca só lâmina*. Gasto, cansado, o eu lírico na poesia de Fábio se constitui através de uma dicção cujo poder de revelação e crítica parece se dar justamente pela hipertrofia desse cansaço e dessa gastura, antepondo à luminosidade solar cabralina imagens da “luz azeda”, da “luz desfalcada”, da “luz de uma não-estrela”, da “luz bruxuleante”, da “luz desavinda”. Essas imagens se espalham por diferentes poemas, vindas da rua noturna e bem pouco asséptica de prostitutas, boxeurs, mendigos, meninos de rua, desempregados, taxistas assassinados em serviço... A elas se juntam outras dotadas da mesma luz frágil, da mesma incômoda faca sem fio renovada em cada outra e mesma esquina, rua ou cidade: essas vêm de dentro de casa, onde se colam fragmentos de histórias sombrias, da mãe louca, do pai desempregado, do pianista frustrado, do amigo moribundo...

Sob a mesma luz dolorida ganham evidência poética não só pessoas, mas, além da faca, também outros objetos, velhos, usados, banais como elas, de novo remetendo à poética cabralina, que abre espaço de visualidade e valor metonímico para a pedra, a cana, o relógio, a bala, a rede, o ovo e chega a nos dizer, no poema “Falar com coisas”: “falar sem coisas é/comprar o que seja sem moeda:/é sem fundos, falar com cheques, em líquida e informe diarreia”. Coisas, em sua materialidade, são então para Cabral garantia de substância, concretude, concisão, contra o excesso, o líquido, o descontrole. Já em Fábio, elas vão ser metonímia da destruição e da sensação de perda, ao mesmo tempo que repositórios de gestos e sentimentos que a isso sobrevivem e se opõem. Como já indicamos anteriormente, desde a capa se aponta para a importância de objetos isolados, e, mais que isso, deslocados de seu uso original. Lá, um bule parece nos olhar, transformado em vaso de plantas, um patético resto de vida e vontade de comunhão com a beleza esmagado pela imensidão vertical da janela e pela pobreza da paisagem que ela deixa supor. No poema “Demolidora 3 Irmãos”, falando de modo indireto e fragmentado da fúria progressista que constrói novos endereços a cada dia, portas e janelas se animizam, transformam-se em mendigas, viúvas, aleijadas. Em “Ferro-velho”, também, molas e manivelas se transformam em dentes, instrumentos de uma guerra antiga, cujos personagens, o relógio, a balança, o cofre, aparentemente descansam em paz, mas vivem o ócio que “atreve gangrenas” e sofrem “a longa hemorragia/das ferrugens”.

Desse modo, as coisas são resgatadas de sua descartabilidade, liberadas de seu valor convencional de uso, insistem e persistem para além dos limites definidos pelo valor de troca – transformam-se em ruínas a fazer o passado significar em meio à fúria da novidade, fazendo reciprocamente a novidade significar apenas em razão desse contexto de destruição que provoca. Invertendo ainda a mão da dessublimação tecnicista e mercadológica da cultura moderna, uma aurática ternura vem banhar aqui torneiras gotejantes, maçanetas sem uso, portas sobreviventes. E essa auratização de objetos banais é a outra face do mesmo procedimento

metonímico que, se encena e critica a desagregação, por um lado; por outro, secreta o enlace do eu lírico com coisas simples, perdidas, abandonadas, que só a partir dessa sutil mas explícita apropriação ganham sentido e valor poético.

Sob uma mesma luz anticabralina se expõem então o coletivo e o individual, homens, animais e objetos, reduzidos a uma miséria que os antagoniza e ao mesmo tempo irmana. Na poesia de Fábio, por isso, a subjetividade não é mais figurada como a do engenheiro solar, nem a do prestidigitador labiríntico, nem a do pintor da luz sombreada, como em João Cabral, Paulo Britto e Eucanaã Ferraz. Nela retorna o poeta como caminhante, de olhar ainda caleidoscópico, mas agora já cansado da vida e da cidade modernas, transmutado o *flâneur* dândi em mendigo e pária da noite, reinventando de novo o velho Orfeu, como no belo poema que relê Jorge de Lima: “adormecido ao léu/na lombra da floresta/cedendo sob o céu à tentação funesta/a cama na calçada/limite da sarjeta/é a testa hipotecada/nas fronhas do capeta...”. Nessa sua encenação do desamparo, como fez com objetos, o poeta substituiu o novo plastificado e padronizado de personagens eternamente felizes e jovens à custa de Prozac e silicone, pelo novo de uma humanidade a doidamente aprender também a ser ruína antiga e frágil e mortal e carente, sem subterfúgios.

Por isso, nesse novo endereço, ressalta a presença de velhos, com os quais o poeta tão jovem insiste em se identificar, inclusive re-escrevendo com mais cruzeza, dor e desamparo a “Ingaia ciência drummondiana”: “Inerme/a vara encosta em teu seio mucho/Brisa nenhuma alisa a calva/que afunda em fronha engomada/Um cheiro a vinagre/sustenta a treva deste abraço/em que tua garra/ara meu peito liso/machucado de sementes/Quadris gagos/fazem a curta viagem/com passaportes vencidos/(e pensar que teu colo/era salvo-conduto/prá minha boca exilada!)/No quarto eterno/o muito barulho de nosso pouco esforço/cessa, vai cessar/com insuportável nitidez”. Não só para apresentar ao leitor a acre beleza do poema justifica-se aqui sua transposição integral. Assim pode-se perceber melhor como através dele o poeta faz conviverem tensamente o velho e o novo na constituição do eu lírico. Essa representação da velhice – associada em outros poemas à da lembrança da loucura da mãe, à da lembrança da fábrica perdida do pai, metonímia de sua própria infância perdida – como que confere lastro à felicidade jovem figurada nos poemas de tema erótico e os faz mais próximos daqueles em que a iniciação sexual se dá através do “gesto gasto” na “cama feito cidade-fantasma” de experientes prostitutas. Junto com a memória e a experiência existencial se impõe aí a questão histórica como tema central do livro de Fábio. Hável e paradoxalmente figurada através de indivíduos e animais e objetos isolados e abandonados à sua própria sorte em espaços diversos e disjuntos, como viemos observando, ela ilustra de modo preciso a avaliação de Georg Simmel de que as relações espaciais são ao mesmo tempo condição e expressão das relações entre os agentes históricos.²⁸

²⁸ Cf. Georg Simmel, *The sociology of Georg Simmel*, New York, Free, 1950.

Por aí podemos entender melhor a verticalidade excessiva da janela da foto de capa, que nos remete a uma possibilidade de sentido, inclusive já dicionarizada, de janela como “abertura em alguma superfície para o substrato de camadas mais antigas”. Essa verticalidade vai sintomaticamente caracterizar outro lugar do olhar, o espelho, nos dois poemas que o livro a ele dedica, “Espelho”, inspirado no conto homônimo de Guimarães Rosa, e “Outro espelho”. Neles, olhar-se implica processo de desconhecimento e re-conhecimento fundado no mergulho em “água/vertical”, que transforma o rosto em “fenda/túnel”, onde se garimpa “a luz dessa raça herança” e “algum resto incerto/de osga ou gastura”. Da janela-livro de Fabio o olhar passeia no espaço e simultaneamente mergulha no tempo, não só pela associação do jovem ao velho, ou pela transformação do descartado em ruína animizada. Outro procedimento marcante nesse sentido será a associação do presente ao passado, do transitório ao eterno através da figuração de personagens visualizados no presente cotidiano da vida moderna como mitos das mais diversas idades e origens. A louca da esquina é Cinderela: “descalça e crédula/órfã de fadas/sorri-me a velha: há bailes além do borralho”. O zé-ninguém, no bar da mesma esquina é Prometeu: “o fogo roubado/não é senão/a branquinha humilde:/brasa solitária entre os carvões da vida”. O mesmo ou outro zé-ninguém, em outro ou mesmo bar de outra ou mesma esquina, é Noé: “Vou qual Noé no dilúvio/nalguma arca roubada/(todos os bichos sou eu/o domador está doente)”.

Desse modo, e de novo como o vimos fazer ao animizar objetos e atribuir-lhes aura significativa diversa da de mera mercadoria ou utilidade técnica, Fabio vai reencantar seus personagens urbanos, pedaços de si mesmo, fazendo do mito forma de tanto realçar sua exclusão quanto de criar laços de identidade dotados de força mágica, embora frágil e ferida, risível até, de um riso comovido e amargo.²⁹ No poema já comentado sobre a ingaia ciência do envelhecer, já outro mito então se imiscuia, do fundo da história coletiva vindo para se referir ao fim da existência individual e à ameaça constante de sua presença em cada perda cotidiana – o do exílio, e com passaportes vencidos. Com essa imagem, o poeta nos remete a uma sua e nossa longínqua origem judaica, ampliando seu sentido, por meio de palavras de Martin Buber: “Todos os dias deve o homem sair do Egito”. Reproduzida ao fim do livro, essa citação nos reconduz a seu início, onde outra citação, dessa vez de Simone Weil, lembra “a diferença total que existe entre o aniquilamento total de uma cidade e o exílio irremediável fora dela”.

Do exílio histórico se desprende o mito que através do tempo fala de novo e sempre da exclusão e da necessidade de vivê-la como forma de alcançar um aprendizado de si mesmo e dos outros. No espaço citadino visto da janela-livro de Fabio, os personagens são íntimos e estranhos, novos e velhos conhecidos que a linguagem poética dota de uma visibilidade ao mesmo tempo crua e desamparada.

²⁹ Nesse sentido, seu texto sugere a possibilidade de articulação com a análise que Susan Buck-Morss (op. cit.) faz da visão benjaminiana da função crítica do mito na moderna cultura de massa.

Eles estão sempre na rua, ou em trânsito de um endereço a outro, da vida à morte, fora de lugar, como portas e janelas demolidas, maquinarias no ferro-velho, bêbados na arca de Noé, prostitutas no baile de Cinderela. Lá dentro da janela-livro de Fabio também sem lugar fixo o eu lírico se desenha como olhar erradio, em direções tão várias de si mesmo e da cidade feita basicamente de calçadas e esquinas, mesmo na face do espelho vendo miragem de rosa no deserto, desejando outro hotel, “hóspede perplexo”, como o poeta define o próprio pai na dedicatória a ele endereçada. Entre esse lado de dentro e esse lado de fora, do livro, da cidade, do sujeito que a vive e a olha ao mesmo tempo como amante e estranho, se desenha um cruzamento de espaço e tempo, onde o leitor exercita também o ponto de vista do exilado, aprendendo a ver a novidade à luz de uma história antiga, aprendendo a ver o antigo à luz de uma comoção nova.