



LUIZ COSTA LIMA é crítico literário e autor de, entre outros livros, *Aguarraz do Tempo - Estudos sobre a Narrativa* (Editora Rocco).

ANTE - S A L A

Entre os anos 70 e começos da década seguinte, vigorou a poesia do desbunde. Dela, pode-se dizer que reacimatou em tom menor o ideário modernista. Então revalorizados, o coloquial e a piada se punham a serviço da *territorialidade privada*. Ao passo que, no primeiro modernismo, aqueles eram meios para a redescoberta do país, tornavam-se agora instrumentos domésticos. O país estava ocupado; tratava-se de salvar a casa; se não toda, o quarto de fundos.

Nessa limpeza, a linha demarcatória era rígida, a separar o bem do mal. O mal, metonimicamente confundido com a ditadura, se alargava pela palavra escrita e falada dos mais velhos, com os portadores de uma conduta grave, circunspecta, cautelosa, pronta a ser aceita pelos editores. Linguagem, conduta, gestos sérios e medidos se consideravam opostos à liberdade solicitada pela vida e interdita pelo regime. Foi então que jovens senhoras de banqueiros abandonaram o país e se transformaram em *hippies* na Índia; claro que pagas pelos ex-maridos; que ativos agentes da bolsa renunciaram a prever a alta ou baixa das ações e, de saco e mochila, passavam a curtir a natureza; ou que, nos festivais de inverno de Ouro Preto, desafiava-se o faro dos cães policiais na alegria despertada por um baseado; ou que um número do *Pasquim* estampava cômica matéria sobre simpósio, realizado em Brasília, sobre hermenêutica. A todo o sério se contrapunha a chacota. Ela parecia o antídoto contra o terror.

Do ponto de vista do conteúdo, a poesia que então se fazia tinha um caráter libertário. Mas só deste ponto de vista. Autores e leitores sequer o discutiriam. A questão da forma, sendo séria, era considerada acadêmica. Portanto velha; seqüela do poder. A separação entre *fazer e viver* se confundia com a que ainda se estabelecia entre preocupação formal e viver a vida. A preocupação formal, como qualquer outro emprego sério da vida, era mentalmente integrada ao pólo negativo: toda seriedade era cúmplice do poder. Toda norma, como diriam os defensores da anticultura, uma castração. Maniqueístas, os “anos dourados” do desbunde facilitavam a vida. No interior desta, um vitalismo anárquico e contagiante. Mas em exclusivo circuito privado; criador de um otimismo também privado. A tal ponto esse otimismo impregnava os que viveram o período que, mesmo os não-integrados ao desbunde, incorporavam o otimismo às suas discrepantes atividades. Embora ninguém previsse como se sairia da ditadura, supunha-se que, no momento em que



LUIZ COSTA LIMA

Quatro variações abstratas

isso sucedesse, o país daria um salto, tanta a vitalidade represada.

Um poema de Eudoro Augusto concentra o clima que se descreve:

“chegou carta do Mestre pedindo mais rigor
idéias claras em cabeça bem aparada nas pontas
talvez uma inflexão mais ética no discurso
de cabo a rabo meu olhar nervoso
ficou lendo e relendo
a trama irrespirável daquelas palavras
aquela ofensiva do Verbo contra a minha carne
em linhas tão densas que a parte não escrita
mal deu pra enrolar um baseado” (*Cabeças*).

Já as palavras em maiúsculo, Mestre e Verbo, e o que predicam - mais rigor, idéias claras, cabeça aparada nas pontas, como a dos seguidores da ordem, ética no discurso, ofensiva do Verbo - são claras insígnias da *outra margem*, que, significativamente, ainda deixavam um resto de espaço livre, do papel de seda, para que dele se fizesse melhor proveito.

Tendo por centro a experiência privada, a poesia do desbunde mantinha a glorificação do eu; o estimulava a ser e a se manter jovem; para isso, advertia contra todos os modos de empenho na seriedade. Trabalho, doença da sociedade burguesa, que dá no que se vê. Coloquialismo, ironia, piada, erotismo disseminado, tudo em tom tão menor que quase não se ouvia. Alimentos de um otimismo revigorante. Pois, como dizia ainda Eudoro:

“Vida bonita porém canalha”.

KLEINER GANG

Porém o desbunde envelheceu. A partir do governo Figueiredo, ao mesmo tempo que apareciam os sinais de que a ditadura não andava bem das pernas, mesmo os leigos em

economia perceberam que, internacionalmente, haviam desaparecido as condições de continuação do “milagre econômico”. A estagnação da economia conseguiu o que a censura, o terror e a tortura não alcançaram: calar o otimismo, secá-lo, mesmo em escala privada. Data de então a mudança do mais velho *topos* que acompanhava a história do país. A princípio formulado em termos de a terra que em se plantando tudo dá, mais recentemente recebera outro enunciado: este seria o país do futuro. O *topos* começou a ser desmoralizado. E, em seu lugar, a afirmar-se um oposto: este é o país em que nada deu certo. Para torná-lo mais grave, recentíssima interpretação socioeconômica tomará a catastrófica situação latino-americana como paradigma do que veio a suceder com o “socialismo real”, ambos vítimas da ilusão de que o desenvolvimento capitalista podia se dar em escala mundial (Robert Kurz, *Der Kollaps der Modernisierung*, 1991).

Assim como o otimismo contemporâneo ao desbunde se revelou mais ilusório que a euforia de um baseado, também o *topos dark* se generaliza além da conta. Ao menos no campo da poesia moderna, o Brasil é um país que deu certo. Para reconhecê-lo, entretanto, precisa-se romper o tabu que, ingenuamente, os poetas de 70 pregaram nas costas do sério. O contrário do sério não é o libertário mas apenas o *yuppie* ou o cínico oportunista.

Figura intermédia entre o horizonte do desbunde e aquele que nos interessará examinar é, como o mostra *Maneira de Dizer* (1991), José Almino. Ainda o aproxima da geração de 70 a preferência pelo coloquial-irônico, que, entretanto, já se apaga:

“Nem uma sombra de ti
No restaurante ‘Pra vocês’.
Foi minha essa ilusão.
Ali onde a cidade se estreita,
a nostalgia deixou-me de lado
e um amigo fez por mim
tudo o que estava ao seu alcance”.

A dicção já é outra. Já não há aquela gozosa entrega ao *fait divers*. Ao acaso do cômico, modesto mas eufórico dia-a-dia, corresponde o desencanto com as pequenas aventuras/desventuras individuais. A outra dicção já aqui manifesta se mostra na sensação forte do nojo. Como diz a belíssima estrofe de “Recife, Essa Doença”:

“Vem cá, emoção
procura no meu dorso
o corpo dessa ausência.
Augusto dos meus anjos
Joaquim das esquinas
Recife, essa doença,
um mapa doloroso”.

A mudança afeta a própria relação com o legado modernista. A falta já não é sequer, como no verso drummondiano, a falta que ama, senão a consumida em um vazio quase despojado de palavras. Claramente, a ruptura se manifesta em “Alumbramento”, em que a homenagem à cena bandeiriana se traça em seu contrário:

“Certamente eu não te verei, assim,
nunca mais
nem a densidade aflita do teu gesto,
nem a paz obscura, nem as horas tão
soberanamente
desprezadas
nem o céu alto, lavado e aberto
o estalo do teu riso
na rua do Futuro, bairro dos Aflitos”.

O alumbramento de Bandeira dizia da descoberta do corpo nu, lavado pela água, de sua atração e fascínio. Daqui, agora, o corpo desaparece; resta a indicação da cena, “o céu

alto, lavado e aberto” e “o estalo do teu riso”. A ironia se cola às coisas e deriva do nome dado a certa rua, de certo bairro. Abstrai-se a figuração, retira-se qualquer memória de epifania, fosse da mais privada possível. A referência se transmuda em alusividade. Assim, embora o poeta seja muito mais contemporâneo da produção dos anos 90, ainda dele o desgarrar a presença de um eu que, nostálgico, lambe seus despojos, no interior de um quadro desabado.

I. DUDA MACHADO: *CRESCENTE (1977-1990)*

de uma nuvem
- antes -
duas

uma solta
da outra

de si mesma
- agora -
presa,

livre
flutua (“Passagem”)

Tendo por sujeito “nuvem”, o poema contém a dupla passagem de uma para duas, em um tempo de trás, de uma destas, agora, na passagem que se opera dentro de si própria. A primeira passagem é temporal - da união ao desgarrar que se deu; a segunda, mental: ao desgarrar sucede a unanimidade. A segunda passagem retifica a expectativa resultante da primeira: a parte que se soltara da outra - “de si mesma/ (...) / presa” - não lamenta a perda. Ao invés, “livre/ flutua”.

Os termos presentes na descrição, “mental”, e “lamenta” permitem uma primeira entrada no poema: destacam uma *antropomorfização* do poema que o diluem, por traduzi-lo em lição humana banal, do tipo (muitas vezes) a liberdade antes está na união consigo mesmo... É preciso que se afaste o rotineiro apólogo para que se perceba a passagem: de nuvens soltas para nuvem una e então livre. Ou seja, a temporalização do quadro, assinada por “antes”, “agora”, o falseia, na medida em que nos acostumamos a conjugar *quando com porque*. A passagem, na verdade, abstratiza a antropomorfização. O que fora parte de uma história privada se converte em simultaneidade plástica. Penetrar em *Crescente* exige reaprendizagem de leitura: a passagem para outro modo de cotidiano; não mais voltado para o próprio umbigo.

O abstrato aqui não nega o figurativo do desenho que produz as coisas; ou o que de igual releva a produção (não a expressão) que as coisas produzem.

De modo semelhante, se lê “Queda”:

“dança que enlaça e soma sol e sombra graça, por um triz	sob o qual desadormecido alguém acolhe teu desígnio
--	---

minha solista! a tua luz o céu é só um fundo	uma única folha dissolve a margem morte-vida”.
--	---

Anedoticamente, a narrativa é diversa. Na fusão de quem dança, sol e sombra incorporados, o céu se mostra em segundo plano. A que dança consome em si toda a luz. A *solista* motiva uma falsa etimologia: oriunda do sol que dela irradia. Mas a falsa etimologia

se monta para que então derive a passagem: a que deixa o palco pelos fundos, a solista pelo desadormecido. *Através* da solista, o sol já não é luz mas promotor do desígnio, impresso em única folha, que, como leio os últimos versos, anula (dissolve) a linha demarcatória entre morte e vida.

Outra vez se empobreceria o poema se, no desadormecido, se encontrasse a figura de um eu, para quem a dança seria feita. Tal seria a provável leitura dos anos 70 dos poemas sobre a bailadora de João Cabral; verdadeira desleitura que resulta de não ver a correlação por metamorfose do desadormecido com a “única folha”. Se esta dissolve a margem separadora de morte e vida não é bem porque as supere. A folha não dá entrada a algum super-homem, a nietzschianamente introduzir diversa *Aufhebung*... Folha e bem folha, vegetal e página, espaço a preencher com figuras. A abstração consome o anedótico e se nutre do que dura. Inscreve-se no tempo, não alude a algum além, mas tempo que não se mede em termos de ótica individual, antropomórfica. É tempo sim do orgânico - a folha é vegetal - e do não-orgânico - a folha é ainda papel - também percível. Por não se reduzir à ótica privada do eu, esse tempo não é menos finito.

Essa dissolução da ótica individual não supõe necessariamente recuo, volta cansada à posição anterior; no que seria semelhante a quem, irônico ou convicto, declarasse: cansei de ser moderno, agora quero ser pós. Não é isso. Se a história se repete, ao retornar não volta ao mesmo ponto. À “vontade/ vasta/ (...) nenhuma posse/ acalma, consome/ ou basta” (“Nome”). Não lhe basta por isso nomear a folha como estando aquém, abaixo ou ao lado da vontade, pois tais localizações do objeto ainda se fariam coordenadas pela vontade, isto é, por um precipitado do eu. Com isso não se verificaria que a própria vontade referida sofreu um deslocamento. O lugar de onde fala é um nunca. É o “nunca/ a tudo presente”. Também a este se falseará se se lhe entender como um *ahora* guilleniano. Ao contrário da agoridade do poeta espanhol, este nunca aqui é oco, semelhante a um corpo que, sem intestinos, não transformasse o que ingerisse. Ao corpo “normal”, dotado de perfeito intestino, corresponde que a matéria ingerida se transforme em energia própria. Tal corpo, quando dotado de mão para o poema, pode então falar de seus cotidianos alimentos: poemas-piada, poemas exultantes ou poemas angustiados. Ao corpo de intestino incompleto antes cabe estar atento a “aquilo que não muda na/ mudança” (“Percurso”).

Reencare-se a questão por outro ângulo. Como a entendo, a abstração concretizada em Duda Machado atua por dupla frente: por uma, ataca o privilégio do coloquial-irônico de 70, não porque fosse ele coloquial ou irônico mas sim pelo privilégio concedido à temática do eu; por outra, ataca a própria urdidura dessa temática, onde o andamento sintático privilegiava uma lógica antropomorfizada.

Um teste do que se diz se cumpre por poemas como “Sortilégio”, “Poema 1922”, “Vitória”. Veja-se o primeiro:

“moça
sob a chuva
anda
olha
como quem
abre cortinas

a chuva
lhe cai em cima
ou se limita
a segui-la?”

A cena se descoloquializa na proporção em que se desconectam o ponto - a moça - e o espaço - a chuva - e o primeiro adquire uma visualidade não turvada pelo segundo. A passagem do verossímil - a moça então molhada - para o poemático supõe uma mudança de prisma, pela qual a imagem não representa mas apresenta, não “imita” mas produz a plasticidade que passa a estar: a chuva não molha ou turva o ambiente senão que, ante a figura que não toca, se submete à interrogação final.

O processo é semelhante, embora diverso o resultado, do que se notava a propósito

de "Queda". Ali, o primeiro plano deixava de ser da solista para que, através do desadormecido, viesse a ser ocupado pela folha. Aqui, a moça, apesar da chuva, permanece inteira visibilidade. O importante, pois, não é a transgressão do verossímil mas o transtorno das piadas cotidianas, com a lógica correspondente, para que, da abstração de ambas, já sem o privilégio de pessoa, se estampe a coisidade constitutiva da cena. O que, portanto, se abstratiza é o que se tornara fluente. (Não estranha que a condução do coloquial no poema de 70 fosse tão semelhante a uma página de crônica. Creio que foi Marilena Felinto quem observou que nosso romance recente é prejudicado por sua ânsia de se escrever como crônica.) Assim, em "Vitória", abstratiza-se o ritual da morte, porque, mais que o rosto, ela congela o morto, o converte em *motivo* para o quadro bem composto. É neste sentido que se poderia tomar "Poema 1922" como um apócrifo do primeiro Drummond ou de Oswald. Em Duda Machado, o abstrato menos rompe com a tradição modernista do que lhe empresta uma inflexão diferente da que historicamente sucedeu. O caminho mais direto para a apreensão do que parece ser a linha de força de *Crescente* é exposto pelos poemas "Imagem de um Jardim" e "Juntos". Por sua brevidade, opta-se pelo primeiro:

"baque de pétalas
emudece o ar

jardim perfeito
onde se anula a tarde
jardim sem erro

jardim alheio
a qualquer idílio
ou atrocidade".

Temo que, se for lido em separado, como em uma antologia, o poema seja comprometido. O que se descarta do "jardim alheio/a qualquer idílio/ou atrocidade" não é tanto a dor humana, mesmo porque o que se abstratiza não desaparece mas apenas, como a chuva em "Sortilégio", entra noutro plano, submete-se a outro prisma de tematização. O plano que se abandona, a partir de dor humana, é o que se declinaria desde o privilégio da angústia, então antropomorfizadora da cena. Também a dor estará no poema, como há pouco em "Vitória", apenas não se consente que ela permaneça a serviço da identidade privada, com suas queixas, graças e exaltações. Daí, por exemplo, "Álbum". Seu final seria considerado uma queda no ritmo vertiginoso do poema se não forem notadas as reticências que o separam. O núcleo de cada estrofe - "velocidade", "floração", "manhãs", etc. - é formado pela coisidade do que está, de onde está. O único verbo, "atravessando", indica menos ação de um sujeito que transitividade. Só à entrada do produto inequivocamente humano, "canções", corresponde a plenitude das formas verbais: "canções/ que me adolecem/ e mentem". E, com elas, o plano do entorpecedor e falso. A tendência abstratizante que estamos notando nada tem a ver com a fuga de uma realidade provocadora de nojo. Ou seja, nada tem a ver com a estetização. Significa sim o afastamento do que *adolesce* - onde parece evidente o duplo sentido de adoecer e se manter adolescente - e mente.

II. DORA RIBEIRO: *COMEÇAR E O FIM*

Se os poetas aqui comentados só serão conhecidos dos extremamente interessados em nossa poeisa recente, talvez mesmo estes não saibam da existência desta autora. Não só ela vive fora do país, desde antes de publicar seus primeiros poemas, como este livro saiu em edição quase clandestina. Contudo *Começar e o Fim* apresenta um dos maiores talentos poéticos dos últimos anos.

"reconheço as andanças da pele
movimento compassado
das linhas da mão
em direção ao traço
do tênue respirar das idéias"

Em *Crescente*, “Instantâneo” terminava com “a respiração/ é macia”. Se, aqui, em troca, se fala no “tênuê respirar das idéias”, a transgressão do habitual pareceria eliminada. Mas, se relemos o poema a partir de seu fim, que se vê senão que as idéias se sensibilizam, perdem sua vocação de aéreas, seu desenho platônico e, como pássaros pesados, de vôo rasteiro, permanecem rentes ao chão? É neste horizonte que se quer o poema. Sua travessia: a que vai do *movimento compassado*, compasso do destino, inscrito nas “linhas da mão”, para o traço onde respiram as idéias. O que se recusa: não há nem poesia do cotidiano, nem sob o gatilho de uma piada, muito menos poesia crítica ou órfico-mítica. Nada mais, senão o que se mede pela concentração fônica das nasais contra sua rarefação nos dois versos finais. Contraste fônico que acompanha a passagem semântica - do destino ao traço. Aparentemente, pois, nada a ver com a dança do abstrato. Se esta serviria de guia no labirinto de *Crescente*, nada conectaria os dois livros salvo a oposição menor ao poema-piada. Mas não haja pressa.

Logo depois do primeiro poema destacado - o livro é tão magro que o depois está sempre próximo - se lê:

“(.....)
 arruíno a memória
 mas te falo
 deste roçar continuo no tempo

 esta paisagem é minha intenção lenta
 e sem propósito
 nela passeio os ruídos que me compõem”.

A condição para a fala está na conversão do movimento *com passado* - “arruíno a memória” - em algo inesperado, que cumpre a estrofe final: o interno, a “intenção”, se torna externo, “paisagem”, a qual, agora, acolhe os ruídos que fizeram a viagem inversa e de externos se convertem em interioridade. Transformada a intenção em paisagem, a ela se permite ser lentamente encarada, sujeita a um escrutínio de caligrafia oriental, por sua vez oposto à simultaneidade buscada por Duda Machado. Mas, em comum, a estratégia que se arma para que a poesia menos exprima do que diga, seja menos confissão que traço. O eu não se perde sem que se arruíne a memória. Mas, para que o traço seja abstrato e não só vazio, será preciso que sua forma consagre outra concreção. No caso em pauta, essa concreção parte do erotismo. Erotismo não menos abstrato:

“ o dedo palavra se estende
 toca uma face
 fala um contraste
 diz não aos simpáticos afazeres móveis
 entre o início e o fim da cama”.

No diálogo dos sentidos, o dedo é não só toque mas palavra; no que passa a ser também diálogo de tempos - a palavra é um toque além, depois do toque-tato. Sua nomeação, pois, contém uma simultaneidade de tempos, a qual não se atualiza senão pelo plano semântico. Se no dedo a palavra germina, em sua ação visível ainda não há a trama da página; apenas a da cama. Há então um dedo que reconhece uma face, cuja alteridade se enuncia apenas em termos de forma - um contraste - para que logo se ponha entre parêntese, junto com os “afazeres móveis” e se preveja em certo lugar - “entre o início e o fim da cama”. Não é que o poema prescindia de corpos para seu jogo ou que o dedo da própria face ou que o “contraste” de sua mão própria ou que a cama de seu lençol. Deles não prescindia, se bem que os reduza a seu mínimo risco. Mínimo que é o máximo risco: de o arabesco do *dedo palavra* sumir com o que se eliminou. O que não sucede para quem saiba lê-lo. Erotismo abstrato: reduzido ao mínimo risco do dedo que o anuncia. Como nos sapatos usados de Van Gogh, a cama se despragmatiza, as faces se reduzem a contrastes para que caibam na página-quadro.

Assim disposto, tal erotismo não é geométrico, senão que dotado de curvas e volutas, cuja plasticidade é apenas indício de circunvoluções apenas aludidas:

“cabeça de medusa
tuas cobras abraçam o mundo
aproveitando as franjas do passado

tuas mãos alargam
com falsidade
os becos da nossa alegria
faceta mais pura do silêncio que há em nós

as histórias passam pelas ruas
mesmo sem palavras
são elas o teu material necessário para imaginá-las”.

Na mitologia, Medusa era uma das três Górgonas, cuja cabeça, tendo serpentes por cabelos, convertia em pedra quem a olhasse. Essa ação negativa parece a princípio neutralizada, pois “tuas cobras”, “aproveitando as franjas do passado”, apenas “abraçam o mundo”. Mas a estrofe seguinte reaproxima seu coleio do mítico efeito maligno. A freqüentação do passado, abraçar do mundo, traz algo mais ao erotismo abstrato. Pode-se retrospectivamente pensar que o contingente de sedução já estava bastante evidente para que se considerasse suficiente a descrição anterior.

O fato é que este algo mais agora se faz patente: o alargamento do mundo pelo coleio das cobras traz a falsidade para os becos da alegria. Não se há de saber o que é tal mistura - a reserva do eu censura a curiosidade. Mas não deixa menos uma pista. Melhor dito, uma pista insinua a diferença entre a história privada, que não importa, e o traço do poema: da segunda para a terceira estrofe, os becos que foram alargados, “com falsidade”, dão lugar a ruas por onde transitam histórias. Não serem elas referidas é no mínimo coerente com o verso em que o *movimento com passado* se condensou em “movimento compassado”; é não menos coerente que sejam “elas o teu material necessário para imaginá-las”. A cabeça de medusa então não corresponde literalmente à referência grega mas sim a ela alude e a modifica. Sob o regime do erotismo, é menos quem dá morte do que a possuidora de cobras que freqüentam frestas e contaminam a “faceta mais pura do silêncio”, convertendo a umas e outra em matéria para *outra* palavra - não a que confessa senão imagina histórias.

Abstrato e não-confessional, tal erotismo compõe uma poesia do pensamento. Não se lhe confunda com a poesia crítica, a que esta não se inclina, sem tampouco, por isso, pertencer a uma linhagem órfica. Poesia do pensamento, a dizemos, mas nem crítica, nem órfica, que são seus caminhos contemporâneos:

“o estalar da beleza
é exemplo do fortuito
aos olhos pacientes de quem julga a invenção

mas a invenção não existe

penas incansáveis escrevem longos poemas
indolentes

começar é tão perto do fim
a mesma vertigem
a mesma vontade de catalogar os sentidos”.

Á paciência de quem encara e espera a invenção, a beleza, porque fortuita, surpreende. Não se lhe diz por isso mágica, *carmen*, *charme* imprevisto. O engano da paciência está em que o fim se mantém próximo do começo. O fim não apazigua, justificando a paciência. Se se compara esse andamento com o de outro poema, o juízo se torna menos vago:

“um corpo imaginação busca um amante
e sustenta a criada vocação para ser tudo

depois deseja a mais íngreme razão
e uma esarpa de tempo

também exige a destruição dos retratos das paixões
e inutiliza
tudo o que insiste em definir o puro desejo”.

Fortuita, a beleza é um lance de dados que não se captura. Nisso é semelhante ao próprio desejo. Se se associa esse resultado ao que “cabeça de medusa” mostrava, entende-se melhor que o “puro desejo” é sempre impuro, isto é, sempre mesclado a mãos que “alargam com falsidade”. Beleza, desejo, fortuitos, impuros porque não cabem em conceitos; seu circuito não se compadece com a reta da ética. O corpo que se pensa sob a clave da imaginação, que, então, se abstratiza como *este* corpo sem que por isso deixe de ser *corpo*, se torna corredor dos cursos mais contrários. Em cada um de seus trajetos, por não admitir parada ou meio termo, vem a exigir a destruição de tudo que o flagre e o imobilize. A poesia do pensamento, como aqui a temos, é, afinal, a da ironia do pensamento: ele se sabe, enquanto conectado à máquina do corpo, não centro mas usina incessante; rizoma e não geometria. Através do irônico abstrato, a poesia do pensamento se converte em experiência da vertigem: a vertigem do próprio pensamento.

Invertendo, por fim, o rumo pelo qual se veio a visualizar um tanto dessa poesia do pensamento, ou seja, de sua dedução voltando ao regime das palavras, pode-se melhor verificar a conduta que elas têm. Seja por exemplo:

“na confusão dos rostos são seis horas
não há outra marca ou beleza

entre

paredes
penhoradas saudades
conspiram seis horas”.

São seis horas ou seis horas são passadas? A mesma ambigüidade logo marcará o tempo; trata-se de cena de agora ou lembrada cena; a confusão dos rostos resulta de seu anonimato ou da excessiva proximidade em que se encontram? E isso para enunciar a questão através de “ou ou”, o que é apenas uma maneira mais simples de expor. Seja através da explicação mais simples ou da que não se tenta, sempre, entretanto, o sentimento, enquanto referenciado, é posto entre parênteses, para que, assim desconectado do plano em que atua, se mostre enquanto processo mental; em sua aparição em palavra. O sentimento-na-palavra, o sentimento-palavra não se afasta da ambigüidade; mostra-se pois incompatível com o regime do conceito. Por isso ainda a poesia do pensamento é a da palavra abissal. Dizê-la ambígua ainda não passa de descrição insuficiente. O traço abstrato, em sua ambição de nomear o traço sensível das coisas e sua experiência, revela a imensa dificuldade de, fora do relato e das marcações causalistas, dizer da experiência das coisas. Dificuldade para o poema e para o que dele fala.

III. RONALDO BRITO: *QUARTA DO SINGULAR*

“Brisa avessa a palmeira cáustica”.

O verso acima parte, na apresentação de *Quarta do Singular*, da anti-sagração da paisagem. Bem se sabe o quanto a redescoberta da terra pelos modernistas dependera da desromantização do *topos* da natureza tropical. Escrita em linguagem cotidiana, oposta ao estilo elevado, ao gosto pelo vocábulo raro, que fora a perdição de parnasianos e simbolistas e de um romance como o *Mocidade Morta*, de Gonzaga Duque, inscrita em situações cotidianas, a natureza, irônica ou plasticamente captada, dava um basta às lamúrias de salão. Contudo, como mostrará a recepção dos anos 70, essa apropriação da natureza permanecia marcada pela centralidade intacta do eu. É certo que o eu modernista se

expunha em conjunção com a terra, isto é, assumia um caráter potencialmente público, que o poema-piada tinha, em consequência, uma latente contundência política, enquanto sua recepção o reduzia ao espaço do privado. Que, entretanto, tenha sido possível semelhante prolongamento da lição de 22 indica que, entre ela e esta, um terreno comum permanecera. Por isso a práxis da poesia que estamos aqui analisando, de uma maneira ou outra, termina por se confrontar com a dos modernistas. De maneira indireta, como que pedindo desculpas pela descortesia, em Duda Machado; de modo frontal, em Ronaldo Brito.

Essa contundência de Ronaldo Brito não seria inesperada para quem tenha aprendido a reconhecer a força que nele tem a ironia. Dos poetas aqui apresentados, nenhum a esgrime mais ou melhor. Ela chega a ponto de exigir que se releiam poemas que, à primeira vista, seriam tão-só... irônicos:

“Êxtase à toa
bruto e disperso
o professor irrelevante
de vida ínfima
pára de repente perplexo
denso e grave
fixa um ponto qualquer no universo
eufórico considera uma pedra” (“Vita Contemplativa”).

Numa primeira leitura, poder-se-ia pensar que a cena não é escolhida senão para que se destrua: a vida contemplativa, mais gozada ainda por seu título latino, seria uma vida besta, de êxtases idiotas, cumpridos por mediocres, diante de uma coisa qualquer. Utilizando procedimento que fora freqüente em Oswald – o título servir de chave para a entrada no poema –, na verdade se estabelece uma relação mais complicada. O título, sim, é chave mas para uma leitura retificadora da que desse exclusiva prioridade à ironia. É o papel mesmo desta que se sofisticava: encaminhando para uma recepção que não seja apenas irônica. Assim, no poema transcrito, o qualificativo “eufórico” é previamente dessublimizado pelo que já se dissera do êxtase – “à toa/bruto e disperso” – e de quem o tivera – “o professor irrelevante”. Que, de fato, nega esse circuito de negações? Desqualifica ato e agente como *possuidores de exemplaridade*. O êxtase é não-exemplar, seu agente, de vida ínfima. Assim, se o título se mantém irônico, é quanto ao que se tem por próprio à *vita contemplativa*: absorta na indagação do essencial, *ergo* do exemplar. Mas a não-exemplaridade de tal êxtase não torna irrelevante a sua experiência. Poder-se-ia também dizer: é porque consumido diante de uma pedra irrelevante que tal êxtase é não-exemplar. Ambas as formulações levam ao caminho certo: o estado *eufórico* – definível como o *acordo* de alguém *com o que porta*, tornando mais sutil a ironia contra o eu, pois a homofonia com o prefixo grego apenas mascara que não é do eu que se fala, mas sim de um estado de acordo – *se abstrai do sentido pelo qual tal comunhão só podia ser ironicamente considerada*. Isto é, o sentido da exemplaridade. Dito de maneira mais direta: do ponto de vista da exemplaridade que vidas e ações individuais possam ter, a cena congrega, ao contrário, vida e ação ínfimas, nada exemplares. O termo *eufórico* rompe com o sortilégio do automatizado, a que servia o primeiro reconhecimento do irônico. Em consequência, o título passa a conter uma alusão irônica dupla: uma tem o olho na recepção – que contemplativo besta –, a outra no resultado desta recepção – que não percebe a diferença de *tal* vida contemplativa. Se a primeira alusão “desprestigia” a cena, a segunda *desprestigia* aquele decodificador. Positivamente considerada, vida contemplativa é aquela que permite o contato euforizante de qualquer um com qualquer coisa. Precisa-se ainda acrescentar que essa mutação interna da ironia se faz pela abstração de um lastro, a idéia de exemplaridade?

Entenda-se bem: não é que um qualquer se heroicize. Dessublimizadora, a ironia torcera o pescoço de toda heroicidade. Isto é, rompera com certa forma prestigiada de ser singular. A ironia, por seu lado positivo, faz com que a pedra deixe de estar no caminho de *alguém*. O poema então corta qualquer parentesco com o *romance de formação*. (E sabemos da importância do gênero para um mestre na exaltação do sujeito individual como Goethe.) Em seu lugar, se opera o trânsito entre um qualquer (homem) e uma coisa (qualquer). O que, portanto, se nega é condição para o que se afirma.

Assim “Vita Contemplativa” corresponde a “Crise Mística”, que, entretanto, menos

complexo, tematiza apenas um dos lados da questão, isto é, a crise enquanto negativa. Conquanto poeticamente de menor relevo, seu destaque tornará mais nítido o argumento:

“Espero a crise mística
sem sombra de Deus
só o nada enorme
a sensação vazia de ser
pela prece inútil
parte do Grande Todo
(o que inexistente)”.

Dizer-se mística a crise que não supõe a espera de um Deus só se explicará se se entender que o desarme do “Grande Todo”, isto é, da grande cadeia sobre a qual insistira o pensamento oitocentista, não é sentido como pura perda. Como, contudo, o poema tematiza apenas a esta, não permite senão que a ela se ressalte: o Grande Todo era a base - no pensamento religioso - ou o coroamento - no pensamento clássico-científico - do que *fazia sentido*. A abstração presente nos poetas analisados supõe a consciência maior ou menor de seu desaparecimento. Pode-se então pensar que a sensação desta crise deixa seus formuladores à beira do quase silêncio beckettiano. É assim que a abstração corresponde ao curto intervalo entre a demanda da palavra e sua extinção no silêncio. Tal formulação contudo há de se entender em curso meramente lógico: se nada me justifica, que justifica o esforço por objeto (semelhante a um poema) não-instrumental? Mas o curso apenas lógico não considera o tipo de experiência eufórica, engendrado exatamente pela quebra do todo-que-faz-sentido. Para que essa quebra seja bem percebida, não se pode desconsiderar onde assenta: em um veio irônico. É este que impede que o eufórico encaminhe-se para uma espécie de panteísmo dos sentidos. O lugar central que a ironia então aqui ocupa tem a ver com seu travo sutil. Em Ronaldo Brito, a ironia é antes interna que exposta:

“Nascido cavalo há cem anos
não sobrevivi
aprendo o mundo incauta
perplexa fera
terei sido com certeza
velha e delicada condessa
(maneiras suaves, moral severa)
(.....)” (“Ensaio de Silêncio”).

Note-se, no trecho, a passagem do masculino para o feminino. Se bem que não haja mudança do sujeito, que mantém sua marca de masculino, o fim do terceiro verso transcrito, “incauta”, introduzindo o qualificativo antes que apareça o determinante, “fera”, cria uma indecisão, que se apazigua com o quarto verso. Mas a indecisão ali criada tem função mais larga: de certo modo, prepara a metáfora com que se encerra o transcrito. Que o “nascido cavalo” assuma ademanos de “velha e delicada condessa” é ácida e, nem por isso, menos surda ironia. Isso por si ainda não define o papel da indecisão, que está em a exclusividade de uma marcação por gênero perder seu realce; o que não se confunde com o modismo que, na prosa norte-americana recente, corresponde ao uso obrigatório do “he/she”. Em vez de modismo, o que se destaca, a quebra da insistência na marca de masculino/feminino unívoco, a opção ao invés por construção que joga com a indecisão, tem sim a ver com a *descentralidade da referência do sujeito*. A desconsideração dessa nobre referência arrasta consigo a de uma respeitável tradição. Com os poetas de 70, o eu se recolhera à intimidade. A linha abstracionista de Ronaldo Brito retorna ao cotidiano de modo necessariamente diverso:

“Um pouco de metafísica por favor à tarde
a vida sucessiva já não excita
a carcaça opaca
ao redor por princípio gira:
pífio

passantes e nuvem cumprem:
nebulosamente passam
um pouco de Platão
portanto
para o Bem do pobre país
o Brilho do sol nacional
certa dose estética de Ether
na atmosfera cívica
enfim a mínima angústia íntima
imprescindível à diária espera pública:
a lua comum e concreta" ("Práxis").

As prezadas idéias sérias, desde a explicação do mundo até as "enfibraturas do Ipiranga", a alusão, mutuamente irônica, pela qual se neutralizam estético e anestésico, a que se segue, a da não menos dignificada angústia pessoal, tudo agora se incorpora à rotina. São aspirinas indispensáveis à "diária espera pública". A ironia que a toda série preside, entretanto, já não se reserva para o outro lado, aquele que preenchem as calvas ridícula-mente sérias. Noutras palavras, a ironia não aponta para o uso que se recusa, senão que tem por alvo a absolutidade com que se justificasse tal uso. Mas qual a diferença? Que resta se a absolutidade justificatória é eliminada? Sintomaticamente, como responderia "Cubista", um texto já sem conexões causais ou temporais:

"No mínimo
deus sublima
suspenso o verbo
tenso
universo
mar superfície
janela céu duas maçãs
pêra e mesa
cosmogonia".

De pura espacialidade em que as coisas se põem, nem tudo seria confundido com um coletivo "coisas". No entanto, agora assim se tornam e são coisas não só pêra e mesa, como deus e cosmogonia. Note-se pois a diferença do tratamento do sério, na geração anterior e na linha que se apresenta. Ali, o sério era o outro desprezível, a figura engravatada, que, por ação própria, conivência ou homologia, estrangulava a alegria de viver. Aqui, o sério se dessublima, deixa de aspirar além das modestas coisas cotidianas; ao invés, a elas se acrescenta. Trata-se de ver o mundo com olhos livres, teria dito Oswald. Para isso, acrescentaria esse "patriota do quarto", esse "turista intrínseco" ("Bucólicas II"), é preciso aprender a ver sem hierarquias. Ou a voz em *off*: sem maniqueísmos.

IV. ELISABETH VEIGA: A PAIXÃO EM CLARO

"Ponho a palavra batom no papel
- palavra de carne
como o beijo é vermelho

Ponho a palavra rímel
e os olhos se fecham sob mel negro
dessa tinta alerta,
e o poema se entrega entre teus dedos,
observa
o ócio com que o folheias:
se tivesse pétalas voava
suicida, de volta para o vidro de perfume.



Mas o silêncio da rosa
é perfeito
quando é só:
rosa - eternidade na mesa.
Mas ponho a palavra terra.
Sou origem.

Poetisa. Não Poeta” (“Poetisa”).

O poema escreve sua arqueologia. Começa a ser composto para o olho de um leitor que o aclamasse. Não é que o poema, ao reconhecer a expectativa, a transgredisse. A interação é mais delicada. Os versos iniciais, tendo batom e rímel por centro, seriam escolhidos para cativar certa atenção. Mas, antecipadamente, o ator reconhece seu fracasso: “o poema.../ observa/ o ócio com que o folheias”. Para isso ainda teria a resposta de voltar para o vidro que o guardasse, se ainda se cresse em essência, perfume. Mas o remédio já não há. Os olhos que se fecham ao “mel negro” do rímel intuem (ou já sabem) que a magia não mais funciona. Arqueologicamente, pois, se fala de uma espera por parte do ator – o poema – que se reconhece falida e se alude à defesa da essência, de que tampouco ainda se dispõe. A camada posterior contém poucos versos: os três finais. O poema demora em seus bastidores, na preparação para que entrasse em cena e sua resolução se dá na pós-cena, quando o ator já saberia deserta a platéia.

Na dramatização em que se condensa “Poetisa”, parece estar a célula geradora deste livro. A poesia se escreve em ironia de si própria; melhor, em ironia do papel que o ator poético a si impusera.

Aparentemente, não há dicção mais oposta do que as já aqui anotadas, pois em continuidade com o que antes delas vigorava:

“(.....)
Melhor escrever esfarelado o nada.
É por isso que existo.

Concebida de vidros, afundada
em grandes lençóis de renda
de antes do século XX, inusitada em desuso
como o vestido de Eurídice
mirando as estrelas arregaladas
até adormecer, sem a vinda do amante,
e adormecendo escrever a ópera
em solo
de linfática esperança:
uma ênfase
em que se autodelibera sonambulicamente
a depenação da espera” (“Os Anos da Ilusionada”).

Tratar-se-ia de um eu a cantar seu desengano. Mas assim dizê-lo seria haver deslido a opção pela terra. Essa opção significa ler sob a maquiagem, em escavação que não evita a crueldade; ler sob o ator e fazer dessa leitura *outro* poema:

“Hoje desacordei
que minha fraqueza não é um epílogo de teatro,
é uma pílula que eu tomo para dormir a
aposentadoria dos ossos da alma,
verdade de veneno pálido e vermelho
feito um borrão de sol estagnado
de costas para o horizonte” (“A Desacordada”).

Bastaria dizê-lo irônico ou auto-irônico, na exibição escancarada de sua dissonância? Seria muito pouco. Dever-se-ia tentar outra formulação, como: produção de um eu que

descobre sua máscara, que ele tanto se impôs como se lhe impôs e, na desmistificação da *persona*, mais e mais escava, na busca de si? Ainda que parcialmente verdadeira, a imagem ainda deixaria Elisabeth Veiga demasiado próxima das personagens de Clarice Lispector. Ao invés de rápida resolução, antes cabe o melhor conhecimento de seu poema.

“Um passado não se destroça
com dois ossos:
há sempre o cemitério onde as imagens
podem ser visitadas
no álbum de fotos” (“A Separação”).

O poema abre com uma negação. Por força da construção que adota era de se esperar que os versos seguintes contivessem o que se afirma. Mas as imagens do álbum de fotos não preenchem a expectativa. A separação não se recupera. O álbum de fotos não estanca o movimento. A imagem é corruptora ao negar o que já se descarnou em osso. A dramatização recorrente em *A Paixão em Claro* teria, pois, por protagonista, a falsidade e o nada, a mentira em que se torna o passado ao recusar-se a admiti-lo? “Enigma” mostra a insuficiência da interpretação:

“Malícia, fúria:
as unhas pintadas de mel.

E o vestido da nudez oculta
a velhice da alma.

Verdes mares longínquos
da mocidade: ressaca
de vinho tinto.

Que punhal é esse que não vejo
e usas, de súbito
e engulo,
e com uma cobra por echarpe
sirvo a mesa
de luto:
não sou a mesma. E quem és?

Quem és? Responde
com a tua inocência de um tiro.
Em que bolso estava
quem eu vejo?
Mas tão depressa que parece nada.

A mesa é a mesma:
é madeira sem surpresa.
O que é servido evapora.
Quem eras?

Duas pessoas, entre elas, supostamente, um passado em comum, se reencontram. Por tudo invisíveis, exceto pela letra que as escrevem, mutuamente se perguntam, acusatórias: “quem és?”. Mas a interrogação não se mantém em equilíbrio. Com o domínio da cena, aquele que escreve se reserva ao direito da acusação mais grave: “quem eras?”. Se não nos contentarmos com a inevitável retórica do encenador e retornarmos ao início da cena, verificaremos que o autor com ele não se confunde e que, às suas costas, dele anota fúria e malícia. E não só, como também a discórdia entre a sedução que desempenha e “a velhice da alma”. Não se trataria pois de dizer que a imagem é corruptora ao se insurgir contra o tempo. Esta sim seria a corrupção do texto. Melhor haveria de se dizer: no tempo não há estabilidade, coerência, univocidade, nem no que foi, nem no que é. Assim a opção por

terra e não rosa é a escolha de declarar a opacidade. A ela não se tem acesso, estranho paradoxo, senão por abstração: dos gestos aprendidos, da auto-estima do ator, das lições de palco, do brilho da palavra que o ator espera que se espere, da auto-admiração, por fim, em ser-se capaz de tanta desconstrução. Esta abstração não tem por meta alguma desfigurada geometria, algum traçado com retas e cores puras. Tem sim, em seu fecho, a opacidade. É essa que a tenta e a move. Porém, ainda se geometrizará sua apresentação se não se acrescentar que é peculiaridade do livro de Elisabeth Veiga encenar sua tensão em termos de autobiografia. Ainda a acrescentar: de autobiografia que, em vez de cultivar a confissão, pratica o gesto de dismantelo. Gesto que impede a prática da interpretação fundada no protótipo do “isso quer dizer que”. Por exemplo, em termos de confissão que quereria dizer o estupendo final de “Paisagem Desmanhada do Rosto”?

“Sábado é dia de falar com o senhorio.
Algum sábado, algum senhorio
que sem dúvida me alugou
para estar aqui,
mas não rendo dividendos”.

Autobiografia pelo avesso. Imagine-se um Bentinho que não houvesse montado um processo para mostrar como certa Capitu enganara um homem de bem. Semelhante a esse oposto Bentinho, o ator, presente na dramatização de Elisabeth Veiga, sabe que o poema se escreve fora do palco, com um material que, em vez de submisso, é capaz de fala autônoma ao que o usa; e que, mudando o curso da metáfora, é capaz de deixar ser radioso, tigresco e sublime para se mostrar fera rasteira ou, menos que fera, papel que rasga o que nele se quis escrito:

“Escrevo e a tinta seca,
seca, exacerbada rasga o papel.
(.....)
O branco, afinal, me rasga” (“A Tinta Seca”)

O termo final da dramatização de *A Paixão em Claro* não é a desmistificação da *persona* mas sim a verificação de que o próprio eu é uma ficção cultivada. A ficção, de que a lírica é uma espécie, desnuda a ficção. Assim o estudo de Elisabeth Veiga termina por nos remeter à poesia de Sebastião Uchoa Leite. Já feita anteriormente (cf. *Pensando nos Trópicos*, 1991), cabe apenas acrescentar: o caminho da abstração e o questionamento do ficcional no cotidiano parecem constituir os dois grandes pólos dentro dos quais se estende a grande e pouco divulgada produção poética brasileira dos últimos anos.

BIBLIOGRAFIA

- ALMINO, José. *Maneira de Dizer*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.
AUGUSTO, Eudoro. *Cabeças, 88 Poemas*. Rio de Janeiro, Ed. Capricho, 1981.
BRITO, Ronaldo. *Quarteto Singular*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1989.
MACHADO, Duda. *Crescente (1977-1990)*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1990.
RIBEIRO, Dora. *Começar e o Fim*. Florianópolis, Ed. Fundo Catarinense de Cultura, 1990.
VEIGA, Elisabeth. *A Paixão em Claro*. Rio de Janeiro, Ed. Topbooks, 1992.