

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAC – CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

A TRANSPARÊNCIA IMPOSSÍVEL
Lírica e Hermetismo na Poesia Brasileira Atual

Fábio Cavalcante de Andrade

Recife
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAC – CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

A TRANSPARÊNCIA IMPOSSÍVEL
Lírica e Hermetismo na Poesia Brasileira Atual

Fábio Cavalcante de Andrade

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística da UFPE, para obtenção do título de doutor em Letras.

Orientador: Lourival Holanda

Recife
2008

Andrade, Fábio Cavalcante

A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual / Fábio Cavalcante de Andrade. – Recife : O Autor, 2008.

331 folhas: il., quadro.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.

Inclui bibliografia e apêndices.

1. Literatura brasileira. 2. Poesia brasileira. 3. Hermetismo. I.Título.

869.0(81)

CDU (2.ed.)

UFPE

B869

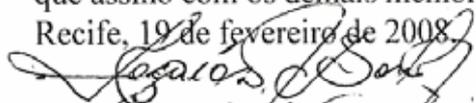
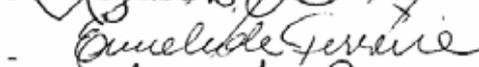
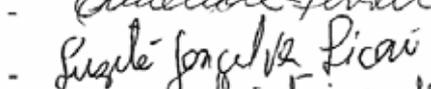
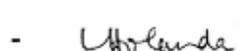
CDD (20.ed.)

CAC2008-02

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A TESE INTITULADA: "A TRANSPARÊNCIA IMPOSSÍVEL: LÍRICA E HERMETISMO NA POESIA BRASILEIRA ATUAL", DE AUTORIA DE: FÁBIO CAVALCANTE DE ANDRADE, ALUNO DESTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 14h do dia 19 de fevereiro de 2008, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Tese de Doutorado intitulada: *A TRANSPARÊNCIA IMPOSSÍVEL: Lírica e Hermetismo na Poesia Brasileira Atual*, de autoria de Fábio Cavalcante de Andrade, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. Lourival Holanda (Orientador), Prof.^ª. Dr.^ª. Luzilá Gonçalves Licari, Prof.^ª. Dr.^ª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira, Prof.^ª. Dr.^ª. Amara Cristina de Barros e Silva Botelho, Prof. Dr. Hildeberto Barbosa de Araújo Filho. Sob a presidência do primeiro, realizou-se a arguição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos ao candidato: Prof. Dr. Lourival Holanda: **Aprovado com Distinção**, Prof.^ª. Dr.^ª. Luzilá Gonçalves Licari: **Aprovado com Distinção**, Prof.^ª. Dr.^ª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira: **Aprovado com Distinção**, Prof.^ª. Dr.^ª. Amara Cristina de Barros e Silva Botelho: **Aprovado com Distinção**, Prof. Dr. Hildeberto Barbosa de Araújo Filho: **Aprovado com Distinção**. Em seguida, o prof. Lourival Holanda comunicou ao candidato Fábio Cavalcante de Andrade, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaias Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 19 de fevereiro de 2008.

- 
- 
- 
- 
- 
- 

Em tempo: a Banca examinadora por unanimidade indicou a tese para concorrer ao prêmio de tese de 2008.

Dedico esta Tese

Aos meus pais queridos, Arlindo e Maria, sementes de uma realidade que de algum modo esse trabalho expressa;

À minha esposa amada, Julia Larré, fruto maduro que, semente, multiplica-se infindável, com esmero e paciência.

Agradecimentos

Agradeço a todos os grandes amigos, que se fizeram mais próximos mesmo quando minha presença efetiva não pôde ser oferecida: Eduardo Simões, Mano Macedo, Peron Rios, Cristiano Lima, Felipe Aguiar, Roberto Alves, André Romero;

Aos meus amigos do “livre Iniciativa”: Samuel, Janaina, Luís, Michela, e Evandro Quêlho, primeiro poeta que conheci; e a José Carlos (o Zeca) e a João Batista, que não nos deixaram ao partirem tão repentinamente;

Ao meu primeiro professor, Talmon Trajano, com quem aprendi as primeiras noções de alteridade;

Ao meu mestre, amigo e orientador, Lourival Holanda, que me ensinou coisas que de tão luminosas não cabem nas teses;

Aos meus amigos Crispinianos – Artur de Ataíde, Eduardo Maia e Cristhiano Aguiar – com quem partilhei parte de minhas reflexões e descobertas;

A Cláudio Daniel e Micheline Verunschik pela acolhida e atenção;

Ao amigo Marco Lucchesi, pela sintonia na contemplação do deserto interior;

Ao amigo Weydson Barros Leal, pela confiança e expectativa generosamente depositadas;

Ao amigo Everardo Norões, que me ensinou que os poetas contemporâneos têm uma dignidade essencial e transformadora;

A CAPES, pela bolsa que viabilizou a realização adequada desta pesquisa.

Antes o obscuro que o óbvio. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.

Guimarães Rosa

Há uma verdade última, irreduzível à expressão – e, sob as palavras, outras palavras.

Wittgenstein

Um texto só é texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua exposição e a regra do seu jogo.

Derrida

RESUMO

Demonstramos, através da análise de quatro poetas brasileiros contemporâneos: Weydson Barros Leal, Cláudio Daniel, Marco Lucchesi e Micheliny Verunschik; a existência, no âmbito da poesia brasileira atual, de uma tendência poética que nomeamos de hermetismo. As obras desses quatro autores estudados abrangem as duas décadas em que emerge e amadurece a poesia hermética brasileira: dos meados dos anos 80 até estes anos 2000. Vivos e atuantes, esses autores desenvolvem em sua produção um hermetismo literário que reforça uma linha de criação que traspassa toda a modernidade, partindo do Romantismo mais arrojado, passando pelo Simbolismo e por algumas poéticas modernistas não alinhadas necessariamente às experiências mais radicais de vanguarda. Dividido em três partes, o estudo toma como ponto de partida uma das principais faces da poesia moderna: seu poder de fascinar e constituir-se como verdadeiro processo, enigmático e nunca concluído de leitura e interpretação aberta; estudando-a a partir de seus principais deflagradores, inicialmente no âmbito internacional e, posteriormente em terras brasileiras, foco das duas últimas partes. A existência, então, dessa tendência hermética em nossa poesia está intimamente ligada ao desenvolvimento de uma reflexão sobre os limites expressivos da linguagem poética, sobre sua função em tempos democráticos (sem urgências nacionalistas ou políticas) e mesmo sobre sua especificidade.

Palavras-chaves: Poesia brasileira – contemporaneidade – hermetismo

ABSTRACT

This thesis objective is to, by the analysis of four Brazilian contemporary poets – Weydson Barros Leal, Cláudio Daniel, Marco Lucchesi e Micheliny Verunschik – show the existence of a poetic tendency that may be named as hermetism. The work of those four authors mentioned emerge during two decades: mid-80's to 2000's. Living and acting, those poets develop in their production a literary hermetism that reinforces a creation tendency that trespasses all modernity, going through the concepts of the Romanism, Symbolism and also some modern poetic tendencies that are not necessarily linked to the most radical experiences of poetry. This study is divided into three parts, starting with one of the main configurations of modern poetry: its power of fascinating and being constituted by an open process of reading and interpreting reading. We study this tendency observing how and who started to spread it through the international field and, afterwards, through Brazilian lands. The existence of the hermetic tendency in our contemporary poetry is intimately linked to the development of a reflection about the expressive limits of poetic language, about its function in democratic times (without political or nationalist emergencies) and even about its specificity.

Keywords: Brazilian poetry – contemporary – hermetism

RÉSUMÉ

Cette recherche, axée sur l'analyse de quatre poètes brésiliens contemporains, expose la permanence d'une certaine rigueur et particulièrement de l'hermetisme dans la poésie actuelle. Les poètes pris en but de l'analyse sont: Weydson Barros Leal, Cláudio Daniel, Marco Lucchesi et Micheline Verunschik. La période choisie comprend les deux décades qui précèdent l'an 2000. Ce sont des poètes encore actuant dans la poésie contemporaine, dans une ligne de création qui traverse la modernité, venant de l'élan romantique, en passant par le courant symboliste et débouchant sur un expérimentalisme qui n'est pas nécessairement celui des vanguardes radicales antérieures. La recherche est partagée en trois étapes, à savoir: le point de départ, le poème en tant que processus, énigmatique et toujours inconclu, ouvert aux lectures et interprétations variées; l'étude des antécédents, qui ont marqués ces poètes, au Brésil autant qu'ailleurs; la rémanence de l'hermetisme dans ce courant, foncièrement lié aux développements de la réflexion sur les limites du pouvoir d'expression du langage poétique, et sur la démocratisation de l'accès à la poésie, déplaçant l'accent nationalisme par l'especificité du procédé de langage.

Mots-clé: Contemporanéité - Poésie Brésilienne - Hermetisme

SUMÁRIO

Introdução	12
Parte I - Esboços	
Capítulo 1 – Introdução ao Hermetismo	21
1.1. O Significado da palavra Hermético	21
1.2. Hermetismo: Analogia e Ironia	25
1.3. Hermetismo Poético	26
1.4. Hermetismo e Recepção	33
Capítulo 2 – Poéticas Herméticas	39
2.1. A Literatura Absoluta.....	39
2.2. A poesia de Mallarmé.....	42
2.3. Os Herméticos Italianos.....	49
2.4. Os Modernos e seus Sucessores.....	55
Capítulo 3 – Lírica e Modernidade.....	60
3.1. A lírica Antiga.....	60
3.2. A Arte Poética de Verlaine.....	65
3.3. Baudelaire: Reformador da Lírica.....	68
3.4. Uma possível Lírica.....	76
Parte II – Tensões	
Capítulo 4 – Hermetismo e Poesia Brasileira	83
4.1. Modernidade e Poesia Brasileira	83
4.2. O Simbolismo Brasileiro	90
4.3. O Hermetismo na Poesia Brasileira Moderna	103
Capítulo 5 – A Poesia Brasileira Atual	110
5.1. Tentativas de Compreensão	110
5.2. Um Aporte das Tendências da Poesia Brasileira	118
Capítulo 6 – O Hermetismo Poético Atual	142
6.1. Olhares Múltiplos	142
6.2. Poetas Brasileiros Referenciais para o Hermetismo	153
6.3. Quadro Sintético dos Poetas Herméticos	169

Parte III – Modulações

Capítulo 7 – O Discurso Hermético e o Sagrado	173
7.1. Os Poetas	173
7.2. Análise dos Poetas Herméticos	177
7.3. Modulações do Sagrado	179
7.4. Metafísica Vital e Negativa	203
Capítulo 8 – Hermetismo: Silêncio e Metáfora	207
8.1. O Silêncio Significante	207
8.2. A Metáfora Radical	220
Capítulo 9 – Outros Traços do Hermetismo	238
9.1. Écfrase	239
9.2. Barroquismo	245
9.3. Surrealismo Depurado	253
9.4. Crítica e Criação	258
9.5. Afirmção do Imaginário	264
 Conclusão	 274
 Bibliografia	 278
 Apêndices	
Apêndice 1. Revistas Literárias	289
Apêndice 2. Entrevista com Weydson Barros Leal	296
Apêndice 3. Entrevista com Micheline Verunschik	300
Apêndice 4. Entrevista com Marco Lucchesi	303
Apêndice 5. Antologia da Poesia Hermética Brasileira	307

INTRODUÇÃO

Nosso estudo nasce de uma constatação: quase inexitem trabalhos de fôlego sobre poética brasileira contemporânea. Tal tipo de empreendimento se restringe, por enquanto, a introduções, prefácios, antologias, ensaios esparsos e matérias jornalísticas. Isso talvez se explique pelo fato de qualquer cenário literário estar atualmente minado por sua própria diversidade, desautorizando juízos críticos estanques ou verdades teóricas abonadoras. Mas a necessidade de mergulhar nesse vasto mar que é a produção contemporânea se impõe. Eis a difícil tarefa do equilibrista cego: a oscilação do pouco chão que tem nada revela dos abismos em que pode, no exercício de seu ofício, cair.

Nossa tese central tem origem na leitura da poesia brasileira contemporânea e numa perspectiva crítica que se constrói a partir de determinados valores; eles mesmos delineadores do nosso objeto. Seu aspecto teórico toma forma no reconhecimento de um silêncio ou indiferença que recaem sobre a produção atual. Nosso olhar sustenta-se, assim, num jogo muito sutil, assinalando a pertinência e fundamento das escolhas diante das possibilidades. As escolhas, por sua vez, fundamentam-se nas intuições de leitor que vai elegendo e valorando, numa espécie de proto-crítica, baseada em idéias larvais e que ganham aqui substância mais concreta.

A teoria adquire de certo ponto de vista um papel muito importante nesse tipo de trabalho. O sentido que reconhecemos na palavra *teoria* remete-nos imediatamente a Antoine Compaignon e seu livro *O Demônio da Teoria*.¹ Esquivada da significação negativa de que o cristianismo a carregou, a palavra “demônio” pode traduzir um princípio de inspiração, de poder capaz de reinstalar a crise onde antes descansava o marasmo intelectual.

Para Compaignon a teoria é fundamentalmente “crítica, opositiva ou polêmica”.² Ele procura resgatar sua dimensão menos institucional, aspecto da própria teoria pelo qual ela se vê constantemente seqüestrada e convertida em compartimentações incapazes de fomentar dinâmicas investigativas. O aspecto que ele vem desentranhar dos campos da *pax romana* da teoria é o traço demoníaco (da palavra grega *daimon*), contestador, inquiridor: “a teoria me parece principalmente interessante e autêntica, mas pelo combate feroz e vivificante que

¹ COMPAIGNON, Antoine. *Demônio da Teoria*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

² *Ibidem*. p.16

empreende contra as idéias preconcebidas dos estudos literários, e pela resistência igualmente determinada que as idéias preconcebidas lhe opõem”.³

A teoria seria o potencial crítico capaz de dispor as cartas da crítica e da história literária na mesa aberta das discussões presentes. Seria também o princípio demonstrativo dos fundamentos da crítica literária, e dos vetores da escrita da história literária. Vemos então a palavra teoria se desdobrar e se atualizar em duas frentes: teoria como recusa, no nosso caso, da unanimidade do pensamento sobre a poética contemporânea; e teoria como a atitude crítica de sempre evidenciar os fundamentos de duas modalidades do discurso sobre a produção literária – o histórico e o de crítica literária propriamente dita, ou seja de interpretação e análise dos textos.

Desejamos levantar questões sobre poética brasileira que ainda se encontram na margem para parte da crítica contemporânea, tais como a permanência de determinados valores da alta modernidade na produção poética atual, e especificamente de uma tendência de poetas aqui denominados de herméticos, por produzirem, de certo ponto de vista, uma poesia difícil, exigente para com seu leitor e que se opõe ao evidente, ao que é facilmente percebido.

Com o intuito de apresentarmos de maneira objetiva a origem, significado e existência dessa tendência literária, dividimos o trabalho em três partes: A Parte I, intitulada de “Esboços”, expõe certos fundamentos que se conectam à própria idéia de modernidade literária, constituindo o que aqui denominamos de poesia hermética. Na Parte II, nomeada de “Tensões”, a idéia de hermetismo é analisada à luz da poesia brasileira moderna e atual. Procuraremos descrever não apenas a tendência hermética, mas as outras que acreditamos exprimir de maneira legítima a atual diversidade de nossa poesia. Tal esforço auxilia na descrição de uma tendência específica, definindo com mais nitidez e através do contraste o nosso objeto de estudo. Na última e terceira parte – “Modulações” – estudamos poemas extraídos de quatro livros de poetas brasileiros contemporâneos: Weydson Barros Leal, Cláudio Daniel, Marco Lucchesi e Micheline Verunschik.

A primeira parte, por sua vez, contém três capítulos: o primeiro tenta definir o conceito de uma poesia hermética situando-o na conformação de certos valores e impulsos estéticos do modernismo; o segundo analisa algumas manifestações de poesia hermética desde a poesia de Mallarmé até os poetas herméticos do modernismo italiano; e o terceiro trata das

³ Op. Cit. p.16.

relações da antiga concepção de lírica com a moderna noção de poesia. São as *linhas de força* capazes de sustentar o desenho que desejamos oferecer a partir da segunda parte.

A segunda, “Tensões”, onde procuramos ambientar o conceito de hermetismo à poesia brasileira do século XX, também contém três capítulos. O primeiro confronta a idéia da poesia hermética com poéticas chaves do modernismo brasileiro, como as de Oswald e Mário de Andrade, as de Murilo Mendes e Jorge de Lima. O segundo capítulo procura identificar tendências atuais da poesia brasileira, das quais destacamos o conjunto de poetas herméticos que analisaremos. O terceiro capítulo é dedicado à tarefa de levantar os precursores dos poetas herméticos, estrangeiros e nacionais, comentando alguns dos seus traços estilísticos e procedimentos poéticos.

A terceira, representa o esforço de validar o nosso ponto de vista num confronto direto com a produção contemporânea, analisando quatro poetas com seus livros respectivos. De Weydson Barros Leal, escolhemos *Os Ritmos do Fogo*⁴; de Cláudio Daniel, *A Sombra do Leopardo*⁵; de Marco Lucchesi, *Sphera*⁶ e, por fim, o *Geografia Íntima do Deserto*⁷ de Micheline Verunschik. Optamos por analisar poemas dos quatro autores em cada um dos três capítulos dessa última parte, de modo a contemplar os traços estilísticos que verificamos serem comuns, senão a todos, a maior parte deles. O primeiro capítulo trata da questão do sagrado; o segundo da linguagem metafórica e do significado do silêncio; e o terceiro abarca, de maneira menos detalhada talvez, traços mais gerais dessa tendência. À medida que os analisamos, ressaltamos também as importantes diferenças que os distinguem.

A escolha desses poetas foi determinada por alguns fatores importantes, que devem ser mencionados. Primeiramente, são autores que vêm chamando atenção sobre suas obras, exercendo atividades importantes no âmbito da crítica literária, do jornalismo literário e da tradução. Liga-se a este critério o da qualidade dos autores que aparece já como premissa, agregando-os ao próprio nascimento do conceito defendido. Idéia que nasceu da leitura apaixonada e ostensiva de autores novos, todos vivos, e dentre os quais se encontram os selecionados.

Outro critério é o temporal: suas obras fixam um período que se inicia nos anos 80 (Weydson Barros Leal), que se estende pelos anos 90 (Cláudio Daniel), chegando ao fim dessa década (Marco Lucchesi), e penetrando ainda nos anos 2000 (Micheline Verunschik).

⁴ LEAL, Weydson Barros. *Os Ritmos do Fogo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

⁵ DANIEL, Cláudio. *A Sombra do Leopardo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

⁶ LUCCHESI, Marco. *Sphera*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.

⁷ VERUNSCHIK, Micheline. *Geografia Íntima do Deserto*. São Paulo: Landy, 2003.

Cada um, no entanto, será o espaço adequado para a exploração de traços que podem ser encontrados em outros poetas do mesmo período. Os livros estudados funcionam como amostras capazes de ativar, durante o trabalho de análise, o significado dessa poética no atual contexto da literatura brasileira. Só a distância nos fará compreender a importância dos anos 90 para nossa poesia. Momento em que se esboça uma grande interrogação, signo de uma transformação ainda em curso. Com a abertura política e a instalação do gosto anti-convencional da vanguarda, convertido entre muitos poetas como norma e critério único de valor, temos um período de crise, que como todo período de crise desnorteia mas também sugere. Os momentos críticos costumam ser ricos de sugestões viáveis e luminosas.

O critério cronológico que pesou sobre a escolha dos autores ajudou o recorte teórico. Veja-se a antologia organizada por Heloísa Buarque de Holanda, intitulada *Esses Poetas – Uma Antologia dos Anos 90*, onde a autora na pressa de entender o contexto literário desse período agrupa todos os poetas sob o “neconformismo político-literário”, numa “inédita reverência ao *establishment* crítico”.⁸ Pode-se falar de vários caminhos, que vão, sim, desde o neconformismo, até uma nova aventura poética que ousa aninhar-se nas bordas do indizível. Com isso não se queira pensar que tudo é trigo, pois há muito joio nos campos imensos dessa produção que só faz aumentar. Mas desse desequilíbrio, dessa estranha ecologia são feitos todos os períodos literários.

A maior pertinência deste trabalho está em apontar uma outra imagem possível para o poeta dos anos 90, nem herdeiro da visualidade, nem do espontaneísmo marginal, mas também não mera cria universitária, nascido do recesso da erudição. Um poeta profundamente informado em sua sensibilidade por valores modernos, complicando a idéia do pós-moderno em literatura e, mais especificamente, em poesia. A exigência de ampliação de certas balizas teóricas pode não vir necessariamente dos poetas aqui ditos herméticos, que mais sofrem com as caracterizações que extrapolam o campo literário, valorizando demasiadamente sua dimensão extrínseca. Ela pode vir de um poeta como o mineiro Ricardo Aleixo que desenvolve um trabalho de absorção da cultura negra numa visualidade influenciada pela poesia concreta, associada ao uso de formas tradicionais da própria poesia africana, como o oriki. No número 5 da revista *Oroboro*, do último trimestre de 2005, o poeta – vale transcrever o trecho –, em entrevista, rebate o rótulo que recebeu da própria Heloísa Buarque em ocasião do lançamento da antologia, da qual ele mesmo participa:

⁸ HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses Poetas – Uma Antologia dos Anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 16.

Sem esquecer que há muitos poetas que, por razões as mais diversas, desejam ser lidos como “negros”, “gays”, “mineiros”, “bancários” etc. Não é o meu caso. (...) Acho que tem muito de ingenuidade (ainda que uma ingenuidade funcional) por trás dessas definições. Além da preguiça, claro. Classificar ou rotular é simplificar, dando de ombros para a complexidade do mundo – que é, de certa forma iconizada na poesia. Poesia, como a vejo, é reduplicação, se não prefiguração, da crise, não sua resolução. Não serve como consolo a nada, não edifica, não redime.

O mapa da produção contemporânea é mais complexo, sinuoso. Os poetas escolhidos investem numa concepção de forma que se recusa a dobrar-se às questões “culturalistas”, em que impera o conteudismo de uma literatura feita para negros, gays e outras minorias, amortizando a imprevisibilidade do efeito poético.

Nosso estudo traz um centro irradiador, que o inspira e que com ele constrói um diálogo – o livro de Hugo Friedrich, *Estrutura da Lírica Moderna*, publicado em 1956⁹. É uma obra fundamental para a compreensão da poesia moderna e de seu significado. O livro de Friedrich, em certa medida, dá continuidade à outra obra muito importante, mas pertencente à crítica literária de âmbito francês, que é o livro de Marcel Raymond, publicado pela José Corti, em 1940, *De Baudelaire ao Surrealismo*.¹⁰ A detecção da poesia de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé como fonte originária das líricas modernas une os dois empreendimentos.

Devemos muito a esses dois estudos específicos. Como repeti-los seria desvalorizá-los, procuramos ser mais sucintos onde eles mais se demoram – a exegese das obras dos três franceses. Sobre elas traçaremos algumas páginas sem tanto aí nos determos, mesmo porque a função de nosso estudo se situa na relação entre a poesia moderna e a poesia contemporânea, num comparativismo que procura ressaltar, nesse sentido, a especificidade da poesia contemporânea brasileira.

Devemos registrar que o esforço em avaliar a poesia brasileira contemporânea à luz das teorias de Hugo Friedrich não é inédito. Uma delas tem origem na Universidade de Feira de Santana, Bahia, com o título *Unidade Primordial da Lírica Moderna*¹¹, de Roberval Pereyr. Partindo da poesia de Antônio Brasileiro, onde o caráter negativo, estudado por

⁹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. de Marise M. Curioni. Duas Cidades: São Paulo, 1991.

¹⁰ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. de Fúlvia Moretto e Guacira Marcindes Machado. Edusp: São Paulo, 1997.

¹¹ PEREYR, Roberval. *Unidade Primordial da Lírica Moderna*. Feira de Santana: Ed. UEFS, 2000.

Friedrich como uma espécie de hiper-consciência artística “não destrói necessariamente o lirismo. Ao contrário, pode até concorrer para produzi-lo, ou então torná-lo ainda mais intenso, embora, como já vimos, sob a marca de uma ‘anormalidade’ que lhe é congênita”.¹² A unidade primordial dessa poesia seria o impulso para a consagração da natureza e do mundo circundante, caminho dos poetas que definimos aqui como herméticos. Consagração produzida pela “presença marcante de elementos semânticos e estruturais do mito, do sonho e da magia”.¹³

Estrutura da Lírica Moderna representa uma parada obrigatória para o estudioso de poesia moderna, de seus processos estilísticos e significado literário. Mesmo que seja para discutir e pôr em xeque algumas das idéias datadas de Friedrich. Nesse sentido, temos os ensaios do crítico italiano Alfonso Berardinelli que procura demonstrar as violentas lacunas da análise do estilista alemão. Berardinelli acredita que Friedrich, buscando a síntese e os elementos comuns daquilo que ele interpretou como uma estrutura da lírica modernista, deixou de lado traços importantes dessa poesia, expurgada então de tudo que fosse contrário a um conceito purista e excludente de modernidade. Para ele, o livro de Friedrich, “Mais que uma autêntica reconstrução da poesia moderna, trata-se de uma espécie de reformulação sistemática (e relativamente tardia) da poética pura e do hermetismo. As dinâmicas “heterônomas” da literatura contemporânea são subestimadas”.¹⁴

A crítica de Berardinelli está, com justiça, direcionada ao desenho evolutivo que Friedrich esboça, numa concepção algo positivista, subestimando as vozes “heterônomas”, que poderiam ser encontradas até mesmo nos poetas estudados em *Estrutura da Lírica Moderna* (é o caso de Eliot). O crítico italiano passa, então, a citar exemplos de poetas não comentados que, se considerados, permitem entrever uma *outra* poesia moderna: Walt Whitman, Gerard Manley Hopkins e Emily Dickinson.¹⁵

Como se vê, embora necessária e importante, a leitura de Berardinelli, no afã de resgatar essas tendências “heterônomas”, incorre em alguns equívocos. Causa até certa estranheza ver Emily Dickinson citada como poeta contrária ao hermetismo, ela que sempre foi lida e interpretada como poeta difícil e mesmo obscura. É possível que Friedrich não

¹² Ibidem. p.91.

¹³ Ibidem. p. 67. Seria interessante assinalar também o artigo de Álvaro Cardoso Gomes sobre a poesia de Sebastião Uchoa Leite – “A Marca registrada de Uchoa Leite”, publicado no site Jornal de Poesia, sobre o livro *A Espreita*.

¹⁴ BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 21.

¹⁵ Ibidem. p. 20.

tivesse conhecimento da obra de Emily, tendo esta sido fixada em edição definitiva em sua própria língua apenas em 1955, após uma longa e complicada disputa de direitos autorais.¹⁶ Se a tivesse conhecido provavelmente não hesitaria em lê-la em sintonia com os poetas elencados por ele mesmo na segunda parte de seu livro.¹⁷

Soa igualmente estranha a idéia de que os poetas modernos seriam simples epígonos da poesia descrita por Friedrich, não acrescentando “muitas novidades ao que já se vira com Mallarmé”¹⁸. Parece-nos impossível entender as experiências poéticas de Ungaretti, Montale e tantos outros poetas herméticos, não só italianos, sem visitar a obra de Mallarmé. Ao mesmo tempo, quem duvidaria da autonomia e autenticidade desses poetas?

Descrevendo, com exatidão, um traço fundamental da poesia moderna, Berardinelli chega quase a isentar a interpretação de Friedrich: “Desde o final do século XVIII, os sintomas de uma profunda modificação da cultura artística se multiplicam e ganham impulso graças a uma reflexão nova sobre o conceito de fantasia e língua poética. Até criar uma espécie de corrente coletiva que arrasta consigo os artistas mais distantes e diversos”. Ora, é justamente isso que se dá. Ele detecta, com clareza, mesmo que não se dê conta, a transformação radical do conceito de poesia que está diretamente ligada não só a *crise do verso* de Mallarmé, como a Baudelaire, e antes dele ao próprio Rimbaud. Friedrich não faz mais do que, como Berardinelli, captar essas configurações e descrevê-las. A interpretação histórica disso talvez seja encargo nosso, agraciados com uma distância maior do que a do crítico alemão.

Flagrante, porém, parece ser a negação, por parte de Berardinelli, do hermetismo que foi brilhantemente interpretado por Friedrich. Ao comentar Whitman, ele afirma que os excessos de seu estilo “não se devem a uma tendência aristocrática e solitária, a um desejo de obscuridade e de fuga no mistério ou a um desprezo pelos leitores”¹⁹. As três afirmações só podem expressar uma leitura superficial e rasa, como veremos adiante, do hermetismo literário. Que não significa isolamento, nem evasão e muito menos desprezo pelo leitor.

¹⁶ FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade: Estudos de mitologia poética*. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. p.218-220.

¹⁷ “Northrop Frye, ao escrever sobre Emily Dickinson apresenta-nos uma gama de recursos advindos da poesia popular que ela utiliza – aspecto que deve ter levado Berardinelli a encará-la como um dos autores destoantes do modelo de Friedrich. Ao mesmo tempo, porém, enfatiza que esses recursos não excluía o tom enigmático e mesmo esotérico que muitos de seus poemas assumiam: “Por outro lado, ela tem uma consciência retraída e uma intensa energia intelectual que a torna quase esotérica, com certeza frequentemente difícil”. *Ibidem*. p.225.

¹⁸ BERARDINELLI, Alfonso. *Op. Cit.* p.20.

¹⁹ *Op. Cit.* p.23

No último capítulo da terceira parte, que prolonga a análise dos poemas, teremos oportunidade de sugerir o significado histórico do hermetismo poético brasileiro atual. Tentaremos mostrar que ele não representa o império do epigonismo, mas uma forma crítico-criativa de conectar-se a tradição, e mesmo a uma tradição moderna de poesia. Sem repeti-la, e, sim, recriando-a e renovando-a. O hermetismo poético representaria, ainda, uma forma de resistência às diluições grosseiras da sensibilidade em tempos hostis de pós-modernismo triunfante.

O foco de nosso estudo, entretanto, são os textos e seus procedimentos literários, ventilando a análise, sempre que possível e necessário, com alguma informação extrínseca. Como se verá, o hermetismo poético, também tem uma importante ressonância no âmbito da atividade crítica, problematizando seu instrumental e seus conceitos norteadores.

Nossas escolhas, enfatizamos, caracterizam um olhar particular sobre o fenômeno poético contemporâneo, aberto à discussão e à correção. Um obstáculo, por exemplo, a quem se lança à tarefa de pesquisar a poesia brasileira de hoje é o complicado acesso a universos literários regionais extremamente diversificados num país de extensão continental. Daí, nossos resultados estarem sempre fadados a um boa dose de perspectivismo crítico.

Identificar uma tendência da poesia brasileira contemporânea acarreta grandes riscos. Evitamos a análise de um grupo extenso de autores, para evitar reduzi-los a um esqueleto comum, produzindo um efeito oposto ao de elucidar pontos fundamentais de sua poesia. Esse risco, entretanto, geralmente associado ao mergulho na nossa própria temporalidade, parece-nos ser um campo privilegiado de pesquisa. O hermetismo brasileiro dos últimos anos representa uma das várias tendências de nossa poesia, tensionando, inclusive, a idéia linear de modernidade. Enfim, é a tentativa de levantar e interpretar uma realidade efervescente e em constante mutação.

Parte I

ESBOÇOS

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO AO HERMETISMO POÉTICO

1.1. O Significado da Palavra Hermético

A palavra *hermético* recebeu de parte da cultura ocidental um significado negativo em se tratando de literatura e poesia. Basta ler no Grande Dicionário Etimológico-prosódico da Língua Portuguesa de Silveira Bueno, o que vai escrito no verbete:

Hermético: Adj. Oculto, fechado, impenetrável. O significado atual de completamente fechado provém dos vasos, dos frascos, das garrafas fechadas com a dissolução do próprio vidro sob a ação do fogo, método usado pelos alquimistas. Por extensão passou a tudo o que não é compreensível facilmente, à poesia medieval denominada *trobar clus*, isto é, escrever de tal modo que só os iniciados pudessem entender. Ainda hoje ouvimos falar de poetas herméticos, de hermetismo literário, na maioria dos casos, mera incapacidade de expressão.²⁰

Ao dicionarizar a idéia corrente de hermetismo literário como incapacidade para expressão clara e ordenada, Silveira Bueno incorre num erro que é considerar a maior parte desses casos de hermetismo literário passíveis de se enquadrarem em seu julgamento negativo do termo. A rápida leitura de alguns poetas modernos considerados obscuros ou herméticos mostrará que, ao contrário, na maior parte das vezes essa poéticas foram e se mostram ainda fundamentais. Dos Românticos Alemães a alguns Simbolistas Franceses, dos Expressionistas aos Surrealistas, e mesmo nos poetas italianos que receberam justamente a denominação de herméticos, há um canal de comunicação que estabelece entre eles todos um elo, um espaço de intercomunicação entre movimentos de países distintos e poroso à tradução que é marca distintiva da concepção moderna de literatura.

Primeiro é importante analisar a origem da palavra *Hermetismo* e suas significações. Sob sua raiz dorme um deus: Hermes. Para a cultura greco-latina ele era o deus que conduzia as mensagens sagradas, aquele que tinha sandálias com asas e portava o caduceu.

²⁰ BUENO, Silveira. Grande Dicionário Etimológico-prosódico da Língua Portuguesa.

Mas Hermes, ou Mercúrio, tem como todos os deuses várias faces, distintas manifestações e, conseqüentemente, atribuições. Ao de responsável pela transmissão das mensagens sagradas de Zeus junta-se o de protetor dos viajantes e deus dos ladrões, simbolizando num ou noutro caso a proteção do comércio e do poder do engenho. A mesma divindade transforma-se também na entidade tutelar dos jogos olímpicos e da eloqüência.

Hermes tem vários nomes cada um representando uma dessas atribuições: Nômio e Epimélio (em algumas de suas configurações mais arcaicas, como protetor das cabanas e dos cavalos e animais selvagens, respectivamente); Casmilo (representação antiga do deus em forma itifálica – falo descomunal – presidindo juntamente com outras entidades muito antigas a fertilidade); Logio (inspirador de eloqüência); Diáctoros (mensageiro); Krysorraís (portador da vara de ouro); Empolaios (inspirador do comércio); Agoraios (entidade responsável pelas tarefas públicas); Agonios (aquele que preside os certames, embates) e Psicopompo (protegendo, nessa configuração, as almas viajantes em sua trajetória além túmulo)²¹. Como se vê seu simbolismo é complexo e variado.

Interessa-nos especialmente a narrativa dessa rica divindade em três momentos: em seu caráter pressagiador, no fato de ser o criador da lira e em sua configuração tardia de inspirador de um conjunto de conhecimentos esotéricos, onde adquiriu a fama de obscuro, símbolo do que é secreto. Também essas três dimensões desse deus benfazejo ligam-se ao imaginário poético de maneira decisiva, principalmente a algumas poéticas da modernidade, a despeito do termo hermético ser usado freqüentemente como algo pejorativo, imputado a poetas que seriam incapazes de escrever numa linguagem clara ou precisa.

Através de seu espírito engenhoso Hermes conquista o caduceu, vara mágica que sintetizaria o equilíbrio das forças cósmicas; pertencera a Apolo que o troca com Hermes pela lira ou mesmo pela flauta, como consta numa outra versão da narrativa. De simbolismo tão rico quanto o do próprio deus, o caduceu, uma das mais antigas imagens indo-européias, transformou-se em emblema da medicina e do hermetismo esotérico; símbolo, afinal, da ordem conquistada pelo equilíbrio das forças do cosmo – conhecimento precioso que nem todos estão preparados para possuir.

Nessa última configuração, Mercúrio como *Hermes Trimegisto*, o “três vezes máximo, o bom demônio, desempenha em textos antigos da Alquimia um papel importante”.²² Foi pela aproximação entre Hermes e o deus egípcio Thot que se construiu a imagem do Hermes

²¹ Mitologia. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 178.

²² LURKER, Manfred. Dicionário de Simbologia. São Paulo: Martins Fontes, São Paulo, 1997. p.311.

trimegisto. Inspirador de inúmeros tratados de medicina, ciências ocultas, artes metalúrgicas, no período de 50 a.C. a 150 d.C, e suposto autor da *Tábua Esmeralda*, o mais importante tratado alquímico dos antigos europeus, Hermes trimegisto é aquele que dissemina entre os homens o conhecimento secreto dos iniciados, fornecendo aos seus seguidores, os alquimistas, os subsídios necessários para efetuar a síntese das sínteses. Pois, Hermes “é, ao mesmo tempo, o deus do hermetismo e da hermenêutica, do mistério e da arte de decifrá-lo”.²³ Esse mesmo caráter positivo é encontrado no *Corpus Hermeticum*²⁴:

Hermes viu a totalidade das coisas. Tendo visto, ele compreendeu. Tendo compreendido, teve o poder de revelar e mostrar. E de fato o que sabia, escreveu. Do que escreveu, a maior parte escondeu, guardando silêncio em lugar de falar, para que cada geração que viesse ao mundo precisasse procurar essas coisas.

Perceba-se que a tônica não é a do conhecimento restrito, mas a busca dos interessados ou iniciados, como representado nas pesquisas em torno da pedra filosofal.

Vê-se que esse conjunto de doutrinas que ficou conhecido como *Hermetismo* e que se espalhou por todo o mundo ocidental, tendo não menos influência no oriente, impregnou a sensibilidade de muitos poetas. Mas o hermetismo e a alquimia, praticamente dois termos para uma mesma prática e visão de mundo, constituem um conhecimento sincrético, aberto a deslocamentos. Elementos culturais gregos, latinos, egípcios, árabes, cristãos mergulham nesse cadinho antigo que, ao longo dos séculos, representou uma rica matéria-prima, flexível, elástica.

É claro que uma concepção racionalizante do mundo, estreita diante de tudo que não possa experimentar, esquadrinhar e reduzir a fáceis proposições, lança contra a antiga tradição sincrética hermética uma sentença de morte. Assim o pensamento positivista tentou varrer as “superstições” e o “obscurantismo” E os poetas? De que maneira eles se comportaram diante dessa tensão entre fé e racionalismo? Mallarmé chegara a afirmar que os poetas eram os descendentes dos alquimistas – “alquimistas, nossos antepassados”²⁵. Porque, como nos

²³ CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. p.487.

²⁴ In: GILCHRIST, Cherry. A Alquimia e seus Mistérios. São Paulo: Ibrasa, 1988. p. 60.

²⁵ FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. Trad. de Trad. de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991. p.134.

informa Hugo Friedrich, “Mallarmé participa da necessidade que a poesia moderna sente de unir uma poesia altamente refletida a estratos da alma mágico-arcaicos”²⁶

Perigoso seria, igualmente, encarar o poeta como um iniciado, mesmo os membros dessa família a qual Mallarmé, precedido por Poe e Baudelaire, parece encabeçar. O poeta moderno como o simbolista e o romântico antes dele, exige outro lugar, que não se conforma ao credo positivista e à sua função de desespiritualização do mundo; nem às certezas ingênuas dos iniciados ou praticantes do hermetismo esotérico que pensam sua ação como uma eficaz força de ordenação do universo. A fórmula mais apropriada para o poeta é a de um cético fascinado, ou do inquiridor que sonda as ruínas do mundo antigo, que são o seu próprio mundo, em busca dessa linguagem que para ele se apresenta confusa – como no poema *Correspondance* de Baudelaire (“Laisent parfois sortir de confuses paroles”²⁷) – ora assumindo a máscara de um tempo primordial, ora assumindo a imagem de um presente e futuro carentes ainda de contornos nítidos.

Ao estudar a poesia moderna, Adolfo Casais Monteiro, chama atenção para essa sutileza monstruosa que mantém viva a poesia do nosso tempo, já livre de qualquer pretensão realista. Porque, diz ele, o verso não tem nada de misterioso, principalmente se pensarmos nos sistemas métricos e rítmicos, baseados em princípios verificáveis, experimentáveis, onde a razão cumpre papel essencial; a poesia, porém, é outra coisa: “O verso é uma confluência imprevisível de causas que, mesmo reconhecidas, mesmo compreendidas, não nos poderiam dizer o segredo de sua transformação em poesia”.²⁸ Essa metamorfose que não podemos acompanhar é explicada pelo crítico português pela nossa limitação em monitorar conscientemente certos processos sutis, tênues, dos quais a arte seria uma manifestação privilegiada.

Casais Monteiro também sugere, semelhante a Octavio Paz, essa irrigação eclética de crenças e cosmovisões heterodoxas que agem, embora não estejam documentadas, sobre a sensibilidade poética do moderno: “Todas as afinidades que têm sido supostas entre a poesia e as mais diversas formas do ocultismo, resultam exatamente de ser a poesia uma operação mágica, de não poder deixar de se reconhecer na transfiguração da palavra que se opera na

²⁶ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p.134.

²⁷ Na tradução de Ivan Junqueira: “Deixam filtrar não raro insólitos enredos”. In: BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.115. Esta versão em nossa língua altera consideravelmente o sentido do poema, mesmo porque na linguagem poética de Baudelaire tudo está no lugar onde deveria, cada palavra funciona ali como uma mola precisa.

²⁸ CASAIS MONTEIRO, Adolfo. A Palavra Essencial – Estudos sobre a poesia. Companhia São Paulo: Editora Nacional, 1965. p. 41.

poesia, qualquer forma de alquimia, uma transformação do mais vil no mais nobre”.²⁹ A sensibilidade moderna então se equilibraria entre esses dois centros de gravidade: a manipulação específica de texturas verbais e a ação de uma espécie de magia, palavra encantatória.

Seria preciso, logo, distinguir o hermetismo esotérico das tradições alquímicas e cabalísticas do hermetismo poético, este uma linguagem corrosiva que oscila, criticamente, em sua versão moderna, entre analogia e ironia. Octavio Paz define esse par dicotômico como conceitos operativos: a analogia seria o ponto de convergência entre a tradição esotérica e a poesia romântica, fundamentando suas visões de mundo; e a ironia seria um mecanismo vigilante de corrosão das certezas, desviando os poetas de se tornarem sacerdotes de alguma outra mística que não a da incansável exigência formal.

1.2. Hermetismo: Analogia e Ironia

A crença que imperaria num centro de convergência das poéticas modernas, e que seria sua verdadeira religião, possibilitando o contágio das tendências da modernidade, do Romantismo ao Surrealismo, seria a analogia: “A crença na correspondência entre todos os mundos é anterior ao cristianismo, atravessa a Idade Média e, através dos neoplatônicos, dos iluministas e dos ocultistas, chega até o século XIX. Desde então não cessou de alimentar secreta ou abertamente os poetas do Ocidente, de Goethe ao Balzac visionário, de Baudelaire e Mallarmé a Yeats e aos surrealistas”.³⁰

Mas a força analógica e imemorial da poesia, ressaltada em seus poderes mágicos pelos românticos, está corroída pela crítica de sua configuração moderna – a ironia é uma força de corrosão, distanciamento e desmagnetização. Ortega y Gasset³¹ defendia que a ironia devia ser encarada como a marca distintiva da arte de nosso tempo. A postura do artista moderno, não mais aceitando a inspiração divina ou a autoridade da tradição, impondo-se ele mesmo a criação de sua palavra poética; trabalho que só pode ser realizado com a aceitação do caráter artificial da arte, o poema como construção verbal como defendeu Edgar Allan Poe.

²⁹ CASAIS MONTEIRO, Adolfo. Op. Cit. p.31.

³⁰ PAZ, Octavio. Os Filhos do Barro. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.79.

³¹ ORTEGA Y GASSET, José. A Desumanização da Arte. Trad. de Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão. Lisboa: Vega, 1997. p.120.

A poesia despojada de seu estrato divino ou natural, adaptada à nova realidade: artifício com as palavras. Este, porém, é uma de suas faces, a outra é o poder residual da palavra mágica. O moderno, como o romântico, equilibra-se então na corda bamba que é um fio carregado de eletricidade, sofrendo o choque entre essas duas densidades inconciliáveis. Eis o caráter crítico da modernidade, como teoriza Octavio Paz, negando-se a si mesma, sendo moderna por não ser apenas moderna. Irônica e analógica, ao mesmo tempo.

De um lado a analogia confirma o poder dessa linguagem marginal e subterrânea, de outro a crítica e a ironia a apuram, expurgando clichês, lugares marcados pelo uso exaustivo da comunidade. Em certa dimensão, o par dicotômico de Octavio Paz – analogia e ironia – se encontram naquilo mesmo que é o fundamento de sua contradição: a modernidade, ambígua, anti-moderna diante de si mesma: crítica da crítica.

O Romantismo foi decisivo para a forte ligação entre poesia e tradição hermética. Valéry escrevia que a única moral poética possível é a ética da forma. Nesse sentido, a tradição hermética religiosa não será uma tábua moral, mas um reservatório de símbolos, mitos e imagens capazes de serem deslocados, recriados, reimantados. Os casos de poesia hermética anteriores ao século XVIII são exceções, como Dante ou Góngora, que têm estáveis valores espirituais cimentando sua visão de mundo.

O poeta romântico que projeta num ideal mais apurado que a simples expressão dos sentimentos sua arte, rompe com a longa tradição clássica representada pela nobreza, sem conseguir estabelecer no público burguês uma escuta apropriada. O leitor que poetas como Baudelaire ou Mallarmé, Novalis ou Hölderlin, Blake ou Coleridge imaginam não é tradicional (ideal) ou histórico – mas um sujeito latente, uma potencialidade que é um duplo do autor. O compromisso primeiro do poeta da modernidade não é nem com a tradição, nem necessariamente com as exigências sociais de seu momento histórico, mas com a linguagem poética *propriamente dita*.

1.3. Hermetismo Poético

Grande mito da modernidade literária, por sua intensa natureza reflexiva: a própria linguagem poética se converte em mito. Mas este mito está esvaziado de certezas, é o rastro de uma realidade poderosa, intuída confusamente, idolatrada e maldita simultaneamente, de

existência marginal. Há em Roland Barthes, no texto “Existe realmente uma linguagem poética?”, aguda reflexão sobre a linguagem moderna da poesia. Segundo o crítico e semiólogo francês, na modernidade “os poetas instituem doravante a sua palavra como uma Natureza fechada, que abraçaria a um só tempo a função e a estrutura da linguagem. A Poesia já não é mais uma Prosa decorada de ornamentos ou amputada de liberdades”.³²

O abandono do caráter representativo da poesia clássica e mesmo do sentimentalismo raso – outra versão da condição subalterna da linguagem poética – foi o tom fundamental da poesia de Baudelaire. Os leitores moldados até então por uma sensibilidade tradicional, seja de extração clássica seja de extração romântico-sentimentalista, encontraram n’ *As Flores do Mal* um livro diferente do que Baudelaire desejava oferecer-lhes. Basta pensar na repercussão da poesia baudelaireana em nosso país, produzindo uma infinidade de epígonos, de imitações franzinas, que não puderam lê-la num outro circuito simbólico que não fosse o do romantismo gótico. Aqui não cabe o julgamento de valor de uma poesia que seria incapaz de amoldar-se ao modelo estrangeiro, mas a ausência de leitura intensa e sensível, capaz de colher seus índices de profunda modernidade que vão na contramão de boa parte do romantismo consagrado.

Apesar da razoável popularidade d’ *As Flores do Mal*, sua dimensão mais ousada, plenamente realizada nos *Pequenos Poemas em Prosa* pouco foi absorvida. Mas aí encontramos a questão fundamental e que situa o problema do hermetismo da poesia moderna: ela não é apenas, como bem vê Ortega y Gasset, *impopular* como foi o Romantismo no início, até o momento de assentar-se plenamente transformando-se num código estético que muitos adquiriram e que passou a ser o tom dominante. De Baudelaire em diante, a partir mesmo de sua obra, a poesia se mostra *anti-popular*. Em outras palavras, *percebemos* mais a poesia de Rimbaud e Mallarmé, estamos mais aptos para lê-la, sem entretanto desvendar a vertigem de suas imagens, o ritmo sedutor de seus arabescos sonoros e semânticos, da maneira como um anatomista entende a mecânica do corpo.

Espaços de sombra e latência de sentido permeiam os textos polissêmicos da modernidade e abrigam pequenas cosmogonias privadas. As complexas paisagens espirituais de *Iluminações*, de Rimbaud, de *Igitur* e *Um Lance de dados* de Mallarmé, d’*O Cemitério Marinho*, de Valéry, d’*A Terra Devastada*, de Eliot, d’*A Alegria* de Ungaretti e tantos outros.

³² BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escrita. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.39.

O hermetismo da poesia moderna, que significará também, como se verá mais adiante, uma definição do hermetismo de parte da poesia atual, nunca deságua na incomunicabilidade. A própria estrutura da linguagem poética guarda um traço fundamental da linguagem comum que ela subverteu: a necessidade de participação. Em outras palavras, o hermético consistirá num esforço maior por parte do leitor, sem nunca representar um afastamento proposital do texto poético em relação a ele. Poesia alguma, seja hermética, como estamos chamando certo tipo de poesia, seja cotidiana, visando à simplicidade, busca esquivar-se do leitor perdendo assim a plena realização do ato de escrever.

Nosso ponto de partida: toda poesia hermética é sem dúvida mais difícil do que aquilo que se convencionou como regra ou simplicidade. Deparamo-nos imediatamente com um primeiro problema nessa tentativa de conceituação. Toda poesia não será “difícil” ou “obscura” diante das convenções comunicativas que o uso histórico da comunidade estabeleceu? Teríamos assim uma linguagem – a poética – que ofereceria certo grau de dificuldade por desviar-se das fórmulas que a língua necessita para cumprir sua função de sistema comunicativo. Num segundo grau de dificuldade teríamos essa poesia que definimos de hermética e que parece marcar alguns momentos decisivos de transformação da arte poética. E que teriam, pelo menos, dois grandes e distantes precursores: Dante e Góngora.

O que representa, afinal, esse hermetismo em segundo grau? Situá-lo numa possível dicotomia entre forma e conteúdo (pensá-lo distinto num nível formal do nível do conteúdo) não seria correto. Os poetas modernos demonstraram ao longo da primeira metade do último século que a divisão entre forma e conteúdo não tem sentido. Sabemos que a poesia nasce de uma estrutura, corpo textual em que forma e sentido se determinam mutuamente – alterar a forma de um texto literário é alterar o que ele significa, pois a organização das palavras e sua significância estão intrinsecamente relacionadas.

Não é possível falar em hermetismo num nível formal ou num nível semântico, como se pudéssemos separar a estrutura poética, dissecando-a. O hermetismo em poesia, definindo-o mais exatamente, é uma oscilação entre o que é claro e o que é obscuro, uma espécie de zona de sugestão, de probabilidades. Não teria sentido considerar, por exemplo, Dante hermético no plano do conteúdo (suas referências culturais, filosóficas ou religiosas), e Mallarmé hermético no plano da forma. Cairíamos na armadilha polarizadora de conteúdo e forma. São, do nosso ponto de vista, herméticos os dois; e a afirmação de T. S. Eliot não contradiz essa perspectiva: “O estilo de Dante tem uma lucidez peculiar – uma lucidez poética, diversa da lucidez intelectual. O pensamento pode ser obscuro, mas a palavra é

lúcida, ou melhor translúcida”.³³ Eliot enfatiza essa lucidez que ele define como não eixada nos princípios do racionalismo, e supõe ser complicado o pensamento, embora seja translúcida a palavra. Averiguar se no pensamento de Eliot existem resíduos da dicotomia forma/conteúdo, tão freqüente no pensamento crítico do final do século XIX, não nos interessa muito; mas interessa essa exatidão que faz da palavra algo “translúcido”.

O hermetismo poético não significa falta de uma palavra justa, capaz de conceber vigor ao discurso poético, ocorre muito que seja, ao contrário, concisa, econômica, elíptica. A “palavra justa” seria mesmo um dos seus fundamentos na medida em que se define por um aprofundamento crítico do fazer poético e que supõe uma tensão radical nos limites da própria linguagem, de sua capacidade de significar e de suas faltas essenciais. Veja-se o poema de Drummond, *Procura pela Poesia*:

(...)
 Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível, que lhes deres:
 Trouxeste a chave?³⁴
 (...)

É por um intenso despojamento, um exercício de exatidão que o poeta vai costeando sua definição de poesia, aqui apresentada pela negatividade própria das poéticas modernas desde Mallarmé – os advérbios de negação “não” e “nem” são os mais recorrentes e se estendem ao longo de todo o poema: “Não faças versos sobre acontecimentos”, “Não faças poesia com o corpo”, “Nem me reveles teus sentimentos”, e tantos outros versos que buscam uma definição metapoética pelo processamento negativo das imagens e dos lugares comuns.

Fica evidenciado assim o equívoco que é supor o hermetismo poético como incapacidade expressional ou estilística, já que ele pode ser, a partir de nossa leitura, muito freqüente em Drummond que conquistou unanimidade crítica e de público.

A poesia hermética, linguagem em segundo grau como a estamos chamando, consiste numa linguagem artística profundamente elaborada e que nasce de uma reflexão crítica,

³³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 84.

³⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.14.

geralmente assumindo o silêncio como parte de sua constituição. Também característica sua é assumir-se enquanto artifício, abandonando qualquer pretensão realista ou verossímil. O caráter artificial dessa linguagem não prejudica sua pretensão iluminadora, ou absoluta como definiu Roberto Calasso³⁵. O Hermetismo poético é senão a principal, uma das principais, formas da expressividade moderna, uma espécie de platonismo às avessas: quanto mais distante do retratismo, da mera cópia da realidade, mais verdadeiro aos olhos dos poetas.

Murilo Mendes exemplifica a autonomia do poético, nele muitas vezes de cunho surrealista, em que o mundo não está necessariamente banido, mas complicado pelas relações polêmicas que se estabelecem entre ele, o mundo, e a linguagem, mesmo num momento histórico de imperioso mergulho no presente:

É muito difícil esconder o amor
A poesia sopra onde quer

O poeta no meio da revolução
Pára aponta uma mulher branca
E diz alguma coisa sobre o Grande enigma.
(...)³⁶

É pela disjunção entre mundo e poesia, entre sentimento histórico presente e a superação deste em direção a uma exigência de linguagem (que aqui, sem se revelar, é sugerida no verso “diz alguma coisa sobre o Grande enigma”), que se expõe essa tensão entre representação e linguagem poética.

Barthes definiu essa dimensão nova da literatura e da poesia como “Fome da palavra”, “comum a toda a poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da linguagem (...)”. Um apagamento da memória gregária da palavra pela potencialização de suas relações sonoras e imagéticas, que se poderia sem medo aproximar do cenário descrito por Drummond em *Procura pela Poesia*. Note-se, porém, que Drummond converte esse “rio difícil” no espaço em que as palavras se transformam em “desprezo”. Pelo

³⁵ CALASSO, Roberto. A Literatura e os Deuses. Trad. de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

³⁶ MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa. Vol.1 Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 270.

tenso mundo de seu momento? Pela sua própria condição, que o poeta questiona por desejar pô-la a serviço de alguma causa, tendo em vista o livro em que o poema se inscreve (*Rosa do Povo*)? O importante é perceber que nenhum poema moderno poderá contornar o caminho crítico e ponto de partida de pensar, seja para afirmar ou negar, sua condição (nova?) autotélica.

Alfonso Berardinelli em seu importante livro *Da Poesia à Prosa*³⁷ identifica quatro tipos de obscuridade na poesia: solidão, mistério, provocação, jargão. Para ele esses caminhos obscuros acompanham a poesia desde sua mais remota origem, caracterizando cada um deles, entretanto, graus diferentes de hermetismo. Podem ainda ser divididos entre um hermetismo aparente e inicial, que ele chama de tradicional (singularidade e mistério) e um hermetismo mistificador ou voltado para um pequeno grupo de “iniciados” (provocação e jargão).

O primeiro tipo de obscuridade, *solidão*, resulta do “aprofundamento na singularidade da própria experiência” e pode ter “diversos efeitos sobre a linguagem”.³⁸ Essa obscuridade decorre do conflito estabelecido entre o poeta e o seu contexto histórico, podendo ser superada por uma futura absorção de sua linguagem poética:

Nesse caso, a obscuridade lírica nasce ou pode nascer da situação monológica, da singularidade. Aqui a obscuridade não é um programa estilístico, uma opção estética, mas apenas a outra face de uma autenticidade expressiva próxima à sinceridade do diário, perseguida em solidão, na distância objetiva do público e na recusa intencional de um público presente.³⁹

Um segundo tipo de obscuridade estaria garantido pela fuga ao dizer comum, onde os fenômenos e objetos se tornam, epifanicamente, sinais de uma outra realidade. Expressam uma natureza e uma realidade divinas, mesmo que cercadas pela incompreensão coletiva, persistentes como realidades primárias que a indiferença não pode desintegrar. Berardinelli chama essa forma de obscuridade de *profundidade e mistério*:

Desse momento em diante, pode-se dizer que a superfície dos fenômenos deve necessariamente se tornar cada vez mais insignificante para os poetas. O que todos vêem e conhecem não vale mais a pena ser dito. A poesia foge ao notório para proceder à exploração

³⁷ BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

³⁸ *Ibidem*. p.134.

³⁹ *Ibidem*. p.135.

do ignoto. A Natureza se anima de “correspondências”, cada aparência imediata remete a um além (...). Simbolismo e hermetismo nascem da emigração dos poetas para as terras do mistério.⁴⁰

A terceira, *provocação*, tem origem num dos importantes impulsos do modernismo que é o gosto por chocar. Baudelaire é apresentado, então, como o mestre desse tipo de obscuridade. Nele há um impulso, que se tornará exemplar, “para o escândalo, para a blasfêmia”. Mais conectado à obscuridade preconizada pelas vanguardas mais radicais, a provocação assume a forma de “insulto público, da agressão e recusa da sociedade presente – e, quem sabe, da profecia ameaçadora de uma outra sociedade por vir”.⁴¹

A quarta e última recebe o tratamento mais pejorativo, sob a alcunha de *jargão*. Quando a obscuridade se transforma em norma, em critério de valor positivo, elemento legitimador de um discurso que perdeu sua função de inovar, tendo o seu choque estético assimilado. Tendo se convertido, acrescenta o autor, num código fechado, de circulação restrita. Nesse ponto, parece-nos, a descrição de Berardinelli se dirige para as neovanguardas, para uma certa concepção de pós-modernismo. Não fica claro, porém, se esses quatro tipos de obscuridade podem estar associados num mesmo poeta, num mesmo período. Ou se a obscuridade tradicional conviveria com a moderna.

Ao invés de concordarmos ou não com essa frágil categorização, que tende a especializar demais um traço estilístico que se espalha por toda a modernidade – pois é possível encontrarmos momentos de hermetismo, de maneira difusa ou branda, em poetas que não classificaríamos de herméticos – cabe-nos sublinhar o seu significado. Com a recusa do hermetismo como imagem moderna da poesia, via a crítica ao modelo proposto por Friedrich, Berardinelli confirma não só a presença como a importância do hermetismo literário. Demonstrando ser ele um espaço rico de inquietações e questões, capaz de se tornar uma importante ferramenta operativa para lidar com o temperamento múltiplo de, ao menos, parte da produção poética contemporânea.

O hermetismo da poesia, do nosso ponto de vista, não estaria determinado apenas por circunstâncias históricas, pela falta de um repertório cognitivo e crítico que possibilite ler certos poemas; mas por um conjunto de traços, intermitentes ao longo da poesia do ocidente e que encontrou na modernidade um terreno fértil para disseminar-se. Assim, os poemas de

⁴⁰ Op. Cit. p.137.

⁴¹ Op. Cit. p.139.

Lamartine ou Byron, estranhos à estética clássica que os precedera, passados alguns anos conquistam um público romântico certo. Textos descobertos de línguas que pouco conhecemos, com o tempo, são decodificados de maneira a serem absorvidos e se tornarem importantes peças arqueológicas passíveis de envelhecer, de serem esquecidos.

Os poemas, entretanto, de Rimbaud e Mallarmé, de Char e Ungaretti, e mesmo de Dante e Góngora não parecem requerer tempo para serem totalmente legíveis. Porque lhes é imanente uma abertura de significado ou de abstratização, de possibilidades de leitura, que os mantém equilibrados entre a luz e a sombra, através de uma textura metafórica especial, tornando-os mecanismos polissêmicos apenas parcialmente inteligíveis.

1.4. Hermetismo e Recepção

O leitor é uma das peças-chaves na relação literária. O lugar do leitor, sua imagem e função também entraram no circuito simbólico da literatura, tendo seu papel ficcionalizado e potencializado na modernidade. E ele pôde ocupar, no campo da teoria, como demonstrou Hans Robert Jauss, o papel principal numa estética da recepção. De qualquer modo a teoria reconhece um pouco tarde algo tão óbvio. Mas sem dúvida uma teoria que conceda destaque à recepção pode contribuir muito para um aprofundamento de alguns conceitos modernos que estão intrinsecamente ligados ao ideário de uma obra aberta, da forma como algo dinâmico, capaz de agir intensamente no leitor.

A poesia difícil ou hermética não parece constituir um cerco de restrita freqüentação. Apresenta-se um recinto sempre aberto a novas adesões, esperando aumentar suas fronteiras, sem abandonar, porém, aquilo que lhe define o ser – a fabricação do poético. Octavio Paz definia, de maneira mais feliz que T. S. Eliot, as relações do escritor com a sociedade. Para o poeta inglês, o poeta pertencia a uma *élite*⁴², para Paz a uma minoria que pretende disseminar-se, espalhar e multiplicar adeptos, tantos quanto possível. Vai na contramão do sentido que o termo elite evoca hoje para nós (o de um grupo que desejaria manter para si todo o conhecimento ao qual tem acesso). Mas não sejamos injustos e apressados ao julgar Eliot, como alguns têm sido. A elite a qual ele se refere não deve ser confundida com um

⁴² ELIOT, T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

sentimento de classe. O mesmo Eliot escreve no ensaio *A Função Social da Poesia*: (...) “o grande poeta terá algo a dizer aos seus compatriotas, de qualquer nível de educação”.⁴³

Na modernidade, o hermetismo poético, a poesia difícil, o laboro formal e sua mística não desprezaram o leitor, ao contrário, colocaram-no em evidência. A própria elite ou minoria de que falam, respectivamente, Eliot e Paz, não se apresenta composta apenas por escritores, mas por leitores também. O leitor que ganha relevo com a tradição moderna se apresenta como um duplo do autor, alguém capaz de penetrar no texto e comungar com seus índices significativos. Assim exposta, a questão parece simples. Fato é que se seguiram ao longo do século XX teorias cada vez mais comprometidas com situar de maneira mais exata o papel do leitor.

Perceba-se que a redefinição da literatura e do poético, da poesia e de sua função, iniciada pelos simbolistas, gerando o conceito moderno de função poética, desencadeia também uma redefinição do papel e da importância do leitor. A dificuldade da nova poesia, sua obscuridade, destrói a imagem antiga do leitor clássico, e já põe em xeque, no século XIX, a do leitor democrático, protótipo do leitor de massa, como se pode verificar no poema de Baudelaire, o “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”⁴⁴ (Ao leitor), nasce de um pacto com o anseio espiritual-diabólico do poeta.

Em 1939 Paul Valéry publica o texto *Existência do Simbolismo*⁴⁵ em que é descrito com muita acuidade o problema da recepção do simbolismo:

Operam, assim, uma espécie de revolução na ordem dos valores, já que substituem progressivamente a noção das obras que criam seu público pela das que solicitam o público, que o tomam por seus hábitos ou por seus pontos fracos. Longe de escrever para satisfazer um desejo ou uma necessidade preexistente, escrevem com a esperança de criar esse desejo e essa necessidade; e nada recusam que possa repugnar ou chocar com leitores se calcularem que, desse modo, conquistarão um único de qualidade superior.

A intenção de Valéry é aclarar o sentido da arte poética simbolista que sofria acusações de “obscuridade”, “preciosismo” e mesmo “esterilidade”. Poeta de intuições luminosas, Valéry recusava-se a deixar pesarem sobre a poesia simbolista os juízos apressados contra uma exigência de linguagem sem precedentes. Não um leitor vinculado a

⁴³ Op. Cit. p.61.

⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles. Op. Cit.p.101.

⁴⁵ VALÉRY, Paul. Variedades. Trad. de Marisa Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.66.

valores de classe que aqui conta, mas aquele que aceita a exigência de uma “espécie de colaboração ativa do espírito”⁴⁶. Essa colaboração não passiva confere ao leitor o estatuto de um participante integral, plenamente absorvido na pulsão vital da obra. Logo, o próprio ato de leitura se converte numa experiência incomum, podendo levar autor e leitor a fronteiras perigosas. Pela intensa sedução de sua música, pelo poder encantatório de sua linguagem metafórica, a poesia envolve o leitor num fluxo que precisa, mesmo que momentaneamente, de que ele abandone seus valores, hábitos, regras, e mesmo, aqui ou ali, a tábua rasa de sua concepção de realidade.

Essa mesma idéia pode ser aplicada aos principais poetas modernos. Eles se portaram na relação com o leitor pela cartilha simbolista, aguçando e explorando muitas das conquistas daquele heterogêneo movimento. O paralelo, por exemplo, entre *O lance de dados*, de Mallarmé, e *Visão do último trem subindo ao céu*, de Joaquim Cardozo; ou o modo fragmentário, de cortes abruptos da escrita vertiginosa de *Iluminações* de Rimbaud, e os poemas-fragmentos de Ungaretti. Ao leitor é dado então um papel ativo na interpretação da obra por ela exigir dele um constante confronto hermenêutico, semelhante ao que acontece com o poeta, no plano da criação. Poderíamos falar em recriação, na medida em que o leitor ativa, com o esforço de sua fruição, aquilo que o poeta fabricou com o esforço da escritura, sem deixar de ser, ela mesma, recriação. Daí se vê a aproximação que efetuaram entre a posição do escritor e do leitor.

O que se começou a questionar porém foi o teor desse espaço dado ao leitor, justamente porque ele era *dado*. Essa “liberdade vigiada”, pareceu pouco e mesmo um gesto de totalitarismo por parte dos modernos. No final das contas não tinha sido sempre esse o jogo? O leitor conduzido pelo autor, nada modificando nas relações entre produção e recepção literária. Os teóricos da recepção se dedicaram então a refletir de maneira radical as relações que uniam obra (autor) e leitor dividindo-se em duas correntes: a “fenomenologia do ato individual de leitura”⁴⁷, enfocando o efeito sobre o leitor enquanto indivíduo, e a “hermenêutica da resposta pública ao texto”, levantando a repercussão da obra literária não no indivíduo, mas numa coletividade, num momento histórico. Da primeira seriam expressão os trabalhos de Roman Ingarden e Wolfgang Iser, e da segunda Gadamer e, principalmente, Hans Robert Jauss.

⁴⁶ VALÉRY, Paul. Op. Cit. p.66.

⁴⁷ COMPAGNON, Antoine. O Demônio da Teoria. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 148.

Antoine Compagnon que nos guiou nessa breve incursão nas teorias da recepção demonstra que no tudo ou nada teórico a que elas se entregam, importantes elementos – o papel do autor, a autonomia da obra – são eliminados para que as teorias funcionem magistralmente. O mesmo erro no qual incorreram as teorias formalistas dando pouca atenção, quase nenhuma, ao leitor. Para além da morte do autor, tese defendida por Foucault no auge do estruturalismo, e para além da relativização absoluta que é fazer da obra aquilo que o leitor quer que ela seja, precisamos pensar numa espécie de ecologia dos fatores literários. Uma espécie de concerto onde a harmonia não elimina as tensões vivas que são, na verdade, seu sentido de ser e significar.

Assim, a poesia moderna, boa parte dela, como veremos, participando dessa imagem do hermetismo literário, contribui para a participação ativa do leitor sem abrir mão de seu compromisso artístico, ou seja, frustrando aqui e ali o gosto do público para levá-lo a uma mudança de perspectiva, para “desautomatizá-lo”. O que me parece ser a medula da questão das teorias da recepção é a pergunta que elas sugeriram e à qual elas sequer ensaiaram dar uma resposta substancial: qual a natureza desse estranhamento? Ou ainda, o que significa desautomatizar? Uma teoria da recepção poderia tecer uma contribuição importante, na medida em que questionasse o fato da linguagem de vanguarda e seus posteriores desdobramentos, por exemplo, manterem ou não o frescor da ruptura. Como os leitores reagem à desautomatização que se torna uma linguagem explorada até a exaustão?

Seria preciso também fazer uma distinção no teor da participação do leitor no texto poético. Caso se deseje fazer realmente tal distinção, que pensamos sutil demais para merecer tratamento teórico, deve-se perceber que num ou noutro caso o resultado final se assemelha – tornar o leitor um criador também, ou um recriador.

Essa tênue distinção pode ser verificada se comparamos duas obras de Mallarmé. Cotejar *Um Lance de dados...* e um poema como *Santa* (Sainte) pode demonstrar que no primeiro o leitor intervém na própria forma de leitura do texto, decide que blocos textuais vai unir, o próprio desenrolar do discurso poético acontece a partir de suas escolhas; e no segundo caso, o caráter estrutural definido de maneira “tradicional” – são quadras com rimas alternadas – solicita um mergulho numa atmosfera enigmática, extremamente elástica, capaz de amoldar-se a uma série de sentimentos e impressões que variam ao infinito, comportando pontos de vista bem díspares sem trair, digamos assim, o seu ponto de partida (a atmosfera mística e aberta a quem vem assisti-la). Penetrada a estrutura sintática do poema, o leitor compõe um quadro relativamente simples, mas que não diz muito sobre aquilo que um leitor

tradicional esperaria de um poema tradicional. A Santa, ali, parada, imóvel, parece vencer justamente a imobilidade, “Musicienne du silence”.

Encontraremos no famoso poema *Mattina* de Giuseppe Ungaretti, poeta italiano do início do século passado, essa mesma flexibilidade vivificante que persiste no poema de Mallarmé. É um pequeníssimo dístico, dotado de uma força admirável e capaz de ser “preenchido” com infinitas reminiscências. *Mattina* é também um sério problema de tradução, pois sua estrutura condensada através de uma sonoridade nem um pouco arbitraria é quase como um cristal impenetrável, impossível, na dependência de suas dimensões sonoras e imagéticas, de ser reproduzido:

Manhã

Santa Maria La Longa, 26 de janeiro de 1917

Ilumino-me
de imenso⁴⁸

A tradução, por mais bem intencionada que esteja, por mais acurada que seja a sensibilidade do tradutor, vê-se impossibilitada de reproduzir a sensação sonora que o poema manifesta em sua língua original, pois “M’illumino / d’immenso”, tem seu primeiro verso apresentando a tônica em “u” – M’*illumino* (proparoxítona) – pois na língua italiana o *rodopiamento*, a dupla grafia da letra, no caso o l, prolonga a sílaba de maneira a carregá-la da força que o nosso idioma desfaz transferindo o acento para “Imlumino-me” (paroxítona). Segundo o poeta brasileiro Antônio Cícero, qualquer um que se debruce sobre a poesia moderna, que deseje traduzi-la para sua língua enfrentará o problema da *intraduzibilidade*, tendo que recorrer logo à *transcrição*, de que falava Haroldo de Campos. Em *Mattina*, é “o “u” de *lúmen, luce, lux, luz* que súbito se faz presente e epifânico”.⁴⁹ O que mais chama a atenção é que esse pequeno artefato de pura claridade leva imediatamente o leitor a espelhar-se numa experiência da qual muito pouco diz o sujeito lírico, uma experiência, definida indefinidamente pelo adjetivo “imenso”, que só pode falar-nos de grandeza, uma grandeza que não se explica, diante da pequenez do poema, estrutura que a contivesse, essa grandeza, como um copo prestes a transbordar.

⁴⁸ UNGARETTI, Giuseppe. *A Alegria*. Trad. de Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 2003.p.127.

⁴⁹ CÍCERO, Antônio. *Finalidades sem Fim – Ensaios sobre Poesia e Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.123.

Esse imenso é uma grandeza ilimitada, sonegando as expectativas de realidade que um leitor desatento esperaria de um texto. Justamente as dimensões desse sentimento, que não tem seus limites bem definidos, mostra-se elástica a uma série de significados possíveis: uma revelação mística? um êxtase contemplativo? o puro sentimento de renovação da manhã? A melancolia de uma manhã finita e pequena diante do cosmo? Enfim, sabe-se que o sujeito foi tocado por um sentimento incomum, sua função foi transmitir-nos, com exatidão, aquilo que tão pouco ele conhece. O segredo é transmitido como algo precioso dentro de uma caixa que nunca é aberta.

Assim, para os modernos, o leitor é seduzido por esse jogo no qual os poetas definem as regras que, logo instituídas, também eles terão que jogá-las. A exigência é a de que o leitor se converta em criador e o criador em leitor, na medida em que o próprio poema “concluído”, se é que podemos usar tal termo, comportará a leitura do seu criador como uma leitura válida, mas não a única ou a verdadeira. Nem o autor, essa miragem totalitária contra a qual se insurgiram os teóricos da recepção, nem o leitor, o catalizador do poema e razão de seu ser, são os donos do significado do texto, nem a própria obra evidentemente. O poético se define por essa sutil e complexa ecologia de seus elementos; por uma tensão entre o texto poético e os seus índices de realidade.

CAPÍTULO 2

POÉTICAS HERMÉTICAS

2.1. A Literatura Absoluta

Eis as imagens várias da modernidade oferecidas por autores tão diversos: “altas literaturas”, para a crítica e professora universitárias Leyla Perrone-Moisés⁵⁰; “literatura absoluta” para o crítico italiano Roberto Calasso⁵¹; a “dignidade da forma”, para o poeta Edgar Allan Poe⁵²; Ezra Pound a definia como “linguagem carregada de significado” ou, quando se fala em “grande literatura”, carregada de significado “até o máximo grau possível”.⁵³ Existem nuances entre essas diversas definições, mas em todas literatura é assumida como um compromisso vital.

O mito da poesia moderna nos fornece a linguagem particular de uma crença no poético sem precedentes, quando desertam os grandes projetos sociais e a civilização ocidental se depara com sua face sombria. A poesia passa a assumir importante função cosmética: ordenação do mundo, mas não no sentido grego – pelo pensamento ou pela razão – mas pela metáfora, pela imagem, pelas potencialidades criativas da linguagem, como se essa fosse a única unidade possível. Mesmo as vanguardas em seu teor destrutivo contra o passado e as convenções, estabelecem tangencialmente a imagem de uma outra ordem, fundada justamente a partir do caos.

A poesia como um “meio de conhecimento de uma ordem particular, paracientífica”⁵⁴, como a define Marcel Raymond:

Tudo se passa, diríamos, como se essa realidade fosse um espírito absoluto em quem se ressoveriam os fenômenos do mundo exterior e os do mundo interior, pois o homem se encontra em um e em outro desses dois mundos, precisamente em seus pontos de

⁵⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁵¹ CALASSO, Roberto. *A Literatura e os Deuses*. Trad. de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁵² POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1985.

⁵³ POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.

⁵⁴ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. de Fúlvia L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997. p.296.

interferência, e o poeta teria por missão ultrapassar este dualismo, ou pelo menos esforçar-se por fazê-lo, cultivando em si o sentimento de identidade metafísica do interior e do exterior, de sua “correspondência”, de sua transformação derradeira em uma “tenebrosa e profunda unidade”.⁵⁵

É a descrição de uma das fundamentais características dessa “realidade” que é a poesia moderna: a totalização da imagem, a “unidade tenebrosa” que não apaga, não elimina, as tensões e mesmo o fragmentário. Cada poeta oferecerá uma imagem imantadora, espécie de poliedro luminoso e sedutor. Aí encontramos a radicalidade com que a poesia moderna abraça a metáfora, dando-lhe o estatuto de principal instrumento poético, desvanecendo sua antiga posição de mera figura de linguagem entre tantas. Modesto Carone, analisando a obra do alemão George Trakl, fala em *metáfora absoluta*⁵⁶. A metáfora concilia os mais díspares materiais, ela é a ciência das simpatias, onde todos os elementos podem ser compatíveis.

E embora muitos poetas abandonem a idéia de verbo mágico, muito cara ao Romantismo, em todos pulsa uma submersa crença nos poderes da linguagem – o próprio Raymond assinala esse traço: dos videntes, como os surrealistas, até os “calculistas”, os geométricos como Valéry. Em todos a mesma fascinação pelas operações que a linguagem pode proporcionar, uma espécie de frenesi formal que desvela o mundo de maneira absolutamente insólita. Marcel Raymond acredita que,

Para alguns, a poesia acabou por ser apenas o sentimento confuso dessa presença, esse convite estranho e sempre inesperado em suas modalidades para pôr em dúvida as aparências, para tornar a questionar a significação dos fenômenos e dos objetos mais banais, para desprezar as causas secundárias e fazer entrar toda a vida em uma ordem de coisas mágicas girando acima do vazio.⁵⁷

Roberto Calasso, no livro *A Literatura e os Deuses*, demonstra a força moderna de uma “literatura absoluta”. Publicado em 2004, o livro nos lembra que a modernidade foi um campo fértil para a manifestação do sagrado, que teria se recolhido de toda a vida social para concentrar-se especificamente na literatura. E os exemplos de Calasso são muitos e pertinentes: de Rimbaud a Mallarmé, de Hölderlin a Nietzsche. Exatamente nessa aurora

⁵⁵ Ibidem. p.296.

⁵⁶ CARONE, Modesto. *Metáfora e Montagem: Um Estudo sobre a Poesia de George Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁵⁷ Op. Cit. p. 296.

moderna, do Romantismo ao começo do último século, realizou-se o prodígio de converter-se ou (e aí a questão é totalmente insolúvel) se ver convertido no depósito de uma força de linguagem que se espalhava por vários compartimentos da vida social, mas que a partir de então só reencontrará seu tônus nessa linguagem especial, a literatura:

Quando pronunciamos essa palavra, hoje, percebemos de imediato que um abismo a separa do sentido que tinha para qualquer escritor do século XVIII, enquanto no início do século XIX ela já havia assumido certas conotações que podemos reconhecer atualmente: sobretudo as mais ousadas e as mais exigentes, que deixam atrás de si a antiga construção das belles lettres e fogem para um saber que encontra fundamento em si mesmo e se expande, por toda parte, como uma nuvem, capaz de abarcar qualquer perfil, indiferente a qualquer limite.⁵⁸

Sua idéia, anunciada de maneira sutil nessa expressão, não é necessariamente de uma literatura do absoluto, onde a linguagem literária seria como um rito de presentificação de uma realidade superior, metafísica. Mas um esconjuro que diz respeito a si mesma, pois a forma transformou-se na manifestação privilegiada do sagrado, ela mesma o único acesso a ele – pelo menos este tipo de sagrado que é a forma. Mesmo que muitos modernos não tenham desenvolvido esse ideal de mística da forma, em cada um deles a forma aparece como algo sagrado – ou digno de ser dessacralizado, o que seria uma afirmação às avessas desse circuito epifânico.

A literatura absoluta, a literatura desse grande arco moderno, enfatiza Calasso, buscaria o absoluto na medida em que se apurasse cada vez mais no Ser literário. A forma artística da linguagem literária seria não uma plataforma para realidades superiores, para o absoluto, mas o próprio campo em que o sagrado se manifesta porque o poético se produz. A palavra *Ab-solutum*, ainda lembra o escritor italiano, significa “dissolvido”. Ao mesmo tempo que dissolvida “de qualquer vínculo de obediência”, de qualquer “funcionalidade a respeito do corpo social”⁵⁹; ela ainda se espalharia na solução comunal tornando difícil a previsão de suas aparições.

⁵⁸ CALASSO, Roberto. Op. Cit. p.120.

⁵⁹ Ibidem. p.120.

2.2. A Poesia de Mallarmé

O nome de Stéphane Mallarmé está ligado até hoje ao mergulho da poesia no impossível, a uma ambição de transformar os objetos e situações mais banais num símbolo do absoluto, de uma vibração cósmica misteriosa capaz de devolver às coisas uma aura enigmática e à vida um élan espiritual.

Na poesia de Mallarmé o obscuro pulsa e se instaura como curto circuito da comunicação e, no plano concreto da língua, através de recursos lingüísticos e um estilo característico, por um silêncio consubstancial. Seu silêncio é um modelo simbólico de crise profunda de linguagem. E como nele, crise está em sintonia com criação – “A destruição foi minha Beatriz”,⁶⁰ dizia o poeta – é natural que essa crise, esse silêncio, adquira uma dimensão espiritualista. O deus de Mallarmé, e dos poetas modernos, é bem diverso das divindades do mundo monoteísta, também não é estável ou cíclico como os deuses primitivos. Ele é um espectro indevassável, o núcleo de uma experiência indizível.

Quando dizemos que Mallarmé é um modelo não estamos com isso afirmando que os poetas modernos copiaram o procedimento mallarmaico, seus mecanismos retóricos, sua forma de imantar a experiência poética; mas que ele foi o primeiro a enfrentar de maneira tão apaixonada o problema do silêncio, sacrificando sua obra num rigoroso altar de depuração e autocrítica. Hugo Friedrich aponta o fascínio que Mallarmé exerceu sobre os modernos, através de sua “invulgaridade”, que no plano formal significou uma recomendação “a espíritos que estão cansados daquilo que é habitual”. Justamente dessa necessidade em contradizer o já dito, em não ser aprisionado pela tautologia dos estilos e das formas, nasce a mais alta aspiração poética.

Mallarmé é um modelo de auto-superação, como preconizado por Baudelaire e, ao mesmo tempo um fracasso, um luminoso fracasso. O que alteraria radicalmente alguns preceitos básicos da poética antiga, já que o rigor imenso que o poeta cultivou não se enquadrava na antiga idéia de perfeição formal do classicismo, mas num trabalho de Sísifo, processual e interminável – única via para chegar até o silêncio, porta do absoluto. Mas parece que o máximo a que um poeta pode chegar é até a soleira, ao umbral que o divide definitivamente do Nada. É também no silêncio que Mallarmé naufraga, como demonstra o

⁶⁰ Apud FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. de Trad. de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991. p. 127

projeto impossível d'O Livro. O poeta não produziu, necessariamente, uma “obra”, como se esperaria ainda de um artista no séc. XIX, mas fragmentos de uma obra, “Uma arte ou quase nada”, dizia.

Tornou-se praxe dividir a produção poética de Mallarmé em fases: a primeira, clássica; a segunda, mística e sonhadora; e a terceira, a hermética ou oculta.⁶¹ Ana Balakian, no entanto, demonstra o quanto essa divisão é frágil, elas chegariam a ocorrer mesmo simultaneamente, dado o rigor e o empenho artesanal do poeta. Imagens de um mesmo processo que não cessou de depurar-se ao longo de toda uma vida literária concentrada de maneira obsessiva no trabalho com a palavra. A Mallarmé interessava não a criação de uma obra como a de seus contemporâneos, digna do respeito mundano, acomodada no lugar que a sociedade lhe tinha predeterminado. Ao contrário disso, ele se impôs o trabalho obstinado de sondar com inigualável radicalidade as raízes do fenômeno poético – daí as palavras do poeta-crítico Mário Faustino: “Em todo um século ninguém é mais poeta; ninguém celebra e personifica mais que ele a dignidade, a nobreza, a “divindade” da Poesia; ninguém faz tanto da poesia um instrumento, um meio e uma justificação de existir”.⁶² Mallarmé, ensina-nos logo, que a obscuridade de sua poesia não nasce de uma falta de habilidade, mas de uma exploração visceral das possibilidades do dizer poético, tensionado como uma corda esticada ao máximo grau suportável.

Uma das mais argutas análises da obra de Mallarmé é a de Hugo Friedrich. Situando-o como precursor dentro da descrição de sua lírica moderna, juntamente com Rimbaud e Baudelaire. E muitas das características presentes nestes são identificadas na obra de Mallarmé:

Também em Mallarmé constatamos: ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto; aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas como afetivas; manejo das forças impulsivas da língua; sugestionabilidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; relação dupla para com a modernidade; ruptura com a tradição humanística e cristã; isolamento que tem consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, predominando nesta as categorias negativas.⁶³

⁶¹ BALAKIAN, Ana. O Simbolismo. Trad. de José Bonifácio Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 63.

⁶² FAUSTINO, Mário. Poesia-Experiência. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 117

⁶³ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p.95.

A maior parte desses traços estão coligados, unidos como uma cadeia ininterrupta de tensão desestabilizadora, inserindo os elementos de seu universo poético num cenário de obscuridade profunda. A mais importante, entretanto, talvez seja a *sugestionabilidade*. Sabe-se da importância que o poeta dava ao seu conceito de sugestão, concebido nessa necessidade de explorar novos caminhos, transformando o ato de leitura e escritura num jogo que, como todo ludismo, é grave e profundo. Mallarmé foi uma forte influência para os simbolistas com sua teoria da sugestão, com seu desejo de aproximar poesia e música; e foi interpretado por eles de maneira diversa de suas próprias e mais altas realizações – *Igitur e Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*.

Sua meta poética era nunca dizer *tudo*, oferecer frações ao leitor para que ele pudesse, montando o seu quebra-cabeça, participar mais ativamente da realização do texto, transformando-se mesmo num recriador, não no sentido de sobrepor ao poema significados que lhes eram estranhos, mas por acrescer sentidos possíveis a um poema que tinha sido constituído para tal. E o acréscimo do leitor só podia comparecer para preencher uma falta premeditada – que em Mallarmé é a redução da realidade a traços flexíveis, capazes de se amoldarem a uma série de significados. Com acuidade, Marcel Raymond percebe como a poesia de Mallarmé comove, de maneira especial: “Sua finalidade é comover, em seu sentido mais forte, sacudir as almas até suas últimas profundezas, provocar nelas o nascimento e a metamorfose de devaneios “abertos”, capazes de engendrar-se livre e indefinidamente”.⁶⁴

A lógica da comunicação está subvertida, pois não pressupõe, no caso de sua poesia, a partilha de um mesmo repertório entre autor e leitor. A imagem de leitor procurada por Mallarmé é de alguém “aberto à compreensão múltipla”.⁶⁵ Sua obscuridade não é um galanteio, uma estratégia para (re) conquistar certo sentimento de aristocracia perdida, ela nasce, como já o dissemos anteriormente, de um pacto novo entre poeta e leitor, que não tem suas bases naquilo que já conhecem⁶⁶ e, logo, limita-os; mas numa abertura cognitiva do mundo, da forma de senti-lo e vivê-lo, através da própria materialidade simbólica da linguagem e não em algo a que ela estaria submetida: “De fato, sua lírica excita o leitor também a continuar o ato produtivo inconcluído que nela se realiza, mediante uma atividade

⁶⁴ RAYMOND, Marcel. Op. Cit. p. 27.

⁶⁵ Apud FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p.121.

⁶⁶ Paul Valéry sobre a poesia de Mallarmé: “Ela nos intima bem mais a vir a ser, do que nos excita a compreender”. Apud RAYMOND, Marcel. Op. Cit. p. 27.

produtiva ulterior a qual evita uma conclusão repousante da mesma forma que a poesia o evita”.⁶⁷

Eis o poeta definindo sua técnica da sugestão: “O perfeito uso desse mistério constitui o símbolo: evocar um objeto pouco a pouco, para manifestar um estado de espírito ou, inversamente, selecionar um objeto e liberar um estado de espírito a partir dele, por meio de uma série de decodificações”.⁶⁸ Esse “estado de espírito”, como o comprovam outros escritos de Mallarmé, não se reduz a um sentimento simplesmente, mas se apresenta uma complexa cadeia de sensações que exige muitas vezes a sinestesia, por exemplo, como forma de apreensão, desafiando os limites da recepção em nossa individualidade daquilo que a toca e fascina. Uma emoção “híbrida e complexa”. Idéia que seria, décadas depois, atualizada por Eliot, em seu ensaio sobre os poetas metafísicos ingleses: “Só podemos afirmar ser provável que os poetas em nossa civilização, como ocorre no presente, devem ser *difíceis*. Nossa civilização envolve grande variedade e complexidade, e estas, se tocarmos uma sensibilidade refinada, devem produzir vários e complexos resultados”.⁶⁹ A aproximação entre Mallarmé e Góngora, como entre o moderno e o barroco, não é novidade. E um dos pontos de contato é justamente essa supressão de uma parte daquilo a que o poeta se refere – ou melhor – alude. Assim, para Mallarmé, simbolismo era o contrário de representação, e sugerir a contramão de designar, pois “o que é designado é finito, o que é sugerido é órfico, isto é, oracular, porque, como o oráculo, pode conter significados múltiplos.”⁷⁰

Vê-se que boa parte do caráter enigmático e obscuro da poesia de Mallarmé decorre de sua técnica de sugestão, desse dizer sinuoso que trabalha com a curva da imaginação, delegando a linearidade contígua do discurso ao espaço jornalístico ou qualquer outro que tenha primeiramente a função de *apenas* comunicar.⁷¹

O poema Sainte (Santa), tradicionalmente analisado e ao qual Friedrich dedica também, por sua vez, uma análise, é um bom representante dessa estilização radical da linguagem poética, através de uma pequena arquitetura labiríntica⁷²:

⁶⁷ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p.121.

⁶⁸ In: BALAKIAN, Anna. Op. Cit. p. 68.

⁶⁹ ELIOT, T. S. Ensaio de Doutrina Crítica. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. p. 123.

⁷⁰ BALAKIAN, Ana. Op. Cit. p. 68.

⁷¹ Mallarmé ainda sobre a sugestão: “Nomear uma coisa significa tirar três quartas partes do prazer de uma poesia; este prazer consiste em adivinhar pouco a pouco; sugerir a coisa, eis a meta”. Apud FRIEDRICH. Op. Cit. p. 122.

⁷² Decidimos colocar a tradução de Dora Ferreira da Silva, que acompanha a edição brasileira do livro Estrutura da Lírica Moderna, por termos nos baseado nele para apoiar a nossa própria leitura. Apesar do inconveniente de ser uma versão literal, sem manter a força e o brilho sonoro do original, mantém-se mais fiel ao texto francês, sem cair em alguns acréscimos que acreditamos infelizes na tradução, por exemplo, de Augusto de Campos, bem

Santa

À janela que esconde
 O velho sândalo de ouro desmaiado
 Da viola cintilante
 Outrora com flauta e mandora,

Está a Santa pálida, mostrando
 O velho livro que se desdobra
 Do Magnificat jorrando
 Outrora segundo vésperas, completas:

A esta vidraça de ostensório
 Que a harpa do Anjo aflora
 Formada com seu vôo vespertino
 Para a delicada falange

Do dedo que, sem o velho sândalo
 E o velho livro, ela balança
 Sobre a plumagem do instrumento,
 Musicista do silêncio.

mais popular e conhecida. Transcrevemos a de Augusto, para que se possa compará-la com a de Dora Ferreira da Silva:

Numa janela vigilante
 O Sândalo que se desdoura
 De sua volta cintilante
 Outrora com flauta ou mandora,

A santa pálida perante
 O velho livro que se escoia
 Do Magnificat evolante
 Outrora em vésperas e noa:

Na vidraria do ostensório
 Que a harpa noturna do Anjo plange
 Das suas asas de velório
 Para a delicada falange

Com que, sem sândalo afinal
 E sem velho livro ela vence o,
 À plumagem instrumental,
 Som, a música do silêncio.

Num único e longo período, entrecortado por uma aposição que retarda a conclusão da frase, constrói-se um cenário em que os elementos – a própria santa, o livro, a viola – se atraem e repelem simultaneamente. Sua trajetória sinuosa e que, ao final, continua em aberto, pois em verdade o período não se fecha; transporta o leitor para um clima de absoluto silêncio e sacralidade, como se essa santa, artificial, descrita aparentemente como um ícone, fosse capaz de revelar-nos algo que “jorra” de seu livro. O poder silencioso dos signos independe de seu caráter fabricado. A santa em sua condição de imagem e foco irradiador do texto converte o seu ser artificial na oportunidade de sinalizar uma realidade espiritual. Talvez esse tenha sido o sonho de Mallarmé, e o que nos indica boa parte de sua poesia: transformar as palavras em emblemas, símbolos capazes de conter profundas realidades espirituais, como a santa. E o que confirma Maurice Blanchot sobre a importância da palavra em Mallarmé: “O que deseja é fazer existir a palavra, devolver-lhe seu poder material, ceder-lhe a iniciativa fazendo-a brilhar com seus “reflexos recíprocos” (...)”.⁷³

Friedrich demonstra em sua análise como os poucos elementos concretos compõem ao poema enquanto ausências. A viola, oculta pela janela, o acompanhamento perdido da flauta e da mandora, o livro também ausente. Tudo permanece imóvel, definido o movimento de desdobramento do texto pela linguagem que o anima, pura e simplesmente: “Nenhum acontecimento objetivo, nenhuma ação da “santa”, leva isso a efeito, mas tão-só, a linguagem.”⁷⁴ A poesia como um murmurar próximo do silêncio, fascinando e atordoando a nossa expectativa em relação a uma linguagem artística. A desumanização, termo cunhado por Ortega y Gasset em seu ensaio de 27, sente-se nos textos do poeta como amortização da carga de sentimento e do humano reconhecível, aqui reduzido ao olhar que, claro, sempre o denuncia. Mas é um sujeito lírico totalmente transmutado, impessoal na medida em a vida pessoal deixa de ser sua matéria-prima fundamental, cedendo lugar para os atritos da imaginação e das palavras. O que Friedrich define por “neutralidade suprapessoal”⁷⁵, já presente em Novalis, Poe e Baudelaire.

O Hermetismo da poesia mallarmaica não nasce de uma necessidade externa, mas do movimento vertiginoso e intrínseco de suas rápidas metamorfoses, de um princípio crítico radical que se propõe continuamente a fazer o novo, ou melhor, fazer de maneira nova. Nasce

⁷³ BLANCHOT, Maurice. O Mito de Mallarmé. In: A Parte do Fogo. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.38.

⁷⁴ FRIEDRICH, Hugo. p. 99

⁷⁵ Ibidem. p.110.

de uma “necessidade ontológica” em abrir a poesia aos “raios primitivos da lógica”. Mallarmé não cria conceitos – pois seria um filósofo, e ele está longe de ser um filósofo – mas produz (ou revela) novas relações entre a fantasia e o real, através da linguagem. Nenhum outro construiu, com sua própria experiência poética, sua imperiosa imaginação criadora, um universo tão complexo e significativo.

E não se pense que o esquema ontológico de Mallarmé, como nos diz Friedrich, independe de sua poesia, ao contrário, ele está substancialmente ligado a ela; sem pretender ser uma imagem acabada de um universo metafísico, pois sempre aberto ao processo, ao acidente que o ameaça e revigora por exigir dele uma resposta ordenativa, cosmética, no sentido de *refazer* que existe potencialmente na palavra grega *poiésis*. A pré-logicidade da poesia nunca a limita ao absurdo. Seu processo de significância advém, então, do confronto com o vazio, com o silêncio. Por isso, muitas vezes sua linguagem se coagula em fragmentos, numa razão sensível aberta, na tentativa de criação de uma unidade mais rica e complexa, sobre-humana – como se vê em *Igitur* e *Um Lance de Dados*. Lembremos que tal empreendimento está continuamente ameaçado pelo fracasso, pela impotência, pela impossibilidade.

Esse poder criador de sentido não está na pessoa do poeta, mas na própria linguagem, daí a impessoalidade do poeta que é também uma forma de humildade dentro de sua cosmovisão espiritualista. Palavra mágica a quem o poeta tem o dever necessário de devolver sua profunda visibilidade social e importância espiritual. Nisso, na aproximação da poesia com as artes mágicas, Mallarmé também é um modelo. Além de leitor do mago Eliphas Lévi, que provocara interesse semelhante em Rimbaud, mantinha correspondência com V. E. Michelet, grande propagador das doutrinas do Hermes Trimegisto.⁷⁶ Num ensaio, intitulado *Magie* (Magia), o poeta escreve: “Existe um parentesco secreto entre as antigas práticas e a magia que atua na poesia”.⁷⁷

Pode-se verificar a presença madura dessa concepção mística da linguagem com grande intensidade já em *Igitur*, personagem que dá título a uma fragmentária prosa poética, e que lê sua vida pelas letras de um “livro de magia” (grimoire). Texto que lhe apresenta o anseio de seus antepassados, texto que o clarão de uma vela mantém aceso. A magia da linguagem, porém, não é um tema, um motivo exterior, mas a forma privilegiada de ser da poesia, como demonstram alguns dos versos de *Igitur*:

⁷⁶ In: FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p. 134

⁷⁷ Idem. p. 134

Le Cornet est la Corne de licorne – d'unicorne.

(O Copo é o Corno do licorne – do unicórnio)⁷⁸

Pela musicalidade e impregnação metafórica, produz-se um efeito que se volta não só para o entendimento, como também para os sentidos, criando um espaço onde subsiste a crença de que a poesia fala para extratos mais profundos de nosso ser. A sonoridade de seus versos tem uma função muito específica: ao mesmo tempo que abraçam o abstrato desencadeiam o rítmico da língua, jogam com as “disparidades”⁷⁹ das palavras para, pelas suas infinitas possibilidades relacionais, desvelar significados até então insuspeitos.

Essa inclinação essencial da poesia para o canto era a única distinção que interessava a Mallarmé realizar diante da prosa. O cantar devia suprimir o que havia de prosaico no contar. Nesse sentido, o poeta deve ser considerado o pai de alguns conceitos fundamentais da literatura moderna, como a idéia formalista, por exemplo, de que verso e prosa, considerados como literatura, se encontram na *função poética da linguagem* (Jakobson), pois para Mallarmé, segundo nos diz Roberto Calasso, o verso convertera-se em “um ser penetrante e ubíquo, a nervura oculta de qualquer composição com palavras”.⁸⁰

Friedrich nos diz que certa vez, numa entrevista, Mallarmé declarou, ironicamente, que Homero tinha sido uma aberração, tinha desviado a poesia de seu fundamento. E, ao lhe perguntarem o que havia antes de Homero, ele teria respondido – “Orfeu”. Ele teria recorrido a um tempo remoto, mítico, a Orfeu que seria, para ele, o “símbolo de um canto no qual poesia e pensamento, ciência e mistério são uma só coisa.”⁸¹

2.3. Os Herméticos Italianos

Um grupo de poetas italianos pôs em evidência o caráter hermético da poesia moderna. Foram designados “herméticos” por Francesco Flora, em 1936. O hermetismo italiano teve propagadores críticos importantes como Carlo Bo e Gianfranco Contini, mas

⁷⁸ MALLARMÉ, Stéphane. Igitur. Trad. de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 39.

⁷⁹ “O poeta cede a iniciativa às palavras que são colocadas em movimento pelo embate de sua disparidade”. In: FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p.134.

⁸⁰ CALASSO, Roberto. Op. Cit. p. 92.

⁸¹ Apud FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p. 139.

seus poetas essenciais são Giuseppe Ungaretti e Eugenio Montale. Esses poetas acreditam que “a realidade não tem uma consistência firme, e é apenas a palavra – livre de toda ligação sintática e lógica demasiado estreitas – que faz a única ponte possível com a Verdade, com o Absoluto”.⁸² A fé que depositam na metáfora como principal instrumento poético está de mãos dadas à especialidade de uma linguagem intransitiva naquilo mesmo que é seu sentido de ser: apartar-se do seu uso comum, da imprecisão com que a envolve o cotidiano.

A linguagem enigmática e alusiva afirma o poder da metáfora pela eleição da experiência poética como dimensão, às vezes, superior à própria vida. Como se ali, na folha em branco, toda a complexidade do mundo moderno pudesse, ao menos momentaneamente, através de uma atitude *cosmética*, fabricar-se como sentido. As definições que cercam a poesia de Ungaretti, na economia e concentração fulminante de seus fragmentos, definem-na como “poesia absoluta”, ou “vertigem metafísica” que buscasse as raízes da própria linguagem. A aproximação com Mallarmé e outros poetas franceses é inevitável – Ungaretti sente a poesia como uma essencial questão de linguagem, donde o *eu* como entidade antes privilegiada do discurso poético tradicional é apenas mais um elemento do espaço lírico, indiciado sempre tangencialmente como se fosse o catalizador responsável por induzir o estado de poesia.

O instante se converte, em Ungaretti, na atemporalidade da efusão lírica que é, contraditoriamente, contida, quase plácida. Uma espécie de “instantaneidade entusiasmada” – o principal volume de poemas de Ungaretti tem o nome de *L'Allegria* –, mas desmontada, muitas vezes, pelo olhar minucioso que tenta ora concentrar numa única imagem a densidade existencial, ora escavar as condições próximas que permitiriam a emergência desse momento privilegiado, como no caso do poema abaixo:

Minha Casa

Surpresa
depois de tanto
deste amor

Pensava tê-lo dispersado

⁸² SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (org). *Literatura Italiana – Linhas, Problemas, Autores*. São Paulo: Edusp, Nova Stella, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1989. p. 528.

pelo mundo

Vê-se que se alia, nessa experiência poética, ao seu rarefeito verbo uma cosmovisão de mundo particular e na qual a linguagem, que noutros casos seria apenas um meio para se chegar a tal, constitui o seu próprio núcleo. O traço mais característico – “o furioso analogismo que escava no verbalismo até despojar a palavra de toda referência muito previsível e certa, tornando-a concentrada e fulminante”⁸³ – convive com uma riqueza de vida, uma atenção permanente àquilo que passaria despercebido, engolfado pelo desespero ou pelo absurdo que as trágicas circunstâncias impuseram ao poeta.

Há um traço de reminiscência nessa forma de compor dos herméticos, principalmente em Ungaretti, que não incorre, porém, no puro subjetivismo ou no sentimentalismo. A memória na linguagem poética do hermetismo italiano, de Ungaretti a Quasimodo e mesmo em Montale, é uma matéria-prima, sobre a qual o poeta trabalha como um escultor, escolhendo o talhe que salientará este ou aquele volume. Ou “grãos de pó”⁸⁴ iluminados por analogias. Assim, pelo fragmentarismo (a tendência ficou conhecida também na Itália como “fragmentismo”), a ameaça biográfica sofre desmonte pela desarticulação da sintaxe tradicional, o que produz uma anti-discursividade amplificada na brevidade dos textos carregados pela intensidade da metáfora, pelo seu valor absoluto de linguagem.

No poema acima a casa e toda uma possível “história”, em que se fundissem como na tradição do tom memorialista o sujeito lírico e o espaço da casa, carregado de sentimentos de nostalgia, símbolo da infância perdida; é desviado automaticamente para a idéia de concentração de significado, num lugar específico e que não parece coincidir com uma casa física. Ao mesmo tempo, esse “espaço” metafórico, sem indicações de tempo ou espaço físico, mantém com o amor uma correspondência, ao ponto de não podermos decidir se esta casa está imantada de amor, envolvida por uma aura especial, ou se o amor seria uma casa no sentido mais exato da palavra: o lugar em que somos mais nós mesmos. As duas leituras são possíveis. Logo, o ônus de viver, aqui representado pela dispersão, que no contexto do poema também significa gasto, não foi capaz de esvaziar a casa ou o amor, de seus significados então reencontrados. Uma outra leitura possível seria a de um metapoema, em que o “minha casa”, denunciaria uma cadeia metafórica ainda mais ampla, aproximando o lugar de concentração

⁸³ SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (org). Op. Cit. p.528.

⁸⁴ BEC, Christian. Fundamentos da Literatura Italiana. Trad. de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984. p.352

de significados com o poema, artefato, segundo Octavio Paz, sempre gasto, espalhando-se pelo mundo, mas nunca exaurido.⁸⁵

A estrutura do poema simula em sua prosódia econômica os movimentos da afetividade diante deste reencontro. O vocábulo “Surpresa” se impõe de início com a força evocativa do impacto de tal experiência da memória, como se tentasse aqui apreender o assalto com que é tomado o sujeito lírico. A partir desse primeiro sentimento, plasma-se o poema num exercício de reflexão que se aproxima de um balanço que a reminiscência ativou. E a reminiscência significa viver de novo o evento, mas de uma outra forma. Não teríamos como aprofundar aqui as relações da linguagem poética de Ungaretti com o pensamento filosófico de Henri Bergson, de quem ele foi aluno em Paris entre 1912 e 1914. Basta dizer que é um aporte fundamental para compreender de forma sensível sua poesia.

Na poesia de Ungaretti, como de todo o hermetismo italiano, as palavras adquirem, como os objetos evocados, “um segundo sentido, quase mágico, o que permite o conhecimento do absoluto”⁸⁶. Marcado por uma sede de autonomia experimentada pelos verbos de Baudelaire ou Mallarmé, este último, por sinal, objeto de tradução de Ungaretti.

Outro importante poeta do hermetismo italiano, Eugenio Montale, diferencia-se de Ungaretti pela atenção que dá ao minúsculo universo das coisas miúdas e frágeis. A obra mais conhecida de Montale se chama *Ossos de Sépia* (1925), onde se vê, já no título, o caminho na direção de realidades muito sutis, tênues. A cor sépia que é obtida de um molusco ao qual se dá o mesmo nome, está evocada numa fusão de seu elemento limiar – sua cor imprecisa, entre o cinza e o castanho – com a estrutura dura e consistente dos ossos. O que justificaria a afirmação da poeta Dora Ferreira da Silva de que Montale é “um poeta físico e metafísico”⁸⁷, indicando um trânsito entre o imanente e o transcendente. O olhar de Montale se volta para o adensamento simbólico da natureza (“Nuvens em viagem, alvos / reinos do alto! Excelsos Eldorados / de portas mal vedadas!”), geralmente extraído de seus desdobramentos mais comuns, como o movimento de uma flor, a exposição de caniços, a incidência do sol, a fileira de formigas (“Nas ervilhas ou em gretas do solo / espiar carreiras de rubras formigas / que ora se separam ora se ligam / ao cruzarem nalgum monte minúsculo”). Mas o elemento mais saliente de sua poesia é sem dúvida o seu senso de mistério, de secreto sentido contemplado, como se o poeta nos revelasse algo que já lhe foi revelado e que, por sua vez, permanece na teia do invisível, restando-lhe a coagulação dessa experiência, ou seja, a realização do poema.

⁸⁵ PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

⁸⁶ BEC, Christian. Op. Cit. p.352

⁸⁷ MONTALE, Eugenio. *Ossos de Sépia*. Trad. de Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

A poesia não seria uma sombra, o simulacro de uma experiência religiosa, uma forma imperfeita de feição neoplatônica; não, o próprio procedimento de exploração criativa da linguagem seria essa misteriosa experiência, verdadeira e artificial. Pela própria linguagem se constituiria essa outra realidade que a linguagem tenta apreender, num interminável palimpsesto.

O texto introdutório de *Ossos de Sépia* é o estopim de uma linguagem que comunica a obscuridade inerente à própria poesia, a qual Montale por vezes se referiu:

Não nos peça a palavra que acerte cada lado
De nosso ânimo informe, e com letras de fogo
O aclare e resplandeça como açafior
Perdido em meio de poeirento prado.

Ah o homem que lá se vai seguro,
Dos outros e de si próprio amigo,
E sua sombra escura que a canícula
Estampa num escalavrado muro!

Não nos peças a fórmula que te possas abrir mundos,
E sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo.
Hoje apenas podemos dizer-te
O que *não* somos, o que *não* queremos.

Este poema sintetiza muito do sentimento e das visões do hermetismo italiano. Perceba-se como a palavra que acerta cada lado, com letras de fogo, a palavra capaz de aclarar não pode ser pedida ao poeta, tendo sua negação justificada pela segurança do homem certo de si que, na verdade, assemelha-se à pequenez da cana, rasteiro; O poeta, nos diz o sujeito lírico, só pode oferecer uma “sílaba torcida e seca como um ramo”. Podemos mesmo contrapor a cana que se dobra ao sabor de qualquer força – o que já seria uma desconstrução do homem tão certo de si – ao ramo seco, que seria mais firme, palavra do poeta esvaziada de certezas. Os dois últimos versos arrematam a posição vigilante de certo tipo de homem (o próprio poeta que oferece alguma sílaba torcida) pela negação como forma de depuração crítica da vida, negação, como nos diz anteriormente o poema, que traz dentro de si uma afirmação radical daquilo a que o homem sensível à complexidade do real e da vida deve estar

atento: a carga de esclerose das certezas convertidas em dogmas. Pode-se mesmo pensar o poema de Montale dentro de um contexto histórico específico, sem que com isso, ele abandone o seu caráter atemporal.

Montale confirma a poesia hermética como forma aberta de compreensão, através da metáfora inventiva e de uma cosmovisão que, crítica de si mesma, transforma-se num espaço poroso, onde mistério, espanto e mundo prosaico se mesclam num universo rico de sugestões. No plano formal, palavras que pertencem a um léxico mais culto e quase preciosista se chocam com vocábulos pobres, duros de manusear na linguagem poética, reforçados ainda pela impossibilidade constantemente reafirmada em cantar as coisas que o poeta deseja de maneira grandiosa. Essa linguagem “escabrosa e essencial” apresenta uma dubiedade fundamental, que pode ser compreendida à luz das categorias negativas de Friedrich. A própria impossibilidade mallarmeana, a ameaça do vazio ou do silêncio, que Mallarmé tentou superar transformando-o num elemento fundamental de sua poesia, presentifica-se em Montale como ocasião perdida para a manifestação do absoluto, de um sentido que transcenda o homem. Como uma eterna e inextinguível espera de sentido vital, num mundo de silêncio mortal ou de ruído terrível, no caso do fascismo. O fracasso, porém, como em Mallarmé, adquire tangencialmente um sentido luminoso:

O fracasso não leva, porém, à total renúncia, e situa-se aqui a extrema tensão religiosa da poesia montaliana. O que conta não é a salvação mas a vontade de ainda procurar, de ainda existir como homens dentro de um apocalipse cotidianamente presente, dentro de um mundo cada vez mais degradado, cada vez menos aberto à epifania milagrosa da Verdade.⁸⁸

Verdade que no sistema poético, de Ungaretti e de Montale, não pode ser conquistada, tesouro encerrado no silêncio das coisas e que nossos sentidos apenas entrevem, arranhando sua transparente, porém dura, superfície. Dizendo de outro modo, a poética dos herméticos italianos oferece a procura espiritual de um sentido capaz de ordenar as experiências vitais, e, nesse sentido, essa “Verdade”, é o que menos conta.

⁸⁸ SQUAROTTI, Giorgio. Op. Cit. p.532

2.4. Os Modernos e Sucessores

A maior parte da poesia moderna concebeu a escritura poética como uma prática enigmática. Mas dentro das próprias manifestações de vanguarda encontramos uma reação contrária a essa tendência, e que talvez tenha marcado mais profundamente a imagem que nos ficou dos vanguardistas mais radicais, que é a de uma desconstrução justamente desse poder residual da palavra mágica da poesia. Em muitos o impulso mallarmeano de destruição – que em Mallarmé tinha a função de inquietação crítica, monitoramento visceral, ampliando desse modo o próprio poder de sua poesia – transforma-se numa guerra contra a poesia e não contra as convenções literárias do seu tempo.

Hugo Friedrich mostra como os modernos constituíram um prolongamento da linguagem difícil e obscura dos simbolistas. Eliot, Saint-John Perse, Valéry, Ungaretti, Yeats e tantos outros tiveram aquela “participação nas trevas”, de que falava Adorno. Poetas como Garcia Lorca chegaram mesmo a eleger seus precursores no passado, aqueles que teriam anunciado precocemente o poder fascinante da poesia obscura. É o que se verifica na conferência que o poeta pronunciou em 1926⁸⁹ (“La Imagen Poética en Don Luís de Góngora”). Todos os motivos que levaram a tradição clássica a proscriver Góngora – o obscurantismo, a complexidade, a dificuldade – serão agora os pontos norteadores de seu renascimento para o grupo do qual Lorca faz parte. Segundo Hugo Friedrich, os modernistas espanhóis descobriram em Góngora a “capacidade de idealizar, de forma cerebral e imaginativa”; capacidade de forjar “relações remotas entre coisas da natureza ou do mito”, interpretando em sua linguagem o caráter de transformação contínua dos fenômenos através de sua intensa impregnação metafórica.⁹⁰

A conferência de Lorca no Ateneu de Granada representa o mesmo que o ensaio de Eliot sobre Dante: arqueologia do traço moderno no passado de maneira a informar a obscuridade do presente com o hermetismo de antes, construindo a sinuosa linha acidentada de uma tradição capaz de sobreviver modernidade adentro, instaurando um discurso que mescla formas arcaicas de visão interior a elevadas aspirações críticas de intelectualização artística.

⁸⁹ Parece-nos incorrer em erro Hugo Friedrich ao datar a conferência de Lorca em 1928. A maioria das fontes consultadas assinala o ano de 1926.

⁹⁰ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p. 145.

Os poetas “difíceis”, “obscuros”, estão, entretanto sempre baseados na tradição, no “conhecido”. Como então entender o rumo dessa poesia, cada vez mais próxima de uma suposta incomunicabilidade? O texto de Lorca é revelador a esse respeito. Primeiramente Lorca procura tornar legítima a obscuridade da linguagem gongórica por uma espécie de reconhecimento de traços obscuros na linguagem da própria cultura, mostrando uma espécie de rede subterrânea irrigando a aparente logicidade da língua. Segundo ele, “Em Andaluzia a imagem popular chega a extremos de finura e sensibilidade maravilhosos, e as transformações são completamente gongorinas”.⁹¹ Existiria um elo subterrâneo entre a língua do povo e a língua de Góngora que a falsa poeticidade recobriria com a crosta do refinamento raso.

Lorca, porém, não nos quer fazer pensar que não haja diferenças entre a linguagem dos poemas de Góngora e a linguagem “comum”, comunicativa. Torna patente o trabalho do poeta como minerador da língua, aquele que recolhe sabiamente os tesouros que a língua oferece, para os quais poucos estão atentos. É um princípio de **seleção crítica** da língua, limpando camadas mais superficiais e conhecidas para outras emergirem carregadas de frescor. Desviar o curso da língua dos caminhos certos e familiares ao abrir novos canais capazes de compor comunicações inusitadas e muitas vezes insinuadas pelo próprio material lingüístico. Nesse sentido, para Lorca, Góngora é “o pai da lírica moderna”⁹².

O senso de metáfora de Góngora só poderia ser recolhido devidamente muitas gerações depois, no momento em que ele não fosse mais uma ilha mas a conformação de um anseio mais geral de mudança. Este é o retrato exato que Lorca faz de Góngora – “ficou só como um leproso cheio de chagas de fria luz de prata, com o ramo novíssimo nas mãos esperando as novas gerações que recolhessem sua herança objetiva e seu senso de metáfora.”⁹³

O Góngora que emerge do tempo distante do barroco para Lorca é o protótipo de um poeta crítico. Alguém capaz de dar forma às exigências inventivas do idioma a partir de uma leitura crítica da tradição na qual está imerso, filtrando e decantando as formas poéticas para chegar a quintescência metafórica, a única forma poética válida para Luís de Góngora e para os modernos como Lorca. “A necessidade de uma beleza nova e o aborrecimento que lhe causava a produção poética de sua época” destilaram em Góngora, segundo Lorca, “uma aguda e quase insuportável sensibilidade crítica”.⁹⁴ Em Mallarmé Lorca encontra o melhor

⁹¹ LORCA, Federico Garcia. Prosa Viva Ideário Coligido. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1975. p.73.

⁹² Idem. p.75-76.

⁹³ LORCA, Federico Garcia. Op. Cit. p.76

⁹⁴ Idem. p. 76

discípulo de Góngora, dois monumentos de poeta crítico e modelos para o hermetismo do poeta moderno.

Ao longo da conferência Lorca aponta exemplos de inventividade metafórica da poesia gongórica, patenteando a principal lição do poeta cordobês para o moderno: a metáfora como potenciômetro da linguagem poética. Antes o registro poético era disputado por várias figuras, dentre elas a metáfora. A partir de Góngora a metáfora passa a ocupar o centro do palco, principal actante do espetáculo da linguagem em que deve ser converter a poesia.

Assim, os poetas modernos além de levantarem todo o material de que precisam na poesia do passado, ou seria melhor dizer num passado específico da poesia, aperfeiçoam, exploram e experimentam tal matéria-prima, expondo-a às mais diversas possibilidades de configuração, mantendo entre si, contudo, como se poderia facilmente constatar, traços comuns. Traços que Hugo Friedrich pontua, tentando sistematizá-los, como a linguagem incongruente, a fantasia ditatorial, a tensão Apolo/Dioniso, alogicidade, a desumanização, a obscuridade hermética, a sugestionabilidade, o alogismo e a metáfora absoluta (todas essas designações, com exceção de desumanização, extraída de Ortega y Gasset, e metáfora absoluta, que Friedrich prefere chamar de metáfora do genitivo; são tentativas suas de interpretar a atitude estilística dos modernos).

A respeito da alogicidade, seria necessário mostrar que ela difere de ilogicidade. No primeiro caso temos desde um André Breton, defendendo a escritura automática, até um Paul Valéry impondo o reinado da poesia pura e musical pelo intelecto poético. Alogicidade, vê-se, corresponde ao estabelecimento de uma outra lógica, de uma razão artística. O ilógico está distante da arte na medida em que a esvazia de significado pelo absurdo, como tentaram os dadaístas. O fato dos surrealistas terem migrado, constituindo o grupo francês a sua própria vanguarda, é um sinal dessa percepção originada na própria ebulição do pensamento vanguardista.

E até a escritura automática, bandeira dos primeiros anos do surrealismo, seria gradualmente abandonada, não se fixando enquanto valor entre os poetas modernos. A maior parte dos poetas procurou o binômio Apolo/Dioniso, a partir do qual a submissão dos estados oníricos, das visões, e do frenesi sensorial ao intenso trabalho crítico e ao rigor conferia a toda a massa disforme que vem do inconsciente, por exemplo, uma orientação que sem fechá-la ou concluí-la, torna-a ainda mais carregada de significado. Alguns dos principais poetas modernos e herméticos que, como se verá adiante, estão vivos – René Char, Octavio Paz, Paul Celan – não participaram da “liberação” sem rédeas do automatismo inconsciente.

Procuraram, ao invés, desenvolver um apurado senso construtivista capaz de enredar a própria inspiração num universo em constante tensão entre consciência formal e liberdade imaginativa. Suas poéticas, mesmo alguns tendo participado do surrealismo, como Char e Paz, diferem dos que participaram de maneira ortodoxa da utilização da escritura automática como uma cartilha programática de criação.

Esses poetas representam para Friedrich o prosseguimento da conversão da poesia numa zona de resistência, como propuseram simbolistas e românticos alemães, contra as forças desespirtualizantes do tecnicismo desenfreado:

A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo o maravilhoso, que nada tem a ver com as ‘maravilhas da ciência’.⁹⁵

Leyla Perrone-Moisés⁹⁶ estabeleceu um quadro panorâmico, a partir das escolhas no cânone ocidental de poetas e escritores críticos da modernidade, em que alguns valores são fundamentais para entender não só a criação moderna como também aquela que extrapola os limites cronológicos do modernismo, tornando ainda mais arriscada a tentativa de nomear o nosso tempo como pós-moderno, já que muitos dos valores modernos persistem (pelo menos no Brasil) num número acentuado de poetas atuais. São estes valores: Maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude e fragmentação, intransitividade, utilidade, impessoalidade, universalidade e novidade. Todos esses valores constituem aquilo que poderíamos chamar de uma meta-modernidade integrada em boa parte pelos poetas e escritores que ela cita – Octavio Paz, Ezra Pound, T. S. Eliot, Italo Calvino, Haroldo de Campos, Michel Butor, Jorge Luís Borges e Philippe Sollers.

Nenhum desses valores impediria a emergência do hermetismo poético, presente em muitos dos escolhidos como é o caso de Paz, Eliot e Pound. Alguns são, na verdade, indispensáveis à lírica hermética, como a intransitividade da linguagem poética. Intransitividade seria outro termo para a idéia formalista de “função poética da linguagem”, É preciso dizer que antes de Jakobson e dos formalistas, Edgar Allan Poe e, por influência sua,

⁹⁵ Obra Citada. p. 166.

⁹⁶ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Op. Cit. Todo o capítulo 4 é dedicado ao levantamento e comentário desses valores crítico-criativos.

Baudelaire já afirmavam a “dignidade da forma”, que afrouxava os laços da linguagem poética com a antiga concepção do bem dizer, do refinamento e da adequação à realidade. Intransitiva, a linguagem da poesia não depende de nada exterior para adquirir seu pleno sentido de obra de arte, sua lógica interior e própria. Assim, “Para os modernos, a obra de arte é, ao mesmo tempo, autônoma e ligada (no ponto de partida e no de chegada) ao contexto em que ela se produz. A arte moderna vive dessa ambigüidade.”⁹⁷

Toda poesia hermética supõe o princípio da intransitividade. Octavio Paz, ao escrever sobre Mallarmé, interpretava sua poesia como a transformação da realidade em figura de linguagem. E Novalis, romântico alemão, afirmava: “A pura anedota poética diz respeito diretamente a ela mesma, só tem interesse por ela mesma”.⁹⁸ Esse princípio, como se verá adiante, está ligado à idéia de metáfora absoluta, à irreduzibilidade da forma poética à paráfrase. O resumo de um poema seria, nessa concepção moderna e hermética de poesia, o seu extremo oposto.

Seria possível ainda apontar importantes poetas que continuam essa linha hermética, preservando caracteres essenciais de tal poética. Fiquemos com três nomes: René Char, Paul Celan e José Lezama Lima. Muitos outros parecem participar dessa poesia radical que tem em seu núcleo o desejo de recriar o homem e seu mundo pela metáfora.

⁹⁷ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Op. Cit. p. 164.

⁹⁸ Idem. p. 163

CAPÍTULO 3

LÍRICA E MODERNIDADE

3.1. A Lírica Antiga

A modernidade esfumou as fronteiras entre poesia e prosa. Os escritores, ficcionistas e poetas, tiraram proveito disso. Como se todas as regras prescritivas dos antigos tivessem se volatizado numa força escritural superior, uma linguagem absoluta, não respeitando a fronteira dos gêneros literários e buscando a potencialização de suas forças criativas. Aí se encontra a drástica imagem, iniciada no romantismo, do compromisso poético moderno: o do trabalho obsessivo com as palavras.

No Romantismo principia a crítica à vigência dos cânones literários, com as basilares figuras de Friedrich Schlegel e Novalis. Schlegel escrevia num dos fragmentos da Lyceum: “Todos os gêneros poéticos clássicos em seu purismo rigoroso são agora ridículos”.⁹⁹ Schlegel cria em resposta a caducidade dos gêneros clássicos, um novo gênero – o fragmento crítico. Esse novo gênero literário que ele mesmo cultivou foi, rapidamente, apreendido pelos seus companheiros de movimento, tendo se tornado Novalis um de seus principais cultores. Durante o Romantismo também, o francês Aloysius Bertrand escreveu poemas em prosa, inspirando poetas e entre eles Baudelaire que levaria esse pequeno gênero a uma excelência só emparelhada talvez por Rimbaud e Mallarmé.

A modernidade significou a fragmentação da divisão de gêneros, possibilitando o surgimento de novos ou a emergência histórica de alguns que teciam seu desenvolvimento na sombra e quase de maneira marginal, como foi o caso do romance. A dissolução, porém, da rígida divisão da literatura em gêneros não foi o foco da revolução moderna – foi uma consequência. A natureza da transformação foi mais radical e estrutural, pondo em xeque a própria distinção entre prosa e poesia. Uma rápida visada nos principais nomes modernos, poetas e ficcionistas, é suficiente para verificar que ambos se reconhecem nos mesmos valores, aplicáveis tanto à composição do poema quanto à estruturação da narrativa.

⁹⁹ In: CHIAMPÍ, Irleamar. Fundadores da Modernidade. São Paulo: Ática, 1991. p.36

A reflexão sobre a lírica não pode prescindir de uma atitude historicizadora. Formalizando-se como problema teórico pelo confronto da lírica atual com a sua constituição ao longo da história. Tal confronto valida a reflexão sobre a lírica exatamente problematizando-a enquanto teoria de gênero literário. Deve-se considerar seus redimensionamentos pela poesia atual, transformação ocorrida a partir do Simbolismo. Na modernidade já se questiona a possibilidade da lírica enquanto gênero ainda ser possível – e se positiva é a resposta, ela está carregada de transformações, submetida a uma profunda metamorfose guiada pelo senso inventivo que a modernidade herda do Simbolismo.

Os parâmetros que regem a poesia lírica grega – conhecida na verdade como mélica (termo derivado de *melos*, canto) – baseiam-se na conformação do discurso novo ao passado na forma de uma tradição que é a encarnação do gosto público. Sua existência depende intrinsecamente das disposições que os poetas anteriores lançaram, transformando-se em modelos, balizas de qualidade e de certa segurança quanto ao seu efeito estético. A lírica grega antiga constituía o que os especialistas chamam de “composição genérica”, que significa “adesão a um fundo comum, social, de preceitos e motivos poéticos”.¹⁰⁰ A lírica moderna começou por apontar para caminho totalmente diverso. Caminho iniciado por alguns poetas românticos e que se confunde com a mistura de gêneros literários que justamente esses poetas desencadearam. O Romantismo alemão decreta a ineficácia da divisão clássica dos gêneros, poesia e prosa se confundem, compondo expressões artísticas que esfumam as fronteiras entre o dramático, o épico e o lírico – este último passando a funcionar como espécie de medula da poesia.

Ao poeta grego antigo cabia o fazer bem, ao poeta moderno toca fazer o novo. São compromissos distintos: o primeiro está de mãos dadas ao gosto social, o segundo age, em certo sentido, contra ele. O lírico romântico é um momento de interseção dessas duas concepções do estar da poesia no mundo e, principalmente, diante e com a própria linguagem. Se os versos de Safo, Arquíloco, Alceu, Catulo e Horácio apontam para uma confirmação dos valores sentimentais da polis e a elegância e refinamento que podem ser dedicados a essa tarefa; os versos de Blake, Nerval, Sousândrade, Jean-Paul, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé desfiguram as estáveis expectativas do gosto em nome de um ideal maior – converter a poesia numa forma de conhecimento. Talvez fosse mais exato afirmar que o desejo desses poetas era transformá-la numa nova forma de ser, misto de concretude sensível e mística, encarnando a

¹⁰⁰ ASCHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum – Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: Edusp, 1994. p.39

inerente marginalidade deste projeto numa sociedade industrial e materialista. Mesmo em poetas “formalistas”, usando a palavra de maneira larga, como Sousândrade e Mallarmé, o traço transcendente comparece entesourando o próprio processo de escritura e transformando a dedicação ao trabalho poético num exercício de ascese.

Para o poeta clássico poetar é seguir determinadas regras e aderir a modelos imutáveis. A imutabilidade do modelo era garantida pela aplicação consciente da retórica, inspirada, por sua vez, nesses mesmos modelos. A forma mais adequada, então, para se ler a poesia antiga seria aceitar seu mecanismo de reconhecimento – e não de estranhamento, como na modernidade. Mecanismo que funciona através dos *topoi*¹⁰¹, “lugares” marcados pela tradição (lugar-comum). O livro *Lírica e Lugar-Comum*, de Francisco Ashcar, com o conceito de composição genérica de Francis Cairns, centra-se especificamente no desenvolvimento do *topoi* do *carpe diem*, na poesia grega e latina, e mais especificamente na obra de Horácio que explora ostensivamente o tema da fugacidade da vida. Segundo Ashcar, a poesia lírica grega antiga e latina são uma “arte alusiva”; onde “um poema toma do repertório tradicional uma série de lugares-comuns e, justamente, a maneira de organizá-los, derivando daí sua pertinência genérica”.¹⁰² O *carpe diem* aparece na poesia de Mimnermo, poeta grego do séc. VII a.C.:

Da juventude o fruto dura muito pouco,
 não mais que sobre a terra a luz do sol;
 e quando passa a plenitude desse tempo
 é então melhor morrer do que viver.¹⁰³

Na poesia de Alceu:

Bebamos. Esperar as lâmpadas, por quê?
 É breve o dia. Traze-nos, amor,
 As grandes taças multicores. (...) ¹⁰⁴

Também nos versos de Catulo:

¹⁰¹ Modelo desse estudo da poesia antiga, através de topos, é o livro de Ernst Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, editado no Brasil pela Edusp.

¹⁰² ASCHCAR, Francisco. *Op. Cit.* p.18

¹⁰³ *Poesia Grega e Latina*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 32

¹⁰⁴ *Idem.* p.58

Vamos viver e amar-nos, minha Lésbia,
 Sem atribuir o mínimo valor
 Aos murmúrios de anciões os mais severos.
 Os sóis podem morrer e retornar;
 Mas quando morre a nossa breve luz
 Dormimos uma só e perpétua noite.¹⁰⁵

Assim, o discurso poético do *carpe diem* em Horácio funciona, com seu potencial alusivo, como uma otimização de materiais indicados pela tradição, pois “em qualquer das maneiras por que o faz, ele está não só dizendo o que diz, mas está também aludindo a um paradigma de outras expressões do mesmo lugar-comum da poesia simposial.”¹⁰⁶ Horácio aparece como o principal cultor desse topoi da efemeridade da vida, do convite ao prazer contra a volatilidade da vida:

Quer Júpiter te dê muitos invernos,
 Quer seja o derradeiro
 Este que vem fazendo o mar Tirreno
 Cansar-se contra as rochas,
 Mostra-te sábia, clarifica os vinhos,
 Corta a longa esperança,
 Que é breve o nosso prazo de existência.
 Enquanto conversamos,
 Foge o tempo invejoso.
 Desfruta o dia de hoje, acreditando
 O mínimo possível no amanhã.¹⁰⁷

Nosso princípio de reflexão sobre a lírica nasce dessa constatação histórica de uma diferença radical entre as concepções de arte da antiguidade clássica e moderna. O mundo grego antigo e o latino não conhecem a presença implosiva do sujeito poético – a voz lírica neles está na mesma frequência da escuta pública. O poeta fala com todos, na poesia mélica, mesmo quando aparenta falar só. Daí o prestígio da épica, onde esse discurso representativo

¹⁰⁵ Op. Cit. p. 177

¹⁰⁶ Idem. p.18

¹⁰⁷ Idem. p. 185

assume a encarnação do herói como a representação dos valores e anseios da comunidade. Representação não só da realidade, famoso preceito da poética clássica, mas representação mais plena de uma realidade cultural.

O poeta moderno e sua escuta nunca estão num mesmo plano: ou ele não a tem, ou o público está aquém desse canto, exigido por uma espécie de transtorno dos paradigmas lingüísticos nos quais descansavam tranqüilos seus valores. T. S. Eliot afirmava não ser preciso que o público do poeta fosse numeroso, mas persistente. A disjunção entre público e arte é um forte traço caracterizador das poéticas modernas. Contrariamente, para “as poéticas clássicas, a dificuldade de encontrar as portas que dêem acesso à expressão nova não se resolve pelo arrombamento das portas conhecidas.” O arrombamento seria estratégia do romantismo e dos “vários romantismos vanguardistas de nosso século”, nas palavras de Ashcar, identificando os romantismos vanguardistas com movimentos poéticos como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo etc.

Para além da diferença sociológica entre a recepção da lírica antiga e da lírica moderna – diferença sociológica que participa ativamente da comunicação estética desses dois conjuntos de obras – há um elemento que pode uni-las, elucidando muito sobre o gênero lírico desde suas remotas origens. A idéia de *Fides*, conceito da retórica antiga de fabricação de um “efeito de verdade”; em termos técnicos fides “descreve uma relação, não entre autor e obra, mas entre esta e o público”.¹⁰⁸ O conceito de fides demonstra a consciência literária do poeta antigo em produzir um efeito de sinceridade, mimetização de um sentimento que não é necessariamente o que ele sente. Poderíamos falar num processo de indução, onde o poeta é levado a espelhar o que sente naquilo que os homens das gerações anteriores sentiram (daí o *topoi*).

Dessa forma, o biografismo detetivesco perde o sentido: o poeta está comprometido com formas que, se bem realizadas, produzem o efeito de verdade que ele procura na comunicação estética, e não com a expressão de seus sentimentos. Os sentimentos expressos são mais seus através do sucesso que ele obtém ao apropriar-se das formas modelares.

¹⁰⁸ ASCHCAR, Francisco. Op. Cit. p.44

3.2. A “Arte Poética” de Verlaine

A literatura como modernamente conceituamos é fenômeno recente. Até o século XVIII, estava confundida com o refinamento, a expressão de uma cultura e com a retórica antiga. Até esse período é a arte que ativa determinados recursos comuns a toda espécie de discurso, instrumentalizações, todos eles, inclusive o literário, de uma lei geral dos mecanismos discursivos teorizada por Aristóteles, Quintiliano, Boileau etc.

A contribuição do Romantismo para a mudança dessa perspectiva é crucial. A diferença de foco, que recai a partir dos românticos no eu-criador, no sujeito poético ou na individualidade criativa, afrouxa o racionalismo com que a concepção clássica cercara a literatura. A literatura deixa de ser um dos departamentos da retórica e passa a assumir um papel mítico e mesmo utópico. Essa função demiúrgica se associará, porém, frequentemente, ao discurso da cultura e da nacionalidade, produzindo justamente a tensão formal, o caráter moderno e fragmentado da estética romântica.

E a importância dos românticos atinge maior relevo quando se pensa no seu legado. Justamente o pós-romantismo que se aproveitará, para dizer de forma sintética, das tensões criadas por sua modernidade e pela dissolução do antigo regime. Dos simbolistas em diante o sentimento de perenidade dessas tensões perde em *pathos* para ganhar em investimento formal. Com os modernos o caráter psicanalítico desse luto escritural – a literatura como trabalho interminável e dotado de um sentido próprio, não visando um “produto” específico – realça-se e instaura um verdadeiro mito, o mito moderno da poesia.

Diga-se, porém, que o mito moderno da poesia é o mito moderno da literatura. São transformações que não privilegiam apenas a poesia, mas também a ficção. Essas duas grandes dimensões modernas da literatura, não mais separadas como na retórica anterior, serão crivadas pela concepção totalizante da literatura que parece indicar sua contaminação recíproca. Não há mais o lugar do literário, não mais a retórica como garantia de certa expressão discursiva da realidade, que é também uma justificação e uma garantia sociais.

O poema *Arte Poética* de Paul Verlaine situa nessa mudança o caráter movediço de redefinições pela qual o fenômeno literário sofre no final do século XIX:

Música ainda, música sempre!
Seja o teu verso algo a voar,

Fuga de uma alma a ir por um ar
De céus de que ninguém jamais se lembre.

Seja o teu verso esta boa aventura
Esparsa ao vento, cru, matutino,
Que vai florindo menta mais timo...
*E tudo o mais é literatura.*¹⁰⁹ (grifo nosso)

O poema representa um programa estético para o Simbolismo. Música da língua, dispositivo capaz de sugerir estados de alma ou impressões singulares, que flui através do nível fônico da estrutura, concentrando-se nas camadas superficiais da sonoridade verbal. É a idéia mais comum de música aos simbolistas do período, moeda corrente e distante das concepções musicais, por exemplo, de Mallarmé. O outro aspecto importante deste poema manifesto de Verlaine é o verso final – uma chave de ouro irônica.

“E tudo o mais é literatura”, ativa, pelo registro irônico, o jogo de tensões que caracterizou o momento de redefinição da literatura e da sociedade também. Uma espécie de crise desatada dentro do vocábulo – *literatura* – tido até então como uma certeza incontestável da sociedade letrada e culta. Até porque também ela, a literatura, significava uma forma de legitimação dessa sociedade.

Verlaine propôs à sua época uma reflexão urgente a respeito da literatura: ou o poeta tinha criado um outro tipo de coisa, outra forma de incidência da linguagem no mundo, já que seu fogo prometeico deixara de se parecer com a “cultura literária”, com o sorriso da sociedade, transformando-se numa experiência alquímica com a realidade; ou era preciso dar ao nome literatura uma dignidade até então apenas ensaiada, embora seqüestrada pelo gosto aristocrático antigo. Na verdade é uma intuição, ou se preferir, uma constatação de dentro da própria literatura de sua particularidade moderna. Conquista do exercício da poesia como uma também arte musical, e nesse *musical* vai embutida certa capacidade de abstração.

Paul Valéry numa conferência de 1924 intitulada *Situação de Baudelaire* chamava a atenção para aquela que teria sido a maior das lições que o poeta francês aprendera de Poe – “Poe compreendeu que a poesia moderna devia se adequar à tendência de uma época que viu separarem-se cada vez mais nitidamente os modos e os domínios da atividade, e que ela podia

¹⁰⁹ VERLAINE, Paul. *Passeio Sentimental – Poemas*. Trad. de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do Livro, sd. p.125

pretender realizar seu próprio objeto e produzir-se, de alguma forma, no estado puro”¹¹⁰, são as palavras de Valéry. Para ele, o sentido da literatura moderna que Poe descobrira várias décadas antes e que conquistara Baudelaire ligava-se a essa realização do *especificamente* literário. Não era uma separação da história, da filosofia, da cultura ou de nenhuma outra dimensão do conhecimento da realidade, mas o reconhecimento que mesmo quando inevitavelmente ligada à história, à filosofia, à cultura etc., o texto literário mantinha algo que lhe era específico e que o caracterizava como forma particular de linguagem.

Poe defenderia solitariamente suas idéias em dois ensaios fundamentais: *Do Princípio Poético e Filosofia da Composição*¹¹¹. Nos dois o trabalho da forma e a percepção da literatura como um efeito poético específico, autônoma diante da moral social, são as pedras angulares do edifício para o qual Poe lança apenas as fundações – “Deve ser cego de fato quem não percebe a diferença radical e abismal que existe entre as maneiras verídica e poética de revelação”¹¹², as palavras seguintes de Poe definem a inconciliável relação entre poesia e verdade como a adversidade entre águas e óleos. Interpretadas, transformadas e cultuadas por Baudelaire essas idéias circulam nas veias do movimento simbolista e aportam no modernismo.

Verlaine atualiza o que Poe e Baudelaire intuem reciprocamente e realizam: a impossibilidade e a inutilidade da literatura ser o que ela fora no passado. Nunca é demais mostrar como essa crise, ou momento de redefinição depende das obras de Poe e Baudelaire. Adolfo Casais Monteiro, ao tentar rastrear as exigências da arte moderna, bem como da arte literária moderna, sugere a emergência da dignidade do artista como traço definidor do moderno. A modernidade teria sido responsável por expor as inadequações entre sociedade e arte, frutos antigos de um casamento malogrado. Ora, essas inadequações fizeram-se possíveis ou se salientaram exatamente pelo rompimento entre as expectativas sociais diante da literatura e os caminhos pelos quais ela seguiu. E nesse sentido o Romantismo é também esclarecedor. Ou seria melhor dizer *os* Romantismos. Pois temos ao menos duas grandes faces do movimento romântico: a produção para a massa, um prazeroso jogo de peripécias romanescas ou de intimidades idealizadas que atendem ao gosto burguês dando-lhe corpo; e a lírica mística (adquirindo várias vezes as feições do épico) e de inspiração rebelde ou subversiva, não totalmente – ou quase nunca – digerida pela burguesia incipiente.

¹¹⁰ In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. de Mariza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.29

¹¹¹ POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p.82.

¹¹² Idem. p.82

Situa bem Casais Monteiro o problema da crítica em face da obra moderna e sua necessidade de caminhar noutra sentida, pois a crítica está mais carregada dos valores sociais do que a obra propriamente dita. Depende mais desses valores na medida em que ela, a crítica, é um exercício de compreensão, e conseqüentemente leitura, claro está que leitura mais acurada, ou mais instrumentalizada. Logo, uma das tarefas imprescindíveis da crítica moderna seria sistematizar a perplexidade ou o déficit da crítica tradicional diante das rupturas e do caráter inventivo da literatura moderna – uma crítica da perplexidade e do choque, mas que mantém dentro de si esse rompimento como centro norteador de seu esforço de compreensão e análise.

Tal consciência crítica que se vislumbra exatamente a partir desse período de transição, a passagem do XIX para o XX: “salvo raras exceções, toda a arte consentira em ser tida, até ao século XIX, como produto de luxo, aceitando jogar com as cartas que lhe dava a sociedade, e tirando delas o melhor partido; os homens não tinham inventado a dignidade do artista criador (...)”¹¹³ e continua Casais Monteiro definindo aquilo que chama de dignidade criadora não como vão orgulho de genialidade romântica, mas como compromisso com a forma poética, já que “O público nunca fizera esforço nenhum para penetrar na arte; aceitava esse fulgor com que iluminava as aparências familiares, esse reflexo dela nas coisas que não eram dela, como se ela própria fosse; quando tal reflexo deixou de lhe ser dado, a sociedade não deixou de reconhecer a arte, passou apenas a não ter aquilo que tomara como tal”.¹¹⁴

3.3. Baudelaire: Reformador da Lírica

Para Friedrich, Baudelaire propôs a si mesmo um programa estético que nos poemas d’*As Flores do Mal* não se realiza plenamente. A substância de um futuro que Baudelaire só via opacamente, mergulha nos traços antigos da arte, que ainda pulsavam em suas “flores doentias”. Baudelaire é, assim, o anunciador de uma arte futura, fora mesmo de seu próprio alcance. Em contraposição, foi um artista imerso até as últimas conseqüências em seu tempo. Graças à consciência histórica do seu presente inconfundível que Baudelaire introduziu na arte antiga sua parcela de veneno, sintetizando numa frase famosa a arte que abraça sua

¹¹³ CASAIS MONTEIRO, Adolfo. *Clareza e Mistério da Crítica*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961. p.56

¹¹⁴ Idem. p. 56-57

condição temporal, aceitando-a como elemento agregador de significado e não como dado insignificante: “O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é extremamente difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial (...)”¹¹⁵.

A essa quebra do conceito tradicional e clássico de beleza segue-se outros traços responsáveis pelo pioneirismo de Baudelaire: despersonalização, consciência de forma, sentimento moderno de finitude, dissolução dos valores cristãos, idealidade vazia, magia da linguagem, fantasia criativa, deformação e tendência para a abstração.¹¹⁶ Todos esses traços contribuem para a emergência da poesia moderna e de sua “substância tão corrosiva quanto mágica”.¹¹⁷ A repercussão mais inspiradora que orientadora da poética de Baudelaire se deve, segundo Friedrich, à sua “disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística”.¹¹⁸ Friedrich descreve essa poesia como o fruto de uma maturada determinação artística assumida pelo poeta e orientada no sentido de transformar a realidade. E a partir da poesia que imediatamente o antecede vai refundindo seus motivos, recombinaando suas formas até chegar a resultados ou novas técnicas de concepção poética. Das raias do conhecido a poesia de Baudelaire se projeta no desconhecido, no vindouro, através da vertiginosa experimentação verbal dos materiais do seu tempo. É com consciência histórica e muita ironia que Baudelaire deseja ser lido no futuro como antiguidade.

Marcel Raymond indicou Baudelaire como o nascedouro de todas as correntes de vanguarda e das poéticas solitárias que assumiram o ideal de carregar a realidade do senso de secreto. Do próprio Baudelaire nascem as duas tendências mais fortes da modernidade: uma linha, a dos “artistas”, se estendendo de Mallarmé até Valéry; e outra de Baudelaire até Rimbaud e aos vanguardistas, como os surrealistas, é a dos “videntes”. Ítalo Calvino distingue essas duas famílias por duas imagens distintas: a de Mallarmé seria a do cristal e a de Rimbaud, a da chama.¹¹⁹ Das vanguardas em diante teremos a oscilação do pêndulo formal entre a geometria mística (Mallarmé) e o êxtase visionário (Rimbaud). E mesmo outras representações dessas linhagens de maneira mais amena, abafando o originário caráter religioso. De qualquer maneira, Baudelaire é o ponto de partida da necessidade imperiosa de cultivar “estados de alma excepcionais”.¹²⁰

¹¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Obras Estéticas: Filosofia da Imaginação Criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 219

¹¹⁶ Cada uma dessas características é explorada por Hugo Friedrich no seu capítulo dedicado a Baudelaire.

¹¹⁷ FRIEDRICH, Hugo. *Op. Cit.* p.36

¹¹⁸ *Idem.* p.36.

¹¹⁹ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.84-85

¹²⁰ RAYMOND, Marcel. *Op. Cit.* p.16.

O poema *Le Voyage* (A Viagem) de Baudelaire, além de representar a projeção da voz lírica no possível, ou infinito (“Para a criança, que adora olhar mapas e telas, / O universo se iguala a seu vasto apetite.”¹²¹), é a possibilidade de extrair-lhe algo que pode, pela labuta da forma, figurar no poema, como se lê nas duas últimas estrofes desse longo poema que fecha *As Flores do Mal*:

Ó Morte, velho capitão, é tempo! Às velas!
 Este país enfara, ó Morte! Para frente!
 Se o mar e o céu recobre o luto das procelas,
 Em nossos corações brilha uma chama ardente!

Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta!
 Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,
 Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
 Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo!

O decassílabo de Baudelaire, usado ora fluidamente, com a intensificação sonora de aliterações e assonâncias, aqui ganha, no original, uma força contrastante com seu ideal não experimentável (“Au fonde de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”). A firmeza dirigindo os ideais impossíveis, como Rimbaud aprenderia exprimindo tal unidade contraditória no seu método visionário: “O poeta se torna visionário através de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos”.¹²² Mais uma vez a determinação artística, o fazer-se poeta, representação da conquista de um verbo, acessível apenas ao que aceita as penúrias da forma, o seu trabalho extenuante e espiritual.

O ponto que unirá mais intimamente Baudelaire aos dois outros poetas dessa tríade é a despersonalização. Baudelaire submete o eu romântico a violências: desdobramentos imprevisíveis gerando *personas* poéticas; e sua poesia orienta-se não para o coração, mas visa excitar regiões mais submersas de um eu profundo, poderíamos falar até no não-eu de Rimbaud. É o que dá a entender quando afirma pensar em comover e produzir lágrimas de outra ordem em seu leitor, lágrimas que não vêm do coração. A visão baudelaireana da natureza reforça o caráter despersonalizador da poesia – a natureza, para Baudelaire não tem

¹²¹ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. As traduções aqui citadas das *Flores do Mal* são de Ivan Junqueira.

¹²² RIMBAUD, Arthur. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1996.

sentido *per se*, não é uma realidade que “existe por si mesma e para si mesma”, antes, ela apresenta-se como uma linguagem que requer um tradutor, ou melhor, um *recriador* (como o demonstra a leitura de *Correspondências*); transforma-se a natureza num “imenso reservatório de analogias e também uma espécie de excitante para a imaginação”.¹²³ Transferindo a poesia do eu como centro gerador para uma atividade artística efetiva, que instrumentaliza, digamos, a linguagem até então desativada e secreta das coisas, Baudelaire desconstrói a concepção, em certa medida romântica, da poesia como expressividade de uma pessoa, de um indivíduo. Não conta mais o indivíduo, mas a particularidade poética que funciona como espécie de enzima, catalisando e favorecendo a revelação dessa linguagem. A capacidade de mergulhar no sonho, na força motriz da imaginação, leva o poeta a um estado de atenção capaz de penetrar na linguagem muda das coisas:

Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,
De manhã rumo aos céus liberto se distende,
Que paira sobre a vida e sem esforço entende
A linguagem da flor e das coisas sem voz!¹²⁴
(*Elevação*)

O conflito entre o eu e a multidão, entre o dândi e o outro anônimo, é o espetáculo da tensão sofrida pelo eu. A modernidade, nesse tenso atrito entre a mentalidade individual e a ordem simbólica de seu tempo, entre a dignidade e determinação da forma e a generalidade *basbaque* do gosto burguês ou proletário. São esses alguns dos atritos que a poética de Baudelaire oferece ao leitor mais avisado e que Walter Benjamin recolhe para caracterizar a idéia de poética do choque¹²⁵. A determinação da *poiésis*¹²⁶ contra o mundo capitalista do materialismo e da tecnologia.

Importante perceber que a função do poeta seja mesmo aguçar os efeitos desses atritos para colher deles o material extremo de sua poesia. Pois ele não é apenas o palco onde tal drama se desenvolve, mas seu autor e ator; não sofre apenas essa tensão, mas ele a orienta para os caminhos que deseja, numa verdadeira luta corporal (basta lembrar o retrato que Baudelaire faz de Guy). Marcel Raymond percebe a intervenção ativa do poeta no espetáculo em que seu ser se converte: “Esse espírito naturalmente orientado para o irracional e o oculto

¹²³ RAYMOND, Marcel. Op. Cit. p.19

¹²⁴ BAUDELAIRE, Charles. Op. Cit. p.113

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

¹²⁶ *Poiésis*: palavra grega que guarda um significado artesanal, de arte como ofício e fabricação.

longe está de deixar-se conduzir somente pelo instinto”¹²⁷, lembrando a definição baudelairena de inspiração: “a recompensa do esforço cotidiano”¹²⁸.

O desdobramento dramático de Baudelaire não só funciona como o espelho da crítica da arte que o antecede, como a encenação não de um eu, mas de vários *eus*. Há enorme diversidade de personagens baudelaireanos – o esgrimista, o artista, o dândi, o flâneur, o apache. Uma galeria de rostos que emergem da multidão para submergir logo depois numa prostituição que é o gosto pelo anonimato, pela infinitude numérica.

A despersonalização do eu em Baudelaire sofre a ação da obra e do pensamento crítico de Edgar Allan Poe, como indica Hugo Friedrich. A separação efetuada por Edgar Poe entre lírica e coração é, fora da Europa, o mais significativo combate à poesia sentimentalista romântica – ele mesmo, Poe, considerado romântico. A intenção arquitetônica de Poe, sua consciência estrutural e o desejo de transformar o poema num problema matemático são indicativos dos ideais que Baudelaire abraça apaixonadamente, levando-o a cultuar Poe como um gênio sem igual. Com Poe, Baudelaire reforça suas intuições sobre a fantasia guiada pelo intelecto, mesmo para produzir o absurdo; e a impessoalidade do trabalho formal, o compromisso com uma tarefa sobre-humana. Baudelaire comenta em sua correspondência a “intencionada impessoalidade de minhas poesias”.¹²⁹

A consciência da forma herdada de Poe mantém suas duas características fundamentais: impulso geometrizar/formalista e sentido cosmogônico (ou mística matemática). *As Flores do Mal* apresentam claramente a estrutura meditada de uma “fantasia clarividente”. São cem poemas distribuídos em cinco grupos, numa vontade de construção formal comum às culturas românicas e “Além disso, os resquícios individualizáveis do pensamento cristão em suas poesias sugerem que em sua tessitura formal, surpreendentemente exata, ressoa a simbólica da alta Idade Média que costumava refletir, nas formas de composição, a ordem do cosmo criado”.¹³⁰

Tais concepções formalistas transformam as idéias românticas anteriores em matéria obsoleta, em frugal devaneio de espíritos despreparados. Se um livro romântico de poemas líricos se resume a coletânea arbitrária e casual de textos onde se sente mais intensamente o acento do coração ou a marca de seu criador; a partir do romantismo de Poe e Baudelaire as “forças formais” orientam um trabalho extra-humano, um esforço extremo da consciência e

¹²⁷ RAYMOND, Marcel. Op. Cit. p.21

¹²⁸ Idem. p.23

¹²⁹ In: FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p 37

¹³⁰ Idem. p 39

do sentimento, dotados de um rigor inconfundível e organizados numa estrutura meditada, trabalhada. E essas “forças formais”, por sua vez, não são mero ornamento, retoques ou poetização de uma idéia primeira (como na poesia clássica), mas a busca de um “estado espiritual extremamente inquieto”.¹³¹ É a “preponderância da vontade da forma sobre a vontade de simples expressão”.¹³²

A vontade da forma também se transfigura a partir do ideal cristão de salvação como uma espécie de ascese ou exercício místico da linguagem. Salvação em relação a quê? Como bem lembra Friedrich, a transcendência apontada pela poesia de Baudelaire, como a de Mallarmé após, não se confunde com o credo cristão – daí falar de idealidade vazia. A transcendência converte-se no impulso de ultrapassar, vencer as aparências da realidade materialista e banal, aportando num terreno de silêncio e verdades particulares, numa profunda paragem espiritual conquistada, parecem nos dizer as poéticas de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, pelo exercício com a forma como nos antigos alquimistas que percebiam ser a pedra filosofal o próprio processo da sublimação não de um objeto exterior, mas deles mesmos.

Logo, poderíamos afirmar que a transcendência poética que se forja nesse episódio simbolista, heróico e já lendário da poesia moderna, representa uma amplificação do traço místico da religião, destituído, no entanto, da certeza metafísica que nutre o místico, único ponto a aproximá-lo do teólogo. A poesia, a partir deste episódio prometeico, converte-se não numa mística religiosa, mas numa paixão mística – o ardor da paixão metafísica procura forjar o próprio objeto no qual investirá seus signos. Talvez, destoando aqui um pouco de Friedrich, pensemos noutra expressão para designar a paixão mística dos poetas simbolistas; ao invés de idealidade vazia, conceito muito dependente da idealidade “consistente” e cristã, amenizando sua substância cultural e simbólica; cunhamos a idealidade formal. A idealidade formal orienta a despersonalização e a consciência da forma.

Claro está que a apropriação da transcendência, antes tributária, no ocidente, principalmente do cristianismo, conduz a um pensamento generalizado do caráter mítico da modernidade – ela mesma um tempo de revelações. Basta pensar na repercussão mítico-religiosa da Revolução Francesa em muitos poetas românticos, franceses, ingleses e outros. William Blake a vê como a possibilidade de eclosão de um novo homem, emergido das sombras do inconsciente, embebido numa vontade de realização religiosa, capaz de

¹³¹ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p.40

¹³² Idem. p.41

reconfigurar toda a criação e inserir-se no cosmo como uma peça divina fundamental. A poesia o salva da proteção cega da vida usual.

Roberto Calasso¹³³ relata-nos o Baudelaire surpreendido por um diálogo com um jovem entusiasta propondo um brinde ao deus Pã, segundo o jovem revolucionário, responsável pela revolução. Há uma consciência mítica que perpassa toda a aurora e desenvolvimento da modernidade, por mais que as tendências científicizantes tenham-na combatido, de forma quase religiosa. Assim, “A consciência escatológica que invade a Europa, desde o século XVIII e chega até a época atual, entra com ele, Baudelaire, numa fase de perspicácia que tanto será assustada como é assustadora”.¹³⁴ Quando Baudelaire afirma que *Flores do Mal* é um “produto dissonante das musas do tempo final”, ou que o homem moderno é fruto de um apagamento da lembrança do pecado original, está absorvendo a imagem da finitude da história numa modernidade que é, ela mesma, um estágio na marcha escatológica de dissolução do tempo.

A imagem de degradação da civilização, de seu aspecto noturno e sombrio, encarnado pela massa escura de suas metrópoles reforça a união do sublime com o grotesco e horrendo. O moderno grotesco que, ao mesmo tempo, é marca de um derruir é também fascinante: “O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente.”¹³⁵ A metrópole parisiense simboliza o progresso e a ruína, ou um progresso em ruínas, que seria a matéria prima do poeta, propiciando a transfiguração da realidade através de seu trabalho criativo:

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,
Eis que redime até a coisa mais abjeta,
E adentra como rei, sem bulhas ou serviços,
Quer os palácios, quer os tristes hospitais.¹³⁶
(*O Sol*)

O poema *O Sol* pertence à série *Quadros Parisienses*. A beleza plástica e sólida com que o sol vai penetrando na cidade e despertando-a, “como um poeta”, contrasta com outros

¹³³ Op. Cit. p. 12

¹³⁴ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p. 42

¹³⁵ Idem. p. 43

¹³⁶ BAUDELAIRE, Charles. Op. Cit. p.319.

poemas do Baudelaire “simbolista”; a concretude, as imagens cotidianas buscadas nesse poema estão diretamente relacionadas a esse caldeirão alquímico que a linguagem rege, unindo com a fosforescência de sua cintilação a rosa e o verme; a linguagem tem uma dimensão plástica nesse poema realizado pelo metaforismo do sol: da mesma maneira que o sol vai ativando a realidade matutina que ele desperta, assim a linguagem poética age, definindo relevos, revelando as coisas de maneira a participarem de um sentimento estético maior que as engolfa e define.

Essa linguagem transfiguradora vai a qualquer parte, palácios ou hospitais. Sua presença não é sancionada por nenhuma lei se não a da liberdade responsável por desencadear impressões e manifestar o belo, entendido aqui como a unidade para qual os objetos todos convergem: uma força modificadora do habitual. Friedrich define essa alquimia como a produção de “imagens dissonantes de metrópoles”¹³⁷; por sua vez, essas imagens dissonantes extraem do desprezível o sumo encantador de uma poética que combate o “vício da banalidade” (palavras do próprio Baudelaire). O repugnante unido ao sublime como no programa de Hugo, e provocando o “*frisson galvanique*” (calafrio galvânico).¹³⁸

Friedrich identifica traços em Baudelaire que são indicadores dos caminhos futuros da poesia em direção ao inefável, ao obscuro e ao incompreensível: a magia da linguagem e a fantasia criativa. Quando Valéry, numa conferência a 19 de fevereiro de 1924, indica como uma das grandes conquistas Baudelaireanas a fusão entre literatura e música – Baudelaire era um apaixonado e arguto crítico musical.

A magia da linguagem age pela predominância do som sobre o sentido: a poesia absorve o caráter abstratizante da música e seu sentido de abertura à multiplicidade de significados. Mais importante do que diz o poema, é sua maneira de significar através de um trânsito constante e ininterrupto entre sua textura semântica e seu fraseado sonoro. Assim, o material sonoro da língua “Em combinação com um material léxico apropriado para os movimentos associativos, abre infinitas possibilidades de sonho.”¹³⁹

¹³⁷ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p. 55.

¹³⁸ Idem. p.43.

¹³⁹ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p.50.

3.4. Uma Possível Lírica

O próprio Baudelaire deixa, não de maneira sistemática, ao longo de seus escritos sobre arte e literatura, uma concepção específica de poesia e de lírica. Ele participa desse movimento moderno de democratização das teorias, abrindo o espaço do pensamento sobre a poesia e as artes para a polêmica, a dialética e o confronto. Porque os valores da antiga tradição clássica não têm mais autoridade, e a qualidade de uma obra nasce de uma disputa intelectual, geralmente associada à afirmação de obras novas, capazes de alterar substancialmente o quadro estético geral.

A partir do Romantismo podemos falar de teorias da poesia, bem como teorias da lírica, tentando, até certo ponto, descrever a poesia e a lírica com mais exatidão, ou mesmo forçando os termos a se ampliarem para assim darem conta de uma realidade artística mais complexa. A poesia contemporânea, como a moderna, exige um redimensionamento da lírica, iniciado por uma longa reflexão crítica que se inicia no final do século XVIII e se estende até nossos dias. Após a recusa romântica dos gêneros clássicos sentiu-se a necessidade de modificar, justamente, o nosso olhar sobre os próprios gêneros, fossem eles românticos ou clássicos. O pensamento crítico de Benedetto Croce, filósofo e esteta italiano, na primeira metade do século XX, já apontava para uma nova maneira de interpretar os gêneros, que seriam, segundo ele, não categorias estanques e puras, mas estruturas mnemônicas dotadas de um significado cultural aberto à mistura. Para ele as categorias nas quais as obra se enquadravam eram válidas numa perspectiva puramente catalográfica, de fundamento mais cultural que crítico, organizando-se as obras de um escritor por volumes, em cada um constando este ou aquele título – dramas, poemas, romances – e apenas isso, pois, “também deve ser declarada indevida e deve ser recusada a passagem desses conceitos classificatórios para as leis estéticas de composição e para os critérios estéticos de juízo (...)”.¹⁴⁰

Assim, a divisão das obras em gêneros permaneceria como um resíduo da cultura antiga, ou como necessidade de oferecer as primeiras informações ao leitor interessado neste ou naquele volume. A respeito das obras propriamente ditas, nada teriam a dizer de fundamental. Noutra oportunidade, Croce reafirmaria na década de 30 seu ideal de reduzir os gêneros a simples categorias norteadoras, até mesmo porque toda grande obra, em prosa ou verso, seria um “afastamento” dos paradigmas anteriores a ela.

¹⁴⁰ CROCE, Benedetto. Breviário de Estética e Estética In Nuce. São Paulo: Ática, 1997. p.175

Seria possível então falar ainda em Lírica? Mesmo depois de todas as radicais transformações a que simbolistas e modernos, contemporâneos e pós-modernos, expuseram a poesia? Emil Staiger, em seu *Conceitos Fundamentais de Poética*¹⁴¹, defendia um ponto de vista semelhante ao de Croce: a impureza dos gêneros, a capacidade de coabitarem num mesmo texto, não se excluindo, mas se misturando em variados e incontáveis matizes. Havia, como se vê, um clima propício a um novo olhar sobre a lírica, a partir de uma recarga de significado do termo.

Numa aproximação da lírica, antiga e nova ao mesmo tempo, com o próprio conceito de poético que se instaura aquilo que poderíamos denominar de crise do verso. Os próprios teóricos insistem na idéia de que o lírico é a essência do poético, e só entenderemos isso se considerarmos uma mudança completa na perspectiva que transforma a lírica não numa expressão do eu, como no pensamento hegeliano, de sua idiossincrasia subjetiva; mas numa experiência singularizadora de linguagem. Croce, na *Aesthetica in Nuce*¹⁴², opondo-se à antiga concepção da lírica como expressividade individual, oferece a idéia do lírico como sistema estrutural da poesia, numa essência que se distribui na prosa ou no poema:

Pareceu que, dentre as distinções dos gêneros, pelo menos uma deveria ser salva, dando-se-lhe valor filosófico: a distinção entre “lírica”, “épica” e “dramática” interpretada como distinção dos três momentos do processo de objetivação que, da lírica, efusão do eu, passa para a épica, em que o eu separa de si o sentimento ao narrá-lo, e desta para a dramática, em que deixa que ele dê forma por si a seus próprios porta-vozes, os *dramatis personae*. Mas a lírica não é efusão, não é grito ou pranto; bem ao contrário, é ela própria objetivação, por meio da qual o eu se vê a si próprio em espetáculo, e se narra e se dramatiza; **e esse espírito lírico forma a poesia da epopéia e do drama**, que, por isso mesmo, não se distinguem da primeira senão em coisas extrínsecas. (grifo nosso)

Aquilo que uniria os gêneros, o fio condutor de sua força enquanto obras de arte, situa-se na lírica e não no drama ou na épica. Pensamos que Croce poderia dizer o mesmo a respeito de gêneros como o romance e o conto. Porque a lírica, assim caracterizada, é essencialmente uma experiência com a linguagem que uma individualidade criadora, situada historicamente, promove a partir de seu horizonte temporal estético, tensionando ou subvertendo a palavra comum. Por individualidade criadora não se pense num *eu*, pelo menos

¹⁴¹ STEIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p.13-17

¹⁴² CROCE, Benedetto. *Op. Cit.* p. 176

não como na longa tradição romântica em que ele é uma entidade subjetiva e sentimental; o *eu* dessa experiência singular com a linguagem é ele mesmo uma *personae*, máscara, artifício de linguagem. Uma espécie de nó temporal e estético, onde se concentram forças variadas e de prolongada flexibilidade, oscilando como um pêndulo para o que é geral e o que é absolutamente particular, o que é silêncio ou núcleo indevassável. O sujeito lírico ganha, além da dimensão retórica do conceito de *fides* antigo, como já vimos, o de linguagem que oscila entre tradição e experimentalismo, porque marcação de uma experiência com a linguagem que como tal, como experiência, é absolutamente dependente de suas condições iniciais, como se diria na nova física, e, logo, singular e irreproduzível. Nesse sentido que Octavio Paz¹⁴³ afirmava que o arco e a flecha foram facilmente substituídos pela arma de fogo, mas as obras literárias fundamentais não podem ser substituídas, porque não são uma questão de tecnologia, mas de técnica, no sentido grego, que é a própria arte ou *procedimento*, no dialeto formalista.

Na década de 50, quando Friedrich publica *Estrutura da Lírica Moderna*, a Lírica é apresentada como uma linguagem negativa, que parece ter como função primordial a revelação de novos estados poéticos, novas sensações. Poesia que “fala de maneira enigmática e obscura”¹⁴⁴, produzindo a *dissonância* – junção de incompreensibilidade e fascinação. Para Friedrich, “Com estes poetas, o leitor passa por uma experiência que o conduz – também ainda antes que se perceba disto – muito próximo à característica essencial de tal lírica. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta”.¹⁴⁵

Na esteira do pensamento de T.S. Eliot e outros poetas modernos, de que a poesia é um exercício de despersonalização, Friedrich verifica a independência da linguagem poética das realidades sentimentais do indivíduo, de seus anseios, aflições e vontades. Ou seja: “Ela prescindir da humanidade no sentido tradicional, da ‘experiência vivida’, do sentimento e, muitas vezes, até do eu pessoal do artista”.¹⁴⁶ Isso não quer dizer, entretanto, que a morte do autor, como teorizou o estruturalismo já esteja esboçada na poética e no pensamento de Eliot, por exemplo. Para ele, há um esforço no sentido de despersonalizar-se, o que confessa, de viés, a presença do sujeito, submetido porém a uma espécie de ascese poética, de tensão formal que é um mergulho na crítica de si mesmo, como exercício de alteridade e descentramento do eu. Conceber uma voz que não seja apenas a do autor, que seja outra coisa,

¹⁴³ PAZ, Octavio. Op. Cit. p.81

¹⁴⁴ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p.15

¹⁴⁵ Idem. p.15.

¹⁴⁶ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit. p.17

uma voz na qual a própria linguagem se reconheça como algo que diz, que fala, retirada de seu entorpecimento social. Aquilo que o filósofo Adorno reconheceu nas mais altas realizações líricas, que seriam aquelas “nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz”.¹⁴⁷

Assim, o poeta não está mais subjugado pela dimensão patética do sentimento, medusado pela própria individualidade singular. Sua participação na criação não se dá pela presença de seu ser pessoal, mas “como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa (...)”. Essa poesia, que recebe ainda a denominação de lírica, necessita para uma forma eficaz de interpretação a fabricação de categorias negativas, capazes de caracterizar seu principal traço distintivo em relação à lírica antiga: o choque, a tensão diante do conhecido, bem como o abandono ou subversão de idéias, temas e formas explorados até a exaustão pela longa tradição poética do ocidente.

As categorias negativas têm a função de ressaltar o caráter inovador da poesia moderna. Inovação que já se encontra em poéticas do final do século XIX, em Rimbaud, Mallarmé e outros. O soneto *Vênus Anadiomene*, de Rimbaud, no capítulo dedicado à sua obra é escolhido por Friedrich para exemplificar o traço “dissonante”:

Qual de um verde caixão de zinco, uma cabeça
Morena de mulher, cabelos emplastrados,
Surge de uma banheira antiga, vaga e avessa,
Com déficits que estão a custo retocados.

Brota após grossa e gorda a nuca, as omoplatas
Anchas; o dorso curto ora sobe ora desce;
Depois a redondez do lombo é que aparece;
A banha sob a carne espraia em placas chatas;

A espinha é um tanto rósea, e o todo tem um ar
Horrendo estranhamente; há, no mais, que notar
Pormenores que são de examinar-se à lupa...

¹⁴⁷ ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 74.

Nas nádegas gravou dois nomes: Clara Vênus;
 – E o corpo inteiro agita e estende a ampla garupa
 com a bela hediondez de uma úlcera no ânus.¹⁴⁸

O mito do nascimento da deusa Afrodite, ou Vênus, é totalmente desfigurado. O quadro se afasta em muito da beleza tradicional, que seria o principal atributo da personagem mitológica, que aqui emerge não do mar, mas, ironicamente, de uma banheira suja. A feiúra generaliza-se em todas as imagens, alcançando grande impacto pela imprevisibilidade. Mito poético por excelência, transformado na narração de uma mulher horrenda emergindo de uma realidade que nada retém do idealismo da tradição clássica. Note-se a maneira “anatômica”, como diz Friedrich, com que o poeta situa o detalhe grotesco, verso que é verdadeira “chave de ouro” às avessas.

Uma nova visão sobre a lírica consistiria em reconhecer todas essas caracterizações fundamentais pelas quais a poesia passou transformando-se totalmente, permanecendo o termo lírica por manter com sua mais remota origem musical um paralelo importante. A poesia estranha ou obscura, difícil e misteriosa, dos modernos parece mesmo ter salientado o elemento musical da linguagem poética naquilo que a música tem de mais específico, como já demonstrou a estética: seu temperamento abstrato. As “curvas sonoras”, como definiu Friedrich, dos simbolistas, significam justamente esse primado do ritmo – não só sonoro, mas também metafórico – sobre a lógica. A mesma idéia da pré-logicidade na qual a música e a poesia moderna comungariam se insinua numa série de poetas, como Eliot, Ungaretti, Lezama Lima, Paul Celan, estes dois últimos já pertencentes a um momento moderno distinto, já por alguns considerados pós-modernos.

A música, a obsessão formal, o eu despersonalizado, um eu desdobrado em outros (Fernando Pessoa), um eu em cheque, um sujeito em crise; marcam uma nova e possível concepção de lírica, que mesclando-se ao elemento transcendente da poética moderna de extração romântico-simbolista fornece a nossa matéria-prima: uma poesia hermética, onde o poeta adquire o estatuto de mago das palavras. A musicalidade do poema seria o principal caminho para a fomentação de estados intuitivos, abertos à rarefação sensorial, com a força, porém, de uma linguagem agressiva e imperiosa em sua meta de implodir nossos esquemas cognitivos. A lírica, assim apresentada, assemelha-se a um conhecimento místico do mundo, à

¹⁴⁸ In: RIMBAUD, Arthur. Poesia Completa. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994. p.81.

busca de um ritmo secreto que apenas o trabalho formal exaustivo pode indiciar, sem nunca alcançar uma sonhada totalidade. Música que se transforma na própria medula do poético.

Ofereceríamos, logo, uma nova definição de lírica sustentada por esses traços rapidamente explanados: uma experiência singular de linguagem, através de uma individualidade criadora que se põe constantemente em crise, uma música dissonante resultante da tensão entre razão e intuição. Pré-lógica, e vazada, geralmente, mas não sempre, pelo seu caráter artificioso de experiência lingüística, numa poderosa linguagem metafórica que substitui as categorias de realidade pela inventividade da imaginação.

Parte II

TENSÕES

CAPÍTULO 4

HERMETISMO E POESIA BRASILEIRA

4.1. Modernidade e Poesia Brasileira

Como todas as literaturas do ocidente, atravessadas pelo fantasma da modernidade, a brasileira se orientou, desde o início do séc. XX, no sentido de atualizar-se, de se conectar definitivamente com o curso dos acontecimentos modernos. De certa forma, o modernismo de Mário e Oswald, bem como a vanguarda concreta, representaram momentos diferentes desse percurso cheio de acidentes.

No primeiro caso, a vanguarda heróica de 22 projetou numa arte experimental, encarnada pela figura exponencial de Oswald, ao menos em sua aura de maior repercussão, o ideal moderno por excelência de negação da *representação* na poesia, modelo das poéticas tradicionais, detonando as estruturas da *imitação* usual do real, abrindo a linguagem poética para uma dinâmica estética mais condizente com o mundo daquele momento. Uma poética da fantasia, do adensamento metafórico, do apagamento do aspecto referencial, do corte abrupto, da aproximação com a técnica de montagem do cinema e, principalmente, da paródia. Veja-se o poema de Oswald abaixo:

o capoeira

– Qué apanhá sordado?

– O quê?

– Qué apanhá?

Pernas e cabeças na calçada¹⁴⁹

Essas técnicas e traços estiveram, porém, desde o início atrelados ou mesmo subjugados a um projeto nacionalista. A despeito do quanto se mostre o caráter crítico que essa poesia contém em relação a si mesma e ao projeto no qual ela orienta e participa, o nacional, a caracterização específica do país é um núcleo privilegiado de seu desenvolvimento

¹⁴⁹ ANDRADE, Oswald de. Poesias Reunidas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. p. 86.

técnico-temático. O nacionalismo era moeda corrente como se verifica no foco das preocupações do poeta que estabeleceu a deglutição como marca diferencial de uma arte capaz de transformar-se, absorvendo o estrangeiro na antropofagia cultural que não deixou, ela mesma, de se converter num mito nacional.

Mas se o critério é o do engajamento num projeto de cultura nacional, a obra de Mário de Andrade vai mais longe ao absorver a inclinação própria do que há de antropológico nesse projeto. Num ou noutro caso, a maior parte do que produziram esses dois grandes autores modernistas, orienta-se pelo nacional enquanto problema. Ele está no centro irradiador dessa poesia. Falou-se já numa propensão congênita da literatura brasileira para o realismo, coisa que já não aceitamos hoje, pois o melhor do nosso realismo são os autores que o transformam num problema, num sistema prestes a entrar em curto-circuito.

O melhor da poesia brasileira modernista se apresenta como uma desconstrução dos conceitos de realidade nacional e de representação artística. A atitude iconoclasta dessa poesia, porém, tinha uma função muito clara: construir um outro mito, capaz de integrar o sentimento de brasilidade à sensibilidade contemporânea daquele tempo, seja no quixotismo de Macunaíma, seja na deglutição oswaldiana. O real posto como problema, traduzido por sua vez como uma questão de nacionalidade. Claro que a obra tanto de Mário quanto de Oswald, em momentos luminosos, consegue mesmo ultrapassar as premências do seu tempo, confirmando o vigor poético dos dois; mas é inegável que o nacional e a importância que ele adquire em suas obras parece às vezes se colocar acima da proposta *puramente* vanguardista. Embora Fábio Lucas afirme que “A mística modernista baseia-se primeiramente na atualização estética, através da qual o Brasil procurou acertar o passo com as vanguardas européias, já com uma década de fermentação quando explodem entre nós; em segundo lugar, na redescoberta do País no plano sociológico, por meio do qual se buscou um conhecimento mais profundo da nação, mais autêntico e mais autônomo”.¹⁵⁰

É natural que o momento das vanguardas para o nosso país, assim como tantos outros da América Latina, seja totalmente indissociável da construção de um discurso nacional. Essas duas estâncias estão, para nós, amalgamadas, coisa que não aconteceu na Europa. Mário da Silva Brito demonstra em seu estudo fundamental do modernismo brasileiro, a importância do projeto nacional para Oswald, que a ele esteve menos ligado talvez do que Mário de Andrade. Num artigo escrito para “O Pirralho” – “Em Prol de uma Pintura Nacional” – Oswald sobreleva o tom do nacionalismo, afirmando-o em oposição cerrada ao estrangeiro,

¹⁵⁰ LUCAS, Fábio. Do Barroco ao Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1985. p.124.

pois seria função do pintor brasileiro, desembaraçando-se do academismo europeu, extrair “dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que o circundam, a arte nossa que afirme, ao lado do nosso intenso trabalho material de construção de cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade”.¹⁵¹

Quanto a Mário de Andrade, nem se precisa dizer, o nacional é o nó fundamental de toda sua obra. Tanto que, como afirma Sebastião Uchoa Leite¹⁵², em Mário, “Cada vez mais o individualista vai cedendo à influência do seu background cultural: as formas folclóricas vão invadindo a sua poesia e a liberdade do verso se restringe. Mário abandona seus singularismos “modernistas” em nome de uma comunicatividade mais plena.”

O nacionalismo foi um catalizador dos vários traços da modernidade em nosso país, muitas vezes simplificando elementos que a lógica de nossa cultura literária suprimiu, pôs de lado, escanteou. E nisso não cabe o discurso da desatualização ou da incapacidade de imitação perfeita do modelo europeu; nosso modernismo não foi menor ou maior que os outros movimentos emancipadores da vanguarda européia, mas a simplificação que operou pela via do nacional foi um traço particular de nossa literatura, cumprindo, inclusive, importante papel.

José Guilherme Merquior também reconheceu na figura de Mário a atitude sintetizadora do modernismo de 22 enquanto desvio na direção do projeto nacional em detrimento do – a nosso ver – “equilíbrio” entre, digamos, visão estética e ideológica, naquilo que ele, Merquior, denomina de “política antiesteticista”¹⁵³. Justamente essa política de negação do radicalismo vanguardista europeu e da linguagem hermetizante, confundidos inclusive pelo próprio Merquior¹⁵⁴, pôs nossa poesia em caminho diverso da “participação nas trevas”, de que falava Adorno. Nas palavras de Merquior:

A conversão de Mário ao nacionalismo literário, no meio dos anos 20, e a um ideal de literatura a um só tempo engajada e autônoma nos anos 30 preservou o tronco central do modernismo de choque de uma entrega aos idioletos formais em que desembocara a

¹⁵¹ SILVA BRITO, Mario da. História do Modernismo Brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 34.

¹⁵² UCHOA LEITE, Sebastião. Participação da Palavra Poética: Do Modernismo à Poesia Contemporânea. Petrópolis: Vozes, 1966. p.33.

¹⁵³ MERQUIOR, José Guilherme. Crítica 1964-1989. Ensaios sobre Arte e Literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.313-314.

¹⁵⁴ A distinção pode ser feita rapidamente, principalmente se compararmos atitudes estéticas tão diferentes como as de Marinetti e T.S. Eliot. No primeiro toda a violência contra o passado que configura o radicalismo de vanguarda, no segundo uma eleição do que detém vigor no passado, da forma perene que pela multiplicidade de significado e pela radicalidade metafórica persiste.

ultravanguarda européia, hermética e esotérica e, em última análise, evasioneista e hiperesteticista.

A poesia que se aprofundasse como metáfora densa, ou absoluta, para usar o termo de Friedrich e de Calasso, foi banida pelos modernistas; havia uma preocupação, historicamente legítima, de conferir à linguagem poética uma agilidade e uma temporalidade mais presente, tirá-la da pompa estadista e do jargão baicharelesco. Mário de Andrade traduzia essa necessidade, esse compromisso com a simplificação da linguagem poética, numa negação do modelo máximo da poesia hermética ou difícil: “É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!”¹⁵⁵ As maiúsculas no ensaio *A Escrava que não era Isaura* marcam devidamente a força que Mário quis imprimir na negação daquilo que ele achava ser uma “intelectualização” da poesia.

A poesia brasileira acercou-se de uma função que ultrapassava o próprio universo de seus materiais específicos, uma função social que a vanguarda de 22 pôde cumprir justamente pela combatividade e alarde que impuseram como elemento essencial de seu programa “revolucionário”. O modernismo de 22 representou, logo, um momento emblemático da modernização – não só literária – do país. Quando surgido no final da década de 50 o concretismo, seus poetas apontarão 22 e, fundamentalmente, a figura de Oswald de Andrade, como o antídoto para o aparente retrocesso da geração de 45. Era como se a poesia concreta desejasse reatar com a estética de nossa primeira vanguarda o sentimento de atualização, recolhendo os frangalhos do projeto nacionalista que mesmo que não tenha ocupado a posição central nas propostas concretistas permaneceu dentro dela como uma espécie de realidade residual – lembre-se que eles se afirmaram como a primeira estética brasileira de exportação.

O que nos interessa mostrar é que há uma linha evolutiva do modernismo brasileiro e uma outra mais acidentada, menos linear talvez, podendo mesmo ser encarada como crítica daquela. A segunda talvez não tenha a força histórica da que deságua em 22, é menos enfática em suas proposições e seu radicalismo não se amalgama com o da novidade necessariamente, embora sua emergência esteja intrinsecamente ligada ao complexo histórico da modernidade que se estende do romantismo até os movimentos de vanguarda.

Essas duas linhas possíveis caracterizariam em sua chegada ao modernismo dois impulsos profundamente modernos: o da simplificação e o da hermetização. É lógico que este tipo de enquadramento oferece riscos tremendos, mas são conceitos operativos que servem ao nosso recorte, sem a pretensão de esquadrihar movimentos e poetas num ou noutro lado.

¹⁵⁵ CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. Op. Cit. p.12

Mesmo porque movimentos e poetas oscilariam de um para outro constringendo o crítico que precisa forjar esses conceitos na tentativa de descrever os complexos fenômenos histórico-estéticos da poesia. Dando exemplos ficará mais fácil expor o que estamos querendo dizer com essa redução conceitual: no primeiro caso estaria o futurismo (o da simplificação), num segundo o surrealismo (o da hermetização). Poderiam ainda ser alinhados tanto num lado quanto no outro, respectivamente, outros movimentos como o cubismo e o expressionismo.

Esses impulsos, ao mesmo tempo, complicam um outro mapa que é moeda corrente nos estudos sobre modernidade que é sua paternidade dupla calcada nas poéticas de Rimbaud e Mallarmé. Ítalo Calvino optara por dividir, a partir desses dois poetas, os seus seguidores em famílias, uma da chama e outra do cristal: “Cristal e chama, duas formas da beleza perfeita da qual da qual o olhar não consegue desprender-se, duas maneiras de crescer no tempo, de desprender a matéria circunstante, dois símbolos morais, dois absolutos, duas categorias para classificar fatos, idéias, estilos e sentimentos.”¹⁵⁶ Ao cristal pertenceriam os sequazes de Mallarmé e à chama os de Rimbaud. Há, porém, uma questão que muito nos interessa nessa modernidade francesa que havia já ultrapassado a etapa nacionalista, por assim dizer, durante o seu romantismo. Nos dois casos, cristal ou chama, a metáfora aponta para uma geometria, de um lado a do cristal, multifacetada e prismática, noutro, a da chama, maleável e coesa. São duas arquiteturas que fogem, cada uma à sua maneira, a uma redução racionalista, apontando algo de secreto em suas respectivas naturezas. Vê-se que nenhum desses dois modelos de modernidade serviu às necessidades de nosso modernismo nacionalista, pois, como já dissemos anteriormente, nosso universo literário tinha sua própria lógica cultural, comprometida, pelo menos no seu primeiro momento, com um anseio nacionalista. Torna-se quase impossível falar em hermetismo nas poéticas de Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Manuel Bandeira. Em Mário, certa dificuldade sempre desafia o leitor, mas nada que uma leitura atenta na companhia de um bom dicionário não possa resolver. Oswald talvez, aqui ou ali, ofereça metáforas mais ousadas, mais absolutas, mas de maneira totalmente rarefeita. E Bandeira, com toda sua acuidade sensível de poeta mais arrojado do modernismo de 22, está noutro circuito.

Em dois momentos, praticamente, pode-se falar em hermetismo na poesia brasileira feita antes do modernismo: no barroco e no romantismo. Entenda-se que não falamos do barroco brasileiro exatamente como poética hermética, e mesmo seu representante máximo – Gregório de Matos –, que em sua lírica amorosa ou religiosa foi um ávido seguidor de

¹⁵⁶ CALVINO, Ítalo. Seis Propostas para o Próximo Milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 85.

Góngora, não poderia ser tomado como poeta hermético de maneira exata, a partir do conceito que estamos tentando criar. Gregório de Matos e seus intrincados labirintos conceituais, seus profusos jogos verbais, significa um tipo de dificuldade que o tempo e uma atenção mais acurada desata. Seu objetivo não era refundir o mundo através da metáfora, produzir realidades puramente sensíveis pelo adensamento semântico da palavra. Ele trabalhava sob uma perspectiva que mantinha uma verdade mínima – cristã –, a que a sátira vem, em negativo, dar voz, podendo ser rastreada por toda sua lírica como um anseio transformador diante de um estado de coisas contra o qual o seu sujeito lírico se posiciona. Sua função como poeta era jogar, como bem mostrou Affonso Ávila¹⁵⁷, com os dados de sua realidade na busca de um tipo de unidade diferente da tradição clássica.

E o mesmo se pode dizer a respeito de outros autores de nosso período barroco. Está ausente neles a “consciência” de linguagem capaz da moderna autonomia radical da palavra, que Góngora já desenvolvera por exemplo. Em Gregório de Matos pelo abandono, ao longo de sua produção, como bem viu Eduardo Portella, do maneirismo em favor do “pacto-comunitário”. O poeta vai, progressivamente, deixando de lado caminhos mais obscuros em seu ludismo rigoroso para adentrar-se no recinto iluminado da sátira, do ataque político em tom de burla, da moralização de cunho cristão primitivo que se confundia, por sua vez, com topos da tradição popular: “Os poemas de circunstância se avolumam e o pacto-comunitário, tacitamente firmado, torna-se irreversível. Com Gregório a literatura deixa de ser um espetáculo de minorias, cortesão e elitista, para se integrar na moldura coletiva. É que o poeta, ele próprio cantador e violeiro, se inscreve no fundo da tradição popular ou *semipopular* (...)”¹⁵⁸. Tradição esta que, segundo ainda Portella, o próprio Gregório de Matos teria ajudado a criar. Assim, a contribuição mais específica e caracterizadora de Gregório de Matos, no plano da poesia brasileira, estaria não numa construção metafórica obscura, beirando muitas vezes o surrealismo, a que alude, por exemplo Lorca, ao tratar de Góngora; mas naquilo mesmo que deixou conhecido como crônica da vida baiana, nos amplos e destruidores painéis culturais que sua poesia pincelou com a pena da galhofa, para usar a imagem de Machado de Assis.

Outro momento em que a palavra hermético circula para designar uma poesia difícil é no período romântico, tratando-se de um autor em particular: Joaquim de Souza Andrade, ou Sousândrade, autor de Harpas Selvagens e do estranho épico Guesa Errante. Estranho porque

¹⁵⁷ ÁVILA, Affonso. O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco. São Paulo: Perspectiva, 1975.

¹⁵⁸ PORTELLA, Eduardo. Confluências: Manifestações da Consciência Comunicativa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. p.50-51

surgido em momento tardio do romantismo brasileiro, embora totalmente aclimatado à mentalidade moderna. Havia uma previsão, por conta de contemporâneos do autor, e que ele aceitou com ironia, de que seu livro estaria endereçado ao futuro: “Ouvi dizer já por duas vezes que ‘o Guesa Errante será lido cinquenta anos depois’; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes”.¹⁵⁹

O verso de Sousândrade retorce a sintaxe, cria novas palavras por aglutinação, palavras-valises, capazes de múltiplas significações, dono de uma imagética poderosa, misturando línguas diversas, num plurilinguismo vertiginoso. E tudo isso amarrado a uma visão de mundo, uma cosmovisão, onde a própria linguagem vem exercer o principal papel. O mais interessante é que, em Sousândrade, a materialidade do signo lingüístico, sobre a qual sua poesia investe, antecipando o objeto daquilo que Jakobson definiu de função poética, não nega um ideário místico ligado ao uso da palavra, onde o próprio poeta parece representar-se por essa figura do guesa, do jovem condenado ao sacrifício. Condenado a ser um marginal, perambulando pelo mundo, em fuga constante de carrascos que só ele pode enxergar.

A Capacidade de *fantasia ditatorial*, como definiu Friedrich, a fantasia imperiosa de fundar um novo mundo pela linguagem, e para o qual estamos muito pouco preparados pode ser reconhecida no Sousândrade do Guesa:

As vivências, introspecções e meditações do poeta, o seu “estar-aqui” perturbado de inconformismo e desajuste (ele se considerava um *maudit*, um *guesa*: - peregrino destinado ao sacrifício, na mitologia dos muíscas colombianos), se resolvem em profundidade na linguagem, numa “ontologia direta”, que confere às palavras uma dignidade e uma contenção pouco usuais (...).¹⁶⁰

É o mesmo tipo de ontologia que se depreende do sistema poético de Mallarmé. Sem ser reflexo de nenhuma realidade metafísica, a própria linguagem, em seu manuseio, em sua forma, é a criação mesma de seu Ser. Num jogo de espelhos em que a linguagem é reflexo de si mesma, assinalando assim a autonomia que lhe confere adensamento metafórico, profundidade crítica – principais requisitos para uma poesia hermética. Não seria difícil encontrar metáforas absolutas nos vários segmentos lírico-narrativos do Guesa, onde o

¹⁵⁹ CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. Re Visão de Sousândrade. Perspectiva: São Paulo, 2002. p. 24.

¹⁶⁰ CAMPOS, Haroldo. Op. Cit. p.37-38.

referente é de tal modo transformado que sofre uma espécie de apagamento, mostrando-se irreduzível à redução da imagem a seus termos comparativos:

Talvez a amante, a filha haja descido,
Qual esse tronco, para sempre o rio
Ele abana a cabeça co' o sombrio
Riso do íris da noite entristecido.
(*Canto II – Guesa Errante*)

Lá, da Desolação a ilha, parece
Um arcabouço náufrago – espelhada
Em ondas flavo-azul, como perder-se?
(*Canto 12 – Ibidem*)

Décadas depois os modernos popularizam esse procedimento, transformando seus textos em pequenas peças enigmáticas. E radicalizaram o processo através de uma decantação dos elementos dramáticos ou narrativos – que ainda consubstanciavam a estrutura poética do Guesa, responsáveis por amortecer seu caráter obscuro.

4.2. O Simbolismo Brasileiro

Foi sob a sentença de magro movimento, de agrupamento sem força que o simbolismo brasileiro ficou conhecido. Mas a revisão histórica, felizmente, tratou de nos apresentar um *hércules quasimodo* (como o nordestino de Euclides da Cunha), que, se tinha o corpo desajustado e desarticulado, tinha também uma força especial e imprevista no horizonte de seu tempo. Aos críticos contemporâneos ao movimento – se é que assim o podemos chamar – faltou a distância; daí resultou uma imagem esquálida da estética que transformou-se, entre nós, numa fantasmagoria de fim de século. Um dos principais a reverter esse estado de coisas foi Andrade Muricy, escrevendo, com muito trabalho de pesquisa, o monumental *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*¹⁶¹, editado atualmente em dois volumes. Andrade Muricy

¹⁶¹ ANDRADE MURICY. *Panorama do Simbolismo Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2 vol.

define a presença do simbolismo em nossas letras – o livro é editado na década de 50 – como dono de uma difusão “secreta, mas enorme”.¹⁶²

Ele não foi só um estudioso do movimento, mas um verdadeiro cruzado da estética simbolista, fazendo circular textos inéditos, manuscritos, conectando autores simbolistas das mais diversas regiões do país e integrando o nosso simbolismo a um “momento internacional”, como acreditava, negando a idéia de uma cultura simbolista de importação e da qual os nossos autores teriam sido subservientes. A despeito dos traços datados da obra, ela é um compêndio que participa de qualquer discussão consistente a respeito do significado do simbolismo na literatura brasileira. O prefácio à segunda edição da obra, em 1969, assinala o que muitos dos nossos críticos literários posteriores enfatizaram – a importante conexão entre simbolismo e modernidade:

Este *Panorama* não tem intuito exemplar e normativo. Focaliza uma tendência sem dúvida pretérita das letras brasileiras, porém de influência não completamente extinta; tendência complexa e acentuadamente sinuosa, mas cuja amplitude, antes geralmente contestada, o aparecimento do *Panorama*, pelo menos em seu aspecto documentário, terá contribuído para que fosse, como me parece ter sido, reconhecida pela nossa historiografia literária.

Desde os ensaios de Antonio Carlos Secchin sobre o movimento, até as análises de Davi Arriguci Jr. sobre poemas de Cruz e Souza, bem como no estudo essencial de Roger Bastide sobre o *cisne negro*; nos ensaios de Ivan Teixeira e outros importantes divulgadores da obra de Cruz e Souza, na análise e fixação dos poemas de Pedro Kilkerry por Augusto de Campos; sente-se a importante contribuição dessa idéia de secretas ou subterrâneas coligações entre estética moderna e simbolismo, impensáveis até então no contexto brasileiro.

Secchin, em seu ensaio *Simbolismo e Modernismo*¹⁶³, lembra que, a despeito do simbolismo ter disputado sua posição histórica com o seu adversário – o Parnasianismo –, diferentemente do que ocorreu na Europa, e de seus opositores ocuparem cargos de prestígio e estarem muito bem assentados na imprensa, o simbolismo, no balanço da história, parece ter conquistado presença bem mais significativa: “Se, no calor da hora, a gravata e o fraque

¹⁶² Idem. p. 14.

¹⁶³ In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre Poesia e Alguma Prosa*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004.

parnasianos venceram a batalha contra a túnica simbolista, esta parece ter levado a melhor na guerra que efetivamente importa: a da decantação histórica”.¹⁶⁴

Pensar os desdobramento do simbolismo na modernidade nos remete ao estudo de Edmund Wilson – com o qual o de Andrade Muricy guarda um profundo paralelo – em que uma parte fundamental da modernidade em países de língua inglesa ou francesa se mostra indissociável da estética simbolista formando aquilo que o próprio Wilson designa *literatura imaginativa* (aí incluindo Eliot, Pound, Valéry, Claudel, Rilke, etc.). Em nossa literatura o simbolismo foi sempre pensado como elemento agregado à estética parnasiana, por ela eclipsado, e, conseqüentemente, resíduo a ser superado pelas propostas de vanguarda. O que demonstra a peculiaridade de nosso contexto, pois na França uma das mais radicais vanguardas, o Surrealismo, apontava justamente em seus simbolistas os precursores de sua imaginação onírica e do poder subversivo da fantasia.

Se as pontes, ou vasos comunicativos entres as duas estéticas são incontáveis¹⁶⁵, por outro lado o simbolismo foi varrido do programa de vanguarda de 22, por funcionar totalmente fora do circuito cultural do programa nacionalista, por pender para o hermetismo e não para a pesquisa do caráter nacional ou da língua brasileira. As preocupações simbolistas pertenciam a outro universo, sua pesquisa era antes lingüística que nacional, mais estrutural que sociológica. Somado a isso o fato de que o simbolismo não se articulou enquanto movimento, fragmentando-se no território nacional como núcleos isolados que pouco contato mantinham. A visão global do movimento só emergiu com a publicação do estudo de Andrade Muricy. Independentemente do parentesco subterrâneo que os modernos tinham com os simbolistas, no momento heróico da vanguarda esse laço foi negado, e a cosangüinidade ignorada.

Não se pode esquecer que a primeira crítica formulada em terreno brasileiro à influência dos ideais cientificizantes e positivistas foi realizada justamente pelos poetas simbolistas. Um olhar mais acurado capta, ao rastrear o significado amplo dos deslocamentos estéticos, a intenção mais radical dos poetas simbolistas, entre as quais se encontra a tentativa de devolver à poesia sua capacidade de falar aos sentidos e não apenas ao intelecto. O código

¹⁶⁴ Idem. p. 139-140.

¹⁶⁵ Ainda Secchin: “O parco diálogo entre simbolistas e modernistas operou-se quase clandestinamente, devido, sobretudo, à caracterização específica do movimento de 22, muito mais empenhado em derrubar as estátuas do Parnaso do que auscultar o que já no século XIX soava como inovação. Ainda assim, saliente-se a atitude acolhedora de Mário de Andrade, cuja concepção de “verso harmônico” (em oposição ao “verso melódico” tradicional) pode ser precursoramente localizada em vários poemas de Cruz e Souza, com suas sucessões de frases nominais e bruscas rupturas de encadeamento lógico-discursivo.” In: Ibidem. p. 142.

simbolista, como demonstram vários dos poemas de Cruz e Souza e tantos outros, tem o objetivo de produzir a palavra encantatória e minar, desta forma, qualquer pretensão a reduzir a literatura a um depósito de idéias ou verdades sociológicas. Já estamos em pleno terreno do hermético, numa arte poética em que a força da sugestão, mesmo que não tenha cativado a todos, desdobrou-se em outras formas que guardavam com ela, ao menos, o desejo de transformar-se em algo aderente às camadas profundas da sensibilidade.

Cruz e Sousa, como um dos principais representantes da estética, foi um exímio criador de ritmos insólitos, inserindo-se numa linha que se origina em Baudelaire, em quem ele forjou parte de suas convicções literárias e mesmo parte de sua própria dicção poética. A carga lógico-discursiva da língua é amortizada pela curva sinuosa da musicalidade, obtendo-se assim a “rarefação do referente”¹⁶⁶, baseada em assonâncias e aliteraões num poema como o famoso *Antífona*:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras

De luas, de neves, de neblinas!...

Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...

Incensos dos turíbulos das aras...

Formas do Amor, consteladamente puras,

De Virgens e de Santas vaporosas...

Brilhos errantes, mádidas frescuras

E dolências de lírios e de rosas...

Indefiníveis músicas supremas,

Harmonias da Cor e do Perfume...

Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,

Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

(...)

Na poesia de Cruz e Sousa a linguagem adquire peso pela unidade estilística que a sintaxe, os vocábulos, a prosódia, constroem com a dimensão semântica do discurso poroso ao vago, ao fluido, ao etéreo. É *toda* a linguagem que expressa realidades sutis, ou, é essencialmente sua *forma* que expressa tais misteriosas searas. Há, em verdade, poucos

¹⁶⁶ Expressão de Ivan Teixeira no prefácio à edição fac-similar de *Faróis* de Cruz e Sousa. In: CRUZ E SOUSA, João da. *Faróis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p.17.

“acontecimentos” na poesia de Cruz e Sousa, pois é a própria linguagem que se transforma em evento, com seus volteios e sinuosas curvas sonoras.

Seu principal material é o vago ou a imaterialidade, que adquire um sentido positivo. O movimento ascensional, que pode ser verificado em muitos dos poemas de Cruz e Sousa, coaduna-se com a cosmovisão de sua poética, na qual o mundo cotidiano está imantado de aspectos negativos, como a mesquinhez e a redução da vida mental ao racionalismo pobre do século XIX, como se lê em *Siderações*, também de Broquéis¹⁶⁷:

Para as Estrelas de cristais gelados
 As ânsias e os desejos vão subindo,
 Galgando azuis e siderais noivados
 De nuvens brancas a amplidão vestindo...
 (...)

E as ânsias e os desejos infinitos
 Vão com os arcanjos formulando ritos
 Da Eternidade que nos Astros canta...

Nessas alturas resta pouco do mundo a que estamos habituados, como se a linguagem tivesse se apurado de tal forma que se tornou volátil. Assim, a própria palavra construída pelo poeta adquire uma dimensão espiritual que não se esquadrinha por qualquer credo religioso, mas constitui-se como uma privilegiada visão do universo, investindo-o de uma coerência especial e de um sentido próximo da ascese religiosa. Mas a principal caracterização dessa palavra é a da música das coisas, espécie de linguagem oculta que se vai revelando aos poucos ao poeta, nervura secreta das forças que agem sobre o cosmo e sobre o próprio homem. Essas forças podem se manifestar sob a face angelical do mais puro sentimento místico-religioso, ou mesmo sob as formas sensuais do corpo, constantemente – e não por acaso – velado na poesia de Cruz e Sousa:

Carnais, sejam carnavais tantos desejos,
 Carnais, sejam carnavais tantos anseios,
 Palpitações e frêmitos e enleios,
 Das harpas da emoção tantos arpejos...

¹⁶⁷ CRUZ E SOUZA, João da. Missal e Broqueis. Martins Fontes: São Paulo, 1994.

(Encarnação)

Comentou-se muito sobre a perda de inteligibilidade que as imagens etéreas de Cruz e Sousa desencadeiam. Toda sua poesia se constrói sobre o pilar de uma *dor cósmica*, condizente com uma visão espiritualizada e transcendente do próprio ato de poetar, abarcando todas as facetas da matéria, seja na sua sublimação, seja na sua manifestação mais sensual. Esse ritmo é vazado por uma série de recursos que se tornam recorrentes em sua poesia, como a enumeração ou acumulação de termos aproximados, decompostos pela irradiação dos vocábulos regidos mais por coordenação do que por subordinação; a tendência para a abstração que a intensa musicalidade imprime ao discurso e o anulamento dos elementos espaço-temporais. Ivan Teixeira confirma isso ao afirmar que o poeta:

compõe um discurso em que o ser se converte numa espécie de feixe de ondas abstratas de padecimento e limitação, efeito obtido graças ao acúmulo de imagens sonoras e cromáticas, associadas à enumeração exaustiva e prismas variados da mesma impressão. Trata-se de uma concepção algo surrealista do discurso poético, em que as formas objetivas do mundo exterior cedem lugar à projeção dos fantasmas deformantes da poderosa imaginação verbal do poeta.

Outro autor que será um exemplo de poética hermética no nosso simbolismo brasileiro é Pedro Kilkerry. Bem menos prestigiado que Cruz e Sousa, Kilkerry recebeu da vanguarda, na figura de Augusto de Campos, atento estudo e vivo interesse. Num trabalho de *ReVisão*, como os concretos gostam de grafar – o *ReVisão* de Kilkerry¹⁶⁸ –, Augusto de Campos, além de fixar praticamente toda a obra esparsa que nos restou do poeta, oferece poemas inéditos e um estudo interpretativo como introdução.

Poeta de rigor e senso construtivista mallarmaicos, Kilkerry esteve ligado a importantes revistas do simbolismo baiano, onde figurou a maior parte de seus poemas publicados. Foi considerado por Andrade Muricy, essencial poeta do nosso simbolismo: “O seu curioso hermetismo à Mallarmé faz dele um longínquo precursor do surrealismo”¹⁶⁹. Mas Kilkerry não se define como hermético apenas pelo preciosismo e pela escolha insólita do vocábulo, não é tanto o léxico que o caracteriza como poeta *difícil*, e mesmo os torneios sintáticos, mas sua dimensão semântica que daí resulta. As metáforas absolutas proliferam-se

¹⁶⁸ CAMPOS, Augusto de. *ReVisão* de Kilkerry. Brasiliense: São Paulo, 1985. Brasiliense: São Paulo, 1985.

¹⁶⁹ Op. Cit. p.899.

num olhar absolutamente estranhado sobre o mundo recriado à luz de uma singular cosmovisão, onde, varrido o sentimentalismo romântico ou o equilíbrio clássico, o senso construtivista e a concepção da arte como artifício dominam:

Sombras de voz hei no ouvido
 – De amores ruivos, protervos –
 E anda no céu, sacudido,
 Um pó vibrante de nervos.
 (Horas Ígneas)

E a luz nalgum volume sobre a mesa...
 Mas o sangue da luz em cada folha.
 (É o Silêncio...)

Se em tua frente de sonho
 O sonho é uma flor de cera
 Chegas... Do que era tristonho
 Que luz rosada nascera!
 (Folhas da Alma)

Note-se que além das metáforas absolutas, em que os referentes são apagados em nome de uma nova realidade puramente lingüística, capaz de metaforizar o que cerca o dizível – “pó vibrante de nervos”, “sangue da luz em cada folha” e “O sonho é uma flor de cera” – deparamo-nos com uma sintaxe intrincada e incomum, onde frases perdem as conexões lógicas usuais como o fragmento de *É o Silêncio...* demonstra. Parece que o último verso da estrofe de quatro, uma frase adversativa, não se relaciona com nenhum verso anterior, pairando isolada como uma ilha verbal no meio do silêncio. A técnica de ocultar, esquecer, o fechamento dos períodos como acontece nos dois últimos versos deste poema (“Cresce-me a estante como quem sacuda / Um pesadelo de papéis acima...”), são marcações estruturais desse silêncio irreduzível que paira em torno do texto.

Funcionando como verdadeira síntese da arte verbal de Kilkerry, a partir do qual Augusto de Campos tece minuciosa análise, temos *Cetáceo*:

Fuma. É cobre o zênite. E chagoso do flanco,

Fuga e pó, são corcéis de anca na atropelada.
 E tesos no horizonte, a muda cavalgada.
 Coalha bebendo o azul um largo vôo branco.

Quando em quando esbagoa ao longe uma enfiada
 De barcos em betume indo as proas de arranco.
 Perto uma janga embala um marujo no banco
 Brunindo ao sol brunida a pele atijolada.

Tine em cobre o zênite e o vento arqueja e o oceano
 Longo enfroca-se a vez e vez e arrufa,
 Como se a asa que o roce ao côncavo de um pano.

E na verde ironia ondulosa de espelho
 Úmida raiva iriando a pedraria. Bufa
 O cetáceo a escorrer d'água ou do sol vermelho.

A forma fixa do soneto sofreu as mais diversas transformações ao longo do século 19 e entrou pelo 20 sendo utilizada pelos simbolistas de maneira totalmente anti-clássica. Ele que se transformou na expressão máxima do formalismo classicista adquire um significado amplamente contrário nas poéticas de Antero de Quental, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos e, como se vê acima, no próprio Kilkerry. Após as “cavalgadas” românticas eliminando o ritmo puro do verso, toda uma série de recursos sonoros – aliterações, ecos, assonâncias etc. – tensionam sua estrutura de modo a desviá-la radicalmente de seu classicismo congênito. Neste soneto Kilkerry inflaciona a estrutura comedida tradicional, num jogo cromático (“É cobre o zênite”, 1º verso da estrofe 1) e plástico (“E na verde ironia ondulosa de espelho”, 1º verso do último terceto) que produz uma sensação de realidade insólita e móvel, quase um expressionismo, onde todos os elementos parecem dialogar entre si, animados por uma mesma força agônica de vida. Um único verbo, conjugado em terceira pessoa, numa frase atomizada do primeiro verso, anuncia toda a impessoalidade de um observador avesso ao lirismo lacrimoso. A sintaxe retorcida de teor barroquizante do último verso do primeiro quarteto – “Coalha bebendo o azul um largo vôo branco” – mesmo sendo transposta para a ordem mais usual da língua (Um largo vôo branco coalha bebendo o azul) não diminui o caráter absoluto da imagem.

Outra característica particular é a conversão de substantivos em verbos, no caso de *esbagoa*, que deve se referir a bagos – os barcos como bagos – e *enfroca-se*, remetando a uma grafia mais antiga, provavelmente, de flocos (frocós). Há a qualificação estranha sem a habitual adjetivação lírica, no caso de *pele atijolada*. Toda uma sensação de movimento é descrita no poema, onde imagens são repetidas e renovadas, ampliadas por novos elementos como indicadores de uma realidade que não paralisou na descrição anterior; é o caso de “É cobre o zênite” que reaparece no primeiro verso do primeiro terceto como “Tine em cobre o zênite”. O zenite que continha já a cor cobre aparece tinindo nessa cor, como se se explicasse essa qualidade do zênite pela sinestésica sugestão de que a cor produz um som, ou vice-versa.

Digno do mais puro hermetismo lingüístico a Mallarmé é o último verso do primeiro terceto. A comparação adquire o tom de uma frase condicional com o verbo roçar, acionando a preposição que cria uma estranha tensão entre a possibilidade e a realidade da imagem, por si só também incomum: “côncavo de um pano” (?). E a todo esse quadro pulsante e sensorial de vida, une-se, no final, o cetáceo, o suposto foco do texto que o traz no título, transformando o poema numa longa perífrase. A espécie dos cetáceos inclui, como mamíferos marinhos, baleias, botos e golfinhos. É sintomático que o poeta também referencie o animal que habita a estranha paisagem que cria de maneira genérica, sem nos dizer com precisão mais a seu respeito. Como se ele fosse o ponto irradiador de uma série de associações, mais importantes do que ele mesmo que encabeça o texto, estopim para a correspondência entre a lógica insessável da vida e a agonia do animal, talvez preso entre pedras o que configuraria a “ironia ondulosa de espelho”. De qualquer maneira, as possibilidades de leitura são múltiplas e exigem do leitor uma atenta participação para a fruição do leitor.

Para Kilkerry o inconsciente não é uma curiosidade de provinciano, mas um material sobre o qual ele desejava trabalhar impondo-lhe, entretanto, o seu senso construtivista de estranheza sonora e plástica – “O Inconsciente é um Rimbaud admirável, trabalha todo esse inanimado universal”.¹⁷⁰ Além do gosto por escrutinar o inconsciente, Augusto de Campos identifica, em sua análise estrutural, os recursos básicos da poética hermética de Kilkerry:

Sua técnica avançada de compressões imagéticas, à base de metonímias e metáforas, seu “atonalismo” sintático, sua musicalidade agressiva e dissonante. E acima de tudo o alto grau de consciencialização da linguagem, uma intuição notável daquilo que Décio Pignatari

¹⁷⁰ In: CAMPOS, Augusto. Op. Cit. p. 41.

denominou “isomorfismo” em poesia (“o conflito de fundo e forma em busca de identificação”) (...)

Chyrino de Magalhães (Manoel Quirino de Magalhães,), é outro poeta que empresta à palavra hermético um significado mais exato. Participando também do construtivismo geometrizar de Mallarmé, submerso no sertão da Paraíba, na cidade Patos, este obscuro homem resgatado por um ensaio de Álvaro Cardoso Gomes¹⁷¹, dedicou à sua escassa, porém singular, obra, toda sua breve vida de poeta maldito.

Não se deve entretanto à sua vida desastrosa, digna de qualquer decadentista do período, a possibilidade de inscrevê-lo não só numa concepção ampla de poética como a nossa idéia de hermetismo, como também numa linha criativa e sincrônica da modernidade literária. Restou-nos pouco desse trabalho vertiginoso com a palavra que se, por um lado, carece de volume e de quantidade, por outro, está carregado de significado moderno muito específico. Iniciando sua obra com um livro totalmente adequado a padrões simbolistas, onde a forte presença de Cruz e Sousa se revela, muitas vezes reproduzindo clichês da “escola”,

Edênicas, suaves lactescências...
 Vagam fluidas, em ondas, sobre aras...
 Respira perfumes meu ser, essências
 De veludos, escrínios, jóias raras...

Músicas outonais de estrelas, luas...
 Os ares atravessam, brancas mágoas,
 Luzes frouxas, suspiros estelares...
 Vozes sumidas, vagas, vozes d’água...
 (Prelúdio)

Aos poucos o poeta direciona-se para uma crítica do código estético simbolista que o levará, juntamente com a leitura de Mallarmé, a adentrar, como se verifica em sua poesia e em suas anotações, numa crise do verso e da linguagem em suas limitações e para qual o próprio código simbolista não tem eficácia:

¹⁷¹ Revisão de Quirino de Magalhães, In: CARDOSO GOMES, Álvaro. O Poético: Magia e Iluminação. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Outro problema está na minha incapacidade de compor poemas inteiros. Um verso me luz e, por mais que o trabalhe, debruçado sobre o papel como um lavrador, não dou com o poema inteiro. É a minha sina – componho por lapsos. Há-de crer você, com muita razão, que são os sintomas desta maldita moléstia que não me deixa em paz.¹⁷²

Tal fragmento consta numa carta que Chyrino de Magalhães escreveu a seu amigo, Heráclito Nóbrega, que o amparou até o fim da trágica vida, num hospício no Recife. O que nos chama a atenção é o fato do poeta identificar essa profunda crítica que ele dá a luz diante do código poético do seu tempo, já amplamente dominado pelos estilemas simbolistas, com a doença que o destruirá. Quando se instala a doença, o poeta mais nada produz, enquanto que o desenvolvimento que assistimos acontecer paulatinamente através de seus escritos se inicia muito antes, já nos poemas posteriores ao seu primeiro livro – *Epiphánias* – onde se encontra o poema *Prelúdio*¹⁷³. É de extrema lucidez, como se vê nos poucos escritos que testemunham suas fases, a consciência das transformações pelas quais sua palavra poética passa, frutos de um crise do verso, crise de linguagem que se sente, pela trajetória de sua poesia, não como cópia sem brilho de Mallarmé, mas com vida própria num caminho todo particular. O *Epiphánias*, publicado em 1905, além de ter tido uma recepção nula consumiu os últimos recursos financeiros do poeta. Edição de luxo, encadernação em veludo negro, como nos informa Cardoso Gomes, tipos em estilo medievalizante; todo o gosto tardio simbolista por certo sentimento aristocrático que se espalhou entre os epígonos do movimento.

Como bem vê Cardoso Gomes, no próprio *Epiphánias* já se pode reconhecer traços das futuras rupturas da poética de Chyrino de Magalhães: “Enquanto as inovações em Cruz e Sousa limitam-se a transgredir a norma da poesia mais apegada à realidade (...), em Chyrino de Magalhães, encontramos subversões na própria linguagem”.¹⁷⁴ E fornece uma série de exemplos dessas subversões estruturais, onde a língua é alterada em suas convenções mais fundas. Há, por exemplo, a transformação de substantivos em advérbios e o contrário também: “Opalamente Azuis, brilham seus olhos” ou “pálido ontem de calmarias”; o uso transitivo de verbos intransitivos: “Minh’Alma cai em Asas”; assim como a polissemia baseada na dubiedade reforçada pela sintaxe aberta no poema *Asas Garças*:

¹⁷² In: CARDOSO GOMES, Álvaro. Op. Cit. p.97.

¹⁷³ Prelúdio foi publicado pelo menos um década antes, provavelmente com outros poemas incluídos posteriormente em *Epiphánias*, no único número da revista que Chyrino mais seu inseparável amigo Heráclito Nóbrega editaram em 1899: *Phalanges*.

¹⁷⁴ Op. Cit. p. 94.

Garças brancas? as asas? voam
 Sobre o espelho da lagoa.
 Ondas de bronze ecoam,
 Badalos soas, as taboas.

São nos escritos esparsos do segundo livro, que Chyrino planejava editar – *Vôo Vêu* –, que estão suas mais radicais experiências. O próprio título já evidencia a tônica de assimilação da concretude do significante, um aproveitamento de suas texturas gráfica, sonora e plástica, onde o jogo aliterativo imprime movimento, dinâmica etérea e mallarmeana de movimento sutil de um véu. Nesse livro inacabado Chyrino de Magalhães desconstrói a unidade sintática e temporal da língua em nome do simultaneísmo e de conexões mais “frouxas”, mais abertas entre as palavras que adquirem um peso todo particular, atomizando significados pelas múltiplas relações que passam a manter; ordenadas não pela lógica discursiva, mas pela impregnação metafórica do branco da página como imagem do silêncio¹⁷⁵:

Zumbe		Mosca	
	Asas		Grades
		Vozes	Vagas
	Sono	Pedra	
		Cala	

Interessante é identificar todo o percurso seguido pelo poeta ao se confrontar seus escritos “críticos” e os poemas, que vêm configurar no plano das realizações as sutilezas de sua criação arrojada. A revolução ocorrida na poesia de Chyrino de Magalhães, entre os anos de 1914 e 1916, não se deve apenas às leituras de Mallarmé que realiza, mas, como se vê em poemas que precedem os mais experimentais pertencentes ao projeto de *Vôo Vêu*, a uma necessidade crítica de depuração do código estético simbolista, onde a palavra vai adquirindo “concretude” cada vez maior. Assim, o poeta esboça textos de sua “nova poética”, que envia ao amigo pernambucano, na tentativa de produzir uma “arte mais autêntica”.¹⁷⁶

Por volta de 1910 os poemas já incorporam esse desvio da norma simbolista na procura de uma linguagem mais adequada para concretizar o universo sensível que o poeta deseja criar. São textos em que se abandona o etéreo e o vago, a Cruz e Sousa, em função de uma reação mais atritiva

¹⁷⁵ CARDOSO GOMES, Álvaro. Op. Cit. p.101.

¹⁷⁶ Palavras do próprio poeta transcritas no ensaio de Cardoso Gomes. p. 97.

com a realidade, passando por uma espécie de mineralização da palavra, com acentos mais duros e uma musicalidade entrecortada de silêncios e pausas distintas das reticências frouxas:

Como pode alguém extasiar a Alma
 Em frias, lânguidas, lactescências,
 Se ao rude sol esmorece a calma
 Sob a áspera, quente, incandescência?

E nessa atitude crítica que tem mão dupla – o fato do poeta estar atento ao código que utiliza, representa estar atento ao padrão estético do seu tempo – Chyrino de Magalhães desembocará num adensamento metafórico responsável por acionar a visualidade algo próxima do Lance de Dados de Mallarmé e das experimentações de vanguarda uns cinquenta anos depois. Porque a concretude que penetra seu imaginário poético, fazendo-o abandonar os topos simbolistas mais usuais, não se instala apenas como “tema”, mas como uma verdadeira reflexão formal, numa espécie de isomorfismo capaz de absorver seus avanços não apenas no plano das intenções, mas, e principalmente, no das realizações. Deixar de lado as paisagens etéreas preconizadas pelo simbolismo afamado, educando o olhar para a dura incidência do sol, é, na verdade, uma metáfora, que o sol passa a cumprir nessa poesia, de que o mundo físico, representado possivelmente pelo próprio corpo da palavra, é o seu renovado foco de ação:

GRYPHO

GRIFA O TIPÓGRAFO O CORAÇÃO DO HYPOGRIFO

onde
 as asas
 soam
 em revoada
 mithológica

Como se vê no poema acima (o outro poema que se encontrava entre os dispersos está no anexo 1), as palavras adquirem uma textura mais concreta, no sentido de terem seu corpo gráfico-sonoro explorado e imprimindo um ritmo muito específico pela disposição mais livre na mancha gráfica da página. Assim, em Chyrino de Magalhães o gradual aproximar-se do

mundo físico não significou a recusa do essencial da sensibilidade simbolista, mas um aprofundamento de seus pressupostos, na esteira de Mallarmé, numa intermitente e reduzida, porém vigorosa pesquisa linguística.

4.3. O Hermetismo na Poesia Brasileira Moderna

Como afirmamos nos primeiros parágrafos deste capítulo, a poética de Mário de Andrade, pela sua sede de participação, constituiu-se como recusa à excessiva intelectualização, que ele identificava na poesia de Mallarmé. Oswald de Andrade, foi experimental radical em sua prosa poética, nos romances limites *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, foi um vanguardista no campo da poesia ao depurar numa linguagem coloquial-irônica o poema, transformando-o num mecanismo eficaz para capturar flashes do cotidiano, seja na estrutura do poema-piada seja nos cortes abruptos e dinâmicos de sua técnica de montagem.

Os principais elementos, porém, de uma poética hermética estão fora do programa de 22: a linguagem imantada por uma mística, o peso de um silêncio simbólico, a fusão entre visão artística e interpretação metafísica do mundo, a metáfora absoluta, o imaginário mágico e esotérico e a idéia da experiência poética como transformação, seja do sujeito que a fabrica seja de seu receptor, o leitor. Nossa vanguarda modernista, embora alimentada aqui e ali por tendências que se confirmaram como grandes receptáculos de toda uma linha de poesia hermética, que se inicia com Baudelaire e avança com Rimbaud e Mallarmé, representados pelo expressionismo ou pelo surrealismo, orientou-se logo no seu início para aquilo que falava mais alto à vida cultural do país: a necessidade de redescobri-lo, o que implicava uma integração da pátria a toda uma dimensão moderna do mundo ocidental e à exposição da realidade brasileira – “realidade” esta que só uma linguagem inventiva e coloquial-irônica conseguiria metaforizar.

Parece que outras modernidades só entrariam no circuito poético de nossa renovação a partir de 30, num processo já de reflexão e decantação do próprio projeto nacionalista da fase heróica. O surrealismo foi a principal vanguarda responsável por instilar em alguns de nossos principais poetas o estopim de uma linguagem capaz de identificar-se com a espiritualização do ato poético sem ter de retroceder até o simbolismo. Justamente as figuras de Murilo

Mendes e Jorge de Lima ocupam a posição central desse novo fôlego do hermetismo entre nós.

Murilo Mendes será a figura privilegiada por nós nesta seção, em detrimento de uma possível atenção à poesia de Jorge de Lima. Poderíamos explicar essa escolha aparentemente arbitrária por um dado prático objetivo: dos dois é ele o mais citado, comentado, parafraseado e referenciado como ponto de ligação, para uma parte dos novos poetas brasileiros, entre a lírica hermética dos simbolistas e primeiros modernos com a poesia atual. Uma espécie de imagem alternativa de poeta brasileiro, antenado com as vanguardas sem abdicar de sua singularidade essencial. Quando, mais adiante, sistematizarmos, do ponto de vista estilístico, a tendência hermética da atual poesia brasileira, tentaremos provar a sutil e poderosa presença da poesia Muriliana em seu escopo.

Inicia sua atuação como poeta das fileiras da vanguarda modernista heróica, compactuando com muitos de seus preceitos, como a paródia de marcos históricos da cultura brasileira, fatos ou textos (lembre-se a sua própria canção do exílio), recriados à luz da simplificação irônico-cotidiana em linguagem ágil. O Murilo Mendes, entretanto, que nos interessa, é aquele que abandona a matriz comum a Oswald ou Mário e desenvolve, a partir de *A Poesia em Pânico* (1937), aquilo que podemos definir de poética hermética. Este livro, passados sete anos de atuação poética – o primeiro *Poemas* (1925-1929), é publicado em 30 – marca uma transformação fundamental no universo de sua criação.

A morte de seu grande amigo Ismael Nery instila no poeta uma crise religiosa que o fará desenvolver, juntamente com o contato que mantém a partir de então com o grupo francês da revista *Esprit*, um cristianismo essencial e capaz de mesclar-se às suas motivações literárias. Vê-se uma transformação substancial na visão de mundo do poeta. O caráter anedótico, por exemplo, pelo qual ele inicia a exploração de seu país pelo viés nacionalista se converte num humor martirizado de homem moderno que recorre à ironia como mecanismo de justaposição ou apaziguamento de questões insolúveis. Em outras palavras é o mesmo Murilo, e, ao mesmo tempo, é um outro.

O principal elemento que o fará desenvolver uma linguagem literária fundamentalmente hermética será o surrealismo que ele soube operar como poucos, não só no âmbito brasileiro, mas no próprio contexto da literatura ocidental. É José Guilherme Merquior, em *Notas para uma Murilosopia*, quem situa Murilo Mendes dentro de uma de suas principais qualidades – a absorção do surrealismo ao núcleo motivador de seu discurso: “Aquilo mesmo que os três principais anarcovanguardistas, Oswald, Mário e Drummond, só

incorporaram avulso – o surrealismo – Murilo adquiriu, por assim dizer, por atacado”.¹⁷⁷ O surrealismo de Murilo Mendes não se parece com o programa de uma escola literária (coisa que o surrealismo talvez não tenha sido), mas parece constituir a própria lógica do seu “antiuniverso”, respirando a autenticidade de uma máscara que se fundiu, de maneira pessoana, ao rosto de seu a(u)tor.

A questão surrealista em Murilo Mendes é esclarecedora sobre a presença do movimento na poesia contemporânea. O poeta não foi adepto da escritura automática, uma das principais propostas técnicas dos surrealistas. Seus poemas se orientam na direção de uma unidade imagético-sonora que exige um alto grau de conscientização artística. Essa consciência crítica de poeta artífice, e a conseqüente recusa ao servilismo inconsciente, está intrinsecamente ligada à sua visão cristã e escatológica do mundo.

A visão cristã exigiria do poeta um constante mergulho na imanência que o seu surrealismo tentava equilibrar, pelo anseio revolucionário utópico mesclado ao sentimento de caridade, de fundo religioso. Daí uma linguagem que está constantemente mergulhando no real sem nunca descambar totalmente para a “irrealidade” e, menos ainda, para o realismo fácil da participação. Justamente a tensão entre um e outro que melhor definem sua poesia. Essas duas instâncias são, em seu universo poético, as vias de acesso para a liberdade, elemento agregador tanto da visão onírica surreal quanto da esperança escatológica cristã. Liberdade que dará título não só a um de seus livros – Poesia Liberdade – como também a um dos mais reveladores poemas de sua visão de mundo, pertencente ao livro *As Metamorfoses*:

A Liberdade

Um buquê de nuvens:

O braço duma constelação
Surge entre as rendas do céu.

O espaço transforma-se a meu gosto,
É um navio, uma ópera, uma usina,
Ou então a remota Persépolis.

Admiro a ordem da anarquia eterna,

¹⁷⁷ MENDES, Murilo. Poesia e Prosa Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. vol. 1. p. 12.

A nobreza dos elementos
E a grande castidade da Poesia.

Dormir no mar! Dormir nas galeras antigas!

Sem o grito dos náufragos,
Sem os mortos pelos submarinos.

Este poema é um exemplo de síntese de toda a obra de Murilo com suas forças informativas. A liberdade se estabelece como um atributo natural do universo criado, do qual o próprio homem participa também pelo poder de sua imaginação, pelo seu similar poder em criar. Poder que, ao mesmo tempo, não deve compactuar com o “grito dos náufragos”, nem com “os mortos pelos submarinos”. É esta condição fundamental para que se possa “Dormir no mar! Dormir nas galeras antigas!”. O dístico final do poema é um lembrete da condição primeira da liberdade, e do anarquismo essencial de Murilo: a liberdade não pode ter como plataforma a opressão de inocentes. Estes dois últimos versos funcionam, pois, como uma verdadeira *antistrofe*, contracanto à propagação da imaginação e da associação livre que corresponde ao desejo associativo do poeta (“O espaço transforma-se a meu gosto”).

O poeta transformou o seu poder imaginativo num compromisso com o outro pelo caminho da caridade, minando as imagens mais deliberadamente puras do surrealismo nascidas de técnicas como a escrita automática, o entregar-se ao gosto do inconsciente e aos seus acidentes inarticulados. Nesse campo, não teria vez, e Murilo sabia-o, a imaginação participante e orientada num sentido amplo mas também profundamente social. A *charitas*, o sentimento cristão de transformar o estranho em algo de si mesmo, funcionou como um monitoramento do real sobre a força delirante da imaginação surrealizante, expressa também por uma alta potência crítica que o poeta aliou desde cedo ao seu ato de criação. No texto já citado, José Guilherme Merquior anotou com precisão a singularidade do poeta de Poesia Liberdade: “Essa tremenda carga utópica é a essência do surrealismo-movimento, a sua grande originalidade face ao niilismo dadá; e foi a isso – e não às receitas de escola, tipo “escrita automática” – que Murilo jurou uma fidelidade nunca desmentida”.

Nessa visão de mundo pode-se reconhecer um aspecto universalizante que muito deve à teoria do *essencialismo*, desenvolvida pelo seu amigo Ismael Nery. Versão mística da escatologia cristã e teoria, nomeada, por sinal, pelo próprio Murilo Mendes, que cruzava a dimensão corpórea do sensualismo com um impulso metafísico e transcendente. Não se pense

que o poeta desenvolve, a partir dessas idéias de segunda mão, meios de operacionalizá-las. Elas estão incrustadas na medula de suas experiências poéticas; ele sente o mundo a sua volta de tal modo irmanado ao atrito entre corpo e o absoluto, que tentar definir onde começam as idéias e onde começam os processos estilísticos seria como extrair um coração do corpo para demonstrar como ele funciona.

Um dos maiores casos de admiração perplexa diante da trajetória e do lugar especial que cabe a poesia de Murilo Mendes é o de Mário de Andrade. Mário no texto “A Poesia em 1930”, situa alguns dos problemas dessa poética, dos quais o “hermetismo” e a “obscuridade”¹⁷⁸. Na visão do modernista paulista, seriam resultados da irregularidade do poeta. Murilo Marcondes de Moura, autor de um dos mais luminares estudos acerca do poeta mineiro, explora os principais procedimentos de sua poesia hermética, demonstrando o caráter singular do surrealismo de Murilo Mendes. Ele foi capaz de integrar os seus procedimentos mais caracterizadores à visão totalizadora de uma poética que trabalha incessantemente sobre suas próprias possibilidades, procurando transfigurar a realidade. Deste modo, essa “irregularidade”, o hermetismo, era a condição vital de uma poesia fundada na “paixão do enigma”, que ele mesmo identificara na obra de Max Ernst a quem admirava.

Essa *transfiguração* da realidade está diretamente ligada a algumas das conquistas do surrealismo no campo da poética. Entre elas, o uso especializado da metáfora, identificada por Murilo como a estrutura organizadora de seu universo; metáfora que resulta de objetividade vocabular e lingüística, mas também de desarticulação da sintaxe e da prosódia tradicionais. O próprio poeta anota:

Restringi voluntariamente meu vocabulário, procurando atingir o núcleo da idéia essencial, a imagem mais direta possível, abolindo as passagens intermediárias. Certo da extraordinária riqueza da metáfora – que alguns querem até identificar com a própria linguagem – tratei de instalá-la no poema com toda a sua carga de força.

Vista desse modo, a metáfora ou a imagem¹⁷⁹, é um espaço iluminado cercado por um mundo de sombras. Ela é o flagrante poético de uma realidade sempre conectada a outras camadas de realidade que desconhecemos. A metáfora absoluta¹⁸⁰, como já se definiu esse

¹⁷⁸ In: MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes: A Poesia como Totalidade. São Paulo: Edusp, 1995. p. 55.

¹⁷⁹ Teremos oportunidade de refletir sobre esses conceitos quando tratarmos dos traços estilísticos das poéticas brasileiras que compõem a tendência hermética.

¹⁸⁰ O termo já foi referenciado anteriormente, quando identificamos em Hugo Friedrich sua utilização.

tipo de metáfora, tem certa carga elíptica que concentra de uma só vez o esforço de objetivação – interpretado por Murilo Marcondes como técnica combinatória em Murilo Mendes – e o apagamento do referente e da proximidade estreita da representação: “Trata-se, antes, da invenção de nexos novos e insólitos, de modo que as relações ente os termos da imagem sejam ao mesmo tempo longínquas e justas.”¹⁸¹

A proeminência da metáfora ou imagem confere à poesia de Murilo Mendes um lugar de solitário destaque entre os nossos primeiros grandes modernos. Pois, como seu amigo Jorge de Lima, não tem qualquer interesse em retratar a realidade brasileira com agilidade e primitiva inocência, elementos que ficaram restritos a momentos muito pontuais na obra dos dois; mas o desejo de ampliar um olhar desprendido de qualquer noção exclusivista de identidade, baseada na tipificação e redução. A arte de Murilo Mendes “consiste na combinatória radical de elementos os mais disparatados, sendo ainda que o seu produto *cria* algo novo cuja função é expandir a realidade e não reproduzi-la”¹⁸².

A imagem nos explica também a conexão entre surrealismo e barroquismo no poeta.¹⁸³ A técnica combinatória de Murilo Mendes não só não exclui, como mesmo provoca a eclosão do insólito. A tentação de separar a obra do poeta entre um impulso surrealizante, no início, e uma purificação em direção ao construtivismo na fase final, deve ser evitada. Pois essas duas linhas de força se mantêm unidas pelo contraste e pela resolução a elas concedida na imagem e na metáfora absoluta, mesmo que pareça prevalecer nessas distintas fases uma sobre a outra, tal par dicotômico, responsável pela característica tensão poética do autor nunca desaparece.

O construtivismo e a estranheza da imagem unem o barroco e o surrealismo pela importância que uma linguagem transfiguradora adquire. Como no barroco, “O meio de se alcançar tal objetivo é também a utilização radical da metáfora, então definida como ‘mãe da poesia’ ou ‘mãe de toda a agudeza’.”¹⁸⁴ Veja-se a consciente aproximação que o poeta realiza entre as duas estéticas n’O Poema Barroco, de *Mundo enigma*. Onda as imagens mais incomuns estão permeadas por um sentimento de compaixão pela condição dos homens que se manifesta de maneira exemplar na humanidade dos santos, iconicizada e varada de paixão pela divindade:

Os cavalos da aurora derrubando pianos

¹⁸¹ MOURA, Murilo Marcondes de. Op. Cit. p. 19.

¹⁸² Idem. p.25.

¹⁸³ Os pontos de união entre surrealismo e barroquismo também serão explorados posteriormente.

¹⁸⁴ MOURA, Murilo Marcondes de. Op. Cit. p. 38.

Avançam furiosamente pelas portas da noite.

Dormem na penumbra antigos santos com os pés feridos,

Dormem relógios e cristais de outro tempo, esqueletos de atrizes.¹⁸⁵

Em seu estudo, Murilo Marcondes de Moura, comenta as semelhanças entre a inventividade de uma *ars combinatória*, que está na raiz da poética barroca e da qual Murilo Mendes, bem como parte do surrealismo participariam. Nesse contexto o poeta aparece como um estabelecedor de relações¹⁸⁶, costurando impulsos opostos, unindo os mais diferentes materiais na procura de correspondências, simulações de complexos estados de percepção que produzem uma sensibilidade tensa e irreduzível ao evidente, envolvendo a poesia em um clima de abertura que mantém a sensação de que o seu centro, seu núcleo fundamental está ocupado por um grande segredo, um certo silêncio. Cabe ao poeta cercá-lo, dar indícios de sua existência, criar mecanismos capazes de aferir a densidade de sua presença.

Ficam assim delineados os principais traços do hermetismo muriliano que nos farão compreender melhor onde se origina a singular poesia de parte dos contemporâneos: impulso místico e metafísico, poesia como uma arte transfiguradora, transcendente, união entre construtivismo e estranheza, prevalência da imagem e da metáfora e a presença do silêncio como elemento compositivo. Elementos todos que comungam com a influência dos simbolistas franceses e românticos alemães. Muito já se disse, por exemplo, o quanto *Os Discípulos em Emaús* devem aos escritos de Novalis, enquanto que a influência Rimbaudiana é declarada pelo próprio poeta.

Tais caracteres herméticos poderiam ser apontados ainda em alguns momentos da Drummond e numa boa parte da poesia de Joaquim Cardozo. Nossa escolha, entretanto, recaiu em Murilo Mendes pela importância que ele tem adquirido entre os novos poetas e pela predominância de uma linguagem poética hermética em sua obra. Isso nos levou, diante dos limites de nosso estudo, que tem como foco fundamental a nova produção, a preterir não só Drummond como Jorge de Lima que, ainda mais que o primeiro, participaria desse novo momento de modernidade na lírica brasileira.

¹⁸⁵ MENDES, Murilo. Op. Cit. p.394.

¹⁸⁶ Nas palavras do próprio poeta: “O Conceito primordial de arte encerra a idéia de equilíbrio, eis por que achamos que um artista moderno não deva mais ser um cultor de temperamento e sim um estabelecedor de relações”. Idem. p. 52.

CAPÍTULO 5

A POESIA BRASILEIRA ATUAL

5.1. Tentativas de Compreensão

Conhecer os poetas brasileiros de hoje, trabalho a que poucos estão dispostos, é tarefa árdua. Adentra-se, conjugando paixão e observação, nesse mar extenso. Nosso momento histórico impossibilita o melhor ângulo para analisá-lo, cabendo, graças à distância, às gerações futuras tal empreendimento. Deve-se lembrar, porém, que o trabalho crítico se caracteriza também por um esforço em tentar ver o que está acontecendo agora, para que haja a matéria sobre a qual um momento histórico diverso do nosso poderá posteriormente operar, aperfeiçoando, negando, transformando.

Octavio Paz escreveu num de seus últimos textos que o poema, por mais moderno que seja, não interessa o grau de experimentalismo que abraça, é sempre antigo, ancestral. Porque o gesto de contemplar e decodificar as coisas que vemos e sentimos não pertence ao ritmo social do mundo contemporâneo. Assim, os nossos poetas, os novos, os novíssimos, estão ligados pela linha de continuidade aos poetas brasileiros mais antigos e aos mais antigos poetas da cultura ocidental, e mesmo a poetas novos e antigos de outras culturas. O cânone foi convertido num poliedro de muitas faces.

E como seria a poesia brasileira de hoje? É Pós-moderna? Fato é que definir as diretrizes de poesia brasileira em termos pós-modernos é difícil e mesmo perigoso. Primeiro porque o próprio conceito de pós-modernidade é um campo teórico minado, as perspectivas são várias e abraçar uma delas significa oferecer um quadro específico – a posição escolhida para descrever determina o resultado final; e segundo porque a poesia age sobre o presente de outra maneira, diferente do teorismo acadêmico.

Em entrevista para o número 5 da revista *Oroboro*¹⁸⁷, o poeta mineiro Ricardo Aleixo afirma a inutilidade de rótulos como “poesia negra”, “poesia gay”, “poesia feminista” etc. Ele mesmo, que absorve elementos da cultura afro-brasileira, mostra-se impaciente diante dessa visada que transfere a questão poética para uma questão de guetos, deixando o artesanato da palavra de lado.

¹⁸⁷ *Oroboro*, Paraná, n.5, p. 7-13. 2005.

O mapeamento da produção poética contemporânea deve incluir elementos paralelos, como revistas literárias, antologias e pequenas editoras, como forma de apreensão de uma arte que se desenvolve em várias frentes e suportes. A própria Internet se mostra um caminho para fazer, com algumas facilidades técnicas, escoar parte do que há de mais novo na poesia brasileira. No caso de suportes como a rede e as revistas, o jornalismo cultural que tende a simplificar para informar sem maiores crises de consciência, pode se mostrar um obstáculo considerável para aclarar questões que permitam um juízo crítico apurado.

A palavra de ordem da poesia do Brasil atual é sua pluralidade. Alguns esforços situados já marcam o olhar crítico sobre essa produção poética, algumas dessas iniciativas primando por aprofundar questões delicadas e densas, outras se perdendo num aglomerado de nomes que inflacionam o possível quadro a ser oferecido, levando-o a uma esterilidade de receituário taxonômico.

Sempre é fácil fazer listas, mas nem sempre a estatística corresponde à realidade: poetas que aparecem freqüentemente nessas listas que se proliferam cada vez que alguém deseja escrever sobre a poesia contemporânea podem não ser os mais significativos. E o verdadeiro valor de um poeta geralmente só pode ser reconhecido posteriormente. Uma listagem, porém, é quase sempre inevitável¹⁸⁸. Deseja-se informar as pessoas quem são os mais atuantes, interessantes, importantes, às vezes, apenas interessados. O que não se deve perder de vista é que toda lista é parcial, como toda proposição crítica é provisória. Manuel da Costa Pinto em sua *Antologia Comentada da Poesia Brasileira do Século 21*, a despeito de problemas que comentaremos mais adiante, apresenta tal consciência crítica:

A presente antologia, portanto, atende menos aos interessados na história da literatura brasileira – que em geral significa lançar o olhar sobre um passado imobilizado – do que àquele leitor que vê na poesia um organismo vivo, em constante mutação, sujeito a avaliações no calor da hora, juízos provisórios e apostas¹⁸⁹.

As tentativas de sistematização ou de simples compreensão já acontecem e seria interessante comentar algumas. Lembrando que o grau de profundidade e capacidade crítica

¹⁸⁸ No final do capítulo há um quadro ilustrativo com os poetas alinhados na tendência hermética, informando pelo menos dois livros de cada autor. Essa longa listagem não tem a função de classificar definitivamente obras que estão em pleno processo de desenvolvimento, mas serve como uma rede de referências e apontamentos provisórios, capazes de lançar pistas dos nomes mais significativos desse tipo de poesia que hoje se desenvolve no Brasil.

¹⁸⁹ COSTA PINTO, Manuel da. *Antologia Comentada da Poesia Brasileira do Século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006. p. 9.

varia muito de uma para a outra, até mesmo porque os meios a que se destinam esses textos são muito variados – desde a Internet, passando pelas revistas impressas e periódicos, até o formato livro.

No caso da Internet, geralmente em se tratando de textos dessa orientação, a rede se apresenta como suporte de amostra, já que os ensaios dessa natureza – que tentam indicar os caminhos que a poesia tem seguido no mundo contemporâneo – são praticamente escassos quando destinados apenas à publicação em meio eletrônico. Logo, focaremos revistas e periódicos recentes, já que no formato livro a maior parte desse tipo de empreendimento se restringe às antologias, que comentaremos ainda neste capítulo. Cada perspectiva diferente nos oferecerá quadro igualmente diverso. Fazer uma pequena amostragem desse tipo de exercício serve ao menos para caracterizar a condição situada e aberta ao questionamento que nós mesmos traçaremos em seguida.

É também de Manuel da Costa Pinto, antigo editor da revista CULT, o artigo “Um esboço do futuro cânone brasileiro”, publicado na *EntreLivros*¹⁹⁰, destacando alguns dos poetas que encabeçam algumas das tendências que ele considera importantes. Mesmo que a matéria contenha um tom jornalístico que enfatiza o “ingresso” no cânone como algo querido e esperado pela maioria dos autores, ela serve como mecanismo de aferição da pluralidade de linguagens com a qual se apresenta a nova poesia brasileira. Diversidade na qual se pode mesmo identificar caminhos poéticos que não partem dos nossos grandes modernistas (Oswald, Mário, Bandeira e Drummond), embora, como afirma Costa Pinto, poetas visionários ou *outsiders* “não deixem de incluir em seu paideuma particular outros modernistas como Murilo Mendes e, principalmente Jorge de Lima”, numa diversidade “exterior ao cânone”. Estes poetas são apontados pelo ensaísta como caminhos alternativos ao cânone modernista brasileiro, poetas que integraram o primeiro grupo surrealista brasileiro em São Paulo, participantes da antologia dos “novíssimos” publicada pela Massao Ohno na década de 60.

Os poetas comentados por Costa Pinto representam também várias linhas de força: Fernando Paixão, como representante de um lirismo do sujeito fragmentado; Nelson Ascher e Júlio Castañon Guimarães, como poetas que partindo da linguagem concretista desenvolveram dicções bem específicas; Frederico Barbosa e Arnaldo Antunes, que dialogariam de mais perto com a poesia concreta e visual sem sofrerem da “angústia da influência”; os que seguem a caminho do neobarroquismo, presente por exemplo como um

¹⁹⁰ Idem. Um Esboço do Futuro Cânone Brasileiro. *Entrelivros*, São Paulo, ano I, n. 5, p. 30-34. 2006.

impulso de certo vigor em parte da poesia de Haroldo de Campos especificamente, nas figuras de Horácio Cota e Josely Vianna-Baptista; e os poetas sobre os quais ele mais se detém, não só citando ou filiando como também comentando algo de sua poesia, que é o caso de Paulo Henriques Britto, Age e Carvalho, Carlito Azevedo, Heitor Ferraz, Fabio Weintraub, Tarso de Melo, Eucanaã Ferraz e Fabrício Carpinejar. Muitos destes são nomes constantes nas antologias, e representam novos rumos para a poesia brasileira, como bem observa Costa Pinto:

Estranhamento de si e do mundo talvez seja algo que percorra parte da melhor poesia contemporânea, recuperando uma pulsação do vivido que (embora presente tanto em Drummond quanto num autor contemporâneo como Ferreira Gullar) ficara perdida em meio à escrita desinflada dos modernistas e à militância formalista da vanguarda concreta.

Organizado pelo poeta Eucanaã Ferraz, também ele professor universitário, um dossiê sobre poesia brasileira contemporânea foi publicado na revista CULT, no mesmo mês, em maio de 2006. Em seu texto introdutório, o poeta e professor carioca, começa por problematizar a própria idéia do que é contemporâneo, demonstrando que aquilo que permanece vivo e significante conquista a qualidade de contemporaneidade em oposição ao que apenas adere ao tempo, de maneira subserviente: “é poesia contemporânea – não importa a época de sua escrita – a que se mantiver plural, ilimitada, e que por isso vence a morte”.¹⁹¹ Ressalta, como todas as outras empreitadas, a pluralidade como condição primordial que deve ser respeitada e levada em conta num máximo grau, para assim evitar afirmações categóricas ou juízos críticos nascidos do gosto ou da filiação aos “clubinhos”: “o verso livre convive com a metrificação, o soneto com o espaço concretista; o coloquial com o registro culto e elevado; a construção com o fluxo surrealista”. Assim, a “convivência das linguagens está em cena”, espelhando uma lógica de misturas e coexistência de vários pontos de vista contrários, complementares ou inconciliáveis, como se vivêssemos a confluência de várias temporalidades.

Na seqüência do dossiê, temos um texto arguto de leitura crítica, de Viviana Bosi, em que cinco poetas, representando, por sinal, várias tendências de nossa poesia, são analisados por um viés específico que é a posição do sujeito no mundo contemporâneo e as tensões que envolvem sua relação com o mundo. Esta unidade temática e estilística, eleita pela professora,

¹⁹¹ FERRAZ, Eucanaã. Tempo de Poesia. CULT, São Paulo, Ano XIX, n. 102, p. 42-43. 2006.

serve como pano de fundo para demonstrar os diferentes procedimentos que marcam a poesia de Ferreira Gullar, Armando Freitas Filho, Augusto de Campos, Sebastião Uchoa Leite e Francisco Alvim. Ela consegue, para além das diferenças preciosas que tais poetas mantêm entre si, chegar a um núcleo sêmico que estaria na medula da poesia contemporânea:

Assim, o selo da poesia contemporânea não está nem na morte do sujeito (e do autor) nem em sua integridade biográfica e histórica, mas em um lugar de cisão. Dirão que tal irrupção da desconfiança na identidade já germinara desde o início da modernidade. Percebemos, no entanto, que a plena radicalização disto, com a percepção da descontinuidade entre o sujeito e este mundo tornou-se mais intensa e visível. A perplexidade perante o excessivamente veloz e fragmentário obriga o poeta a posições defensivas: seja pela recusa, seja pelo ataque, seja pelo travamento reflexivo ou irônico.

Outra tentativa de sistematizar essa pluralidade no suporte revista, conferindo-lhe certa inteligibilidade, pode ser encontradas na revista Coyote, do Paraná. Um texto do poeta Claudio Daniel – “Pensando a Poesia Brasileira em Cinco Atos” –, editada no número 13 da revista, que propõe uma pluralidade a partir da atitude explosiva do concretismo e de sua postura enquanto vanguarda. O primeiro ato, digamos assim toma a vanguarda paulista dos Campos e Cia. como estopim para uma longa reflexão sobre os dispositivos poéticos da linguagem, engolfando a poesia marginal dos anos 70 que se lhe opôs, recaindo entretanto, do ponto de vista do poeta, numa “postura resignada e conformista, de quem prefere seguir o caminho mais fácil: não responder ao enigma proposto pela esfinge (...)”.¹⁹² Aponta, então, Sebastião Uchoa Leite como aquele que melhor soube absorver, nesse período, a fala coloquial e os elementos da cultura de massa. Vê-se que o poeta Claudio Daniel, ele mesmo tendo recebido influências da poesia concreta em seu começo, realiza sua crítica à poesia marginal por uma espécie de cobrança de continuidade dessa linha “evolutiva” que a vanguarda teria inaugurado. Pensar nos muitos tempos de que fala Eucanaã Ferraz, em seu artigo, é tornar menos linear o desenvolvimento da poesia brasileira posterior ao momento vanguardista, encarando a poesia marginal como um bifurcação que não representa apenas a

¹⁹² DANIEL, Claudio. Pensando a Poesia Brasileira em Cinco Atos. Coyote, Londrina, n. 13, p.48-51. 2005.

“falsa antinomia”¹⁹³ entre lirismo e investigação formal, mas uma necessidade de presentificar um sujeito específico, situado num tempo e espaço políticos peculiares.

Nesse primeiro ato, que engloba os anos 70, há além da poesia concreta e da geração mimeógrafo, poetas que fundiram a linguagem da poesia visual à música popular brasileira, influenciados pelo pensamento zen e pelos poetas beats: Paulo Leminski, Régis Bonvicino, Alice Ruiz, Duda Machado e Antônio Risério. Eles encerraram, nas palavras do poeta, o ciclo histórico da vanguarda e se encaminharam para novas searas.

O segundo ato se concentra na poesia visual que, com poetas como Arnaldo Antunes, João Bandeira, Lenora de Barros, Elson Fróes, Glauco Mattoso e Sebastião Nunes, retoma processos da vanguarda dos anos 50 e 60, aproximando-se cada vez mais das artes plásticas. O computador facilitou o desdobramento dessa tendência até os nossos dias. O terceiro comenta a passagem para o novo século, quando os novos poetas procuram abrir a poesia brasileira a outras influências, que não fossem a do modernismo de 20, 30 e 40, nem do concretismo e das vanguardas visuais: “Os novos poetas leram João Cabral e a poesia concreta, mas também autores como Lezama Lima, o português Herberto Helder e o romeno Paul Celan, em busca de novas possibilidades criativas”.¹⁹⁴ Outros traços desse momento seriam a utilização simultânea de inovadores recursos tecnológicos juntamente com o interesse pelas culturas tradicionais, pelo pensamento e religião orientais. A poesia dos anos 80 e 90, assim, se caracterizaria essencialmente pela mestiçagem, impureza e pluralidade de propostas. Nesse contexto aparecem alguns poetas que buscam a “saturação de imagens em linhas de elaborada construção sintática, não raro dissolvendo as fronteiras entre prosa e poesia. Estes autores são densos e não temem a aproximação com o hermético e o barroco pela riqueza de léxico e mescla de referências culturais”.¹⁹⁵ Aqui, o autor deixa em relevo o interesse fundamental de nosso estudo. Seria, preciso, entretanto, explicar as diferenças do que ele denomina de hermético e o conceito que nós constituímos a partir de nossas leituras. Isso se dá pelo fato dele incluir, entre esses poetas herméticos ou obscuros, Frederico Barbosa (o de *Rarefato* e *Nada Feito Nada*), que do nosso ponto de vista está mais sintonizado com os poetas continuadores da linguagem da poesia visual, somando-a também a novas referências, como os já citados Arnaldo Antunes e Régis Bonvicino. Não se vê como Lezama Lima, Herberto Helder ou Paul Celan, por exemplo, deixaram marcas na poesia de Frederico, vazada

¹⁹³ Ainda no mesmo artigo: “A falsa antinomia entre lirismo e investigação formal, apresentada como argumento contra a suposta “frieza” das vanguardas, parece-nos hoje mera desculpa para justificar poéticas frágeis, incapazes de traduzir a subjetividade em peças de alto impacto estético”.

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Idem.

em jogos paronomásicos e trocadilhos, capazes de cruzar registros como o pop e os valores da contracultura com as referências eruditas, muitas vezes amortizando o impacto estético pelo excessivo gosto lúdico e constante tom beligerante lembrando as vanguardas do início do século.¹⁹⁶

Os outros poetas agrupados como herméticos e obscuros – Horácio Costa, Claudia Roquette Pinto e Josely Vianna Baptista – estão consoantes com a nossa própria idéia de hermetismo poético. Na descrição dessa tendência (capítulo 6), comentaremos inclusive a obra desses três autores.

No quarto ato entram em cena aqueles autores que o poeta considera impulsionados pelo minimalismo. Estariam comprometidos em gerar uma fala “inenfática”, numa “reação à retórica, ao lirismo, ao excesso discursivo”. Nessa linha criativa inclui poetas já maduros como Carlos Ávila, Ronald Polito, Régis Bonvicino, Júlio Castañon Guimarães e Jorge Lúcio de Campos; e outros jovens e estreantes, como Virna Texeira, André Dick e Fabiano Calixto. Esse ato é concluído com a rápida citação de poetas que comporiam o que Claudio Daniel define de “formalismo informal”: partem das experiências de vanguarda, incluindo a poesia visual, dos beats, juntamente com o refluxo da cultura de massa, representada pelos quadrinhos e pelo rock. Tudo isso num caldeirão que não dispensa o tom visionário. Dela participam Ricardo Aleixo, Ademir Assunção, Ricardo Corona, Rodrigo Garcia Lopes e Marcos Losnak.

Um quinto ato coroa uma “família de poetas excêntricos”, que não se alinhariam em nenhuma tendência, desenvolvendo dicções solitárias e sem paralelo. Seriam Contador Borges, Douglas Diegues, Glauco Mattoso (numa fase posterior), Micheline Verunschik e Antônio Moura. O artigo é fechado com a citação de uma série de nomes, ainda mais recentes, que não poderiam deixar de figurar entre os mais promissores.

Nossos contemporâneos são como uma névoa, nunca os vemos como realmente são. A distância é a condição primordial para o julgamento crítico, pois uma obra compõe-se não só de seu corpo escrito, de sua tessitura verbal, mas de tudo que se escreveu sobre ela, de sua repercussão ou arrefecimento nas gerações seguintes. O risco, como se vê, de tentar dar uma organização mínima à pluralidade do presente é imenso. E aquele que enfrenta tal

¹⁹⁶ Frederico Barbosa, segundo Manuel da Costa Pinto, seria um caso exemplar de alta exposição aos paradigmas estéticos da vanguarda, com o risco de ser mais eco do que voz consistente: “Frederico Barbosa se expõe a esse risco, ao adotar em sua poesia um tom belicoso, típico das vanguardas, e ao mesmo tempo associá-las às propostas estéticas dos concretos (em relação aos quais poderia ser considerado um simples epígono” In: COSTA PINTO, Manuel da. Antologia Comentada da Poesia Brasileira do Século 21. São Paulo: Publifolha, 2006. p.69.

empreendimento é como um ponto de fuga, de onde se pode construir um traçado totalmente diverso. Assim, o fato de Claudio Daniel colocar nesta ou naquela tendência, um poeta como Frederico Barbosa; ou consideramos hermético – Contador Borges –, e não “excêntrico”, não invalida a sua ou a nossa leitura. São diferentes aportes, validados pela complexidade que informa as artes de nosso tempo, não apenas a poética.

Para finalizar, chamamos a atenção a uma das poucas iniciativas dessa natureza que chegou ao formato livro. *A Literatura Brasileira Hoje*¹⁹⁷, de Manuel da Costa Pinto, onde o autor divide o livro em duas grandes partes, uma dedicada aos poetas e outra aos prosadores. Pequenos comentários vão lançando pistas que um leitor mais atento saberá, com justiça, recolher ou ignorar, principalmente se já tiver contato com alguns dos escritores mencionados. Há lacunas inexplicáveis, como é o caso do baiano Ruy Espinheira Filho, dono já de uma obra extensa e importante ou do pernambucano Weydson Barros Leal, na seção de poetas; e as constrangedoras ausências de Osman Lins e Raduan Nassar, entre os prosadores. No caso destes últimos a questão cronológica não justifica, pois entre os escolhidos constam Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, todos com carreiras que se iniciam bem antes dos dois grandes nomes excluídos. As curtas introduções, tanto aos comentários dos poetas, quanto aos dos prosadores, não deixam claros os critérios da seleção. Faltou ao volume a precisão crítica que não acompanhou a consciência larga que o autor exibiu no trecho que transcrevemos anteriormente, de modo que o leitor fica com a impressão de não saber exatamente a motivação de suas apostas, talvez haja um jogo oculto que se desconhece assistindo apenas aos seus lances, sem se conseguir identificar realmente as leis que o regem. Foi justamente contra essas imprecisões que o poeta Rodrigo Garcia Lopes¹⁹⁸ escreveu um artigo, publicado na revista *Coyote* n.12, em que critica de maneira incisiva as falhas do livro de Costa Pinto:

Mas a questão não é a só exclusão ou inclusão pura e simples de nomes, ou mesmo geopoética. Embaralham-se os autores sob rótulos que nada têm a ver com o todo de suas obras. O crítico constrói uma mini-narrativa ao redor de determinado autor, para depois traçar ecos e influências com outros autores, que são citados de passagem, sem maior desenvolvimento crítico, congelados sob nomenclaturas vagas (...)

¹⁹⁷ COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

¹⁹⁸ LOPES, Rodrigo Garcia. *Muito Além da Acadêmia: Poesia Brasileira Hoje*. *Coyote*, Londrina, n. 12, p.48-51. 2005.

A crítica de Garcia Lopes se dirige não só às imprecisões dos juízos críticos, que o próprio formato do livro pode ter desencadeado, como também a concentração da atenção ao eixo Rio-São Paulo, que apenas em parte justificaria algumas das exclusões que citamos, bem como outras apontadas pelo próprio Garcia Lopes. Isso demonstra que é preciso ter em foco um pensamento fundamental do escritor George Steiner – o de que a crítica literária em cotejo com a criação propriamente dita, é tarefa secundária, porém importante, pois “sem ela a própria criação poderá ficar sujeita ao silêncio”.¹⁹⁹ Contraditoriamente, a crítica pode tentar envolver em silêncio uma grande obra, por motivos extra-literários. Logo, é natural que a crítica que analise o presente seja um campo de batalha, com seus montes e picos e suas depressões enormes, relevo sobre o qual tanto os poetas quanto os leitores devem aprender a caminhar.

À essas tentativas de deslindar o intrincado mapa da produção poética atual, somaremos a nossa abordagem e sistematização, que, se por um lado não pode escapar a fragilidade que espreita esse tipo de empreendimento, por outro, também não dispensa o rigor e o desejo de lançar pistas preciosas para o futuro que se modelará a partir de todas essas posições, seja para confirmá-las ou corrigi-las.

5.2. Um Aporte das Tendências da Poesia Brasileira

Tentaremos então descrever em linhas de força gerais a poesia pós-vanguarda, ou seja, a poesia que se fez e ainda se faz hoje no Brasil após os movimentos da poesia concreta, poema processo e instauração práxis.

Estabelecemos assim quatro tendências importantes concentrando grandes grupos de poetas. Estas seriam:

1. Poesia Marginal, surgida como resposta direta ao clima opressivo do regime militar, buscando espontaneidade e o retratismo do cotidiano político;
2. Poesia Visual, herdeira e continuadora de determinados procedimentos do concretismo, bem como de outras vanguardas;

¹⁹⁹ STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*. Trad. de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 29.

3. Poesia de Renovação das formas tradicionais e do cotidiano, indicando obliquamente uma forte presença de poéticas como as de Drummond e Manuel Bandeira, mas onde também se pode encontrar certo classicismo;
4. Poesia Hermética, acrescentando ao cânone brasileiro uma série de poetas difíceis, obscuros, apresentando ainda grande parentesco com valores da alta modernidade.

Nas décadas de 70 e 80, paralelamente à propagação da poesia concreta, surgida como vanguarda no final de década de 50, vê-se surgir no Brasil uma poesia que assume a denominação de marginal; dela advém a chamada geração mimeógrafo. São tempos difíceis com o fechamento do clima político a partir de 68, com o AI 5, desaguando na resposta efetiva de uma poesia engajada e varada por sonhos juvenis de rebeldia e revolução. Seria temerário, entretanto, condicionar ao termo *marginal* qualquer poesia que tenha procurado participar de maneira ativa da resistência política. As respostas nascem de vários *fronts* e não foram feitas apenas de mimeógrafos e tropicalismo.

A geração de 60 que será a primeira, seguindo a caracterização feita por Pedro Lyra em sua antologia²⁰⁰, a se engajar de maneira intensa no delicado momento histórico da ditadura, sob o qual o país viveria até a abertura nos anos 80, não apresenta, por sua vez, uniformidade estilística. Uma encruzilhada rica em linhas que ora se fundem e dialogam, ora se repelem ou nem sequer se tocam. Daí o termo Sincretismo encabeçar o título da antologia organizada por ele. Confirmando o ponto de vista de Luciana Stegagno-Picchio em sua História da Literatura Brasileira de que “Toda história da poesia brasileira moderna é um vaivém entre forma e conteúdo, uma contínua reformulação de poéticas desalienantes e de retornos a controles formais capazes de entravar o fluxo demasiado fácil de uma poesia de denúncia e de protesto”.²⁰¹

Essa oscilação entre cuidado formal e mera expressão da insatisfação política, entre adensamento da elaboração verbal e anseio de liberdade confundida com informalidade, marca vivamente essa “geração”. O concretismo como movimento de vanguarda segue via paralela orientando-se por suas próprias diretrizes formais e pela radicalização de seus processos. Seu circuito é outro, no qual, declarando a morte do verso, tal dilema não conta.

O recorte geracional, como na antologia da geração 60, tende sob certa ótica a oferecer uma imagem unificadora para dicções díspares. Ao mesmo tempo, contém o fator

²⁰⁰ LYRA, Pedro. Sincretismo: A Poesia da Geração 60. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

²⁰¹ STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997. p.654

positivo de evidenciar os influxos comuns aos poetas todos que pertencem aquele momento, mesmo que militem em linhas estéticas divergentes. Stegagno-Picchio²⁰² expressa bem a precariedade funcional do conceito de geração, eficiente para descrever de maneira ampla as evoluções temporais do fenômeno poético:

Com efeito, a chamada Geração 60, se temos que aceitar a sua definição dentro dos parâmetros para ela propostos, se caracteriza por um amplo e variadíssimo leque de estilos, temas e escolhas poéticas. Há a vertente lírica própria de toda a tradição nacional, em que o erotismo de base se funde com os anélitos universalistas e com o questionamento místico e filosófico dos grandes e eternos interrogativos do homem. Há a poesia participante no sulco aberto por movimentos anteriores como o do *Violão de rua* e há a poesia de sopro épico na linha de Jorge de Lima da *Invenção de Orfeu*, ou da Cecília Meireles do *Romanceiro da Inconfidência*. Uma geração sincrética, cuja nota unificante só estaria na contínua reafirmação da arte e da poesia como únicas alternativas para encher o vazio da existência.

O termo poesia marginal, desde o seu surgimento, provoca as mais variadas reações, graças ao seu tom absolutamente coloquial, ao seu mergulho no cotidiano e na defesa de uma espontaneidade, de uma “informalidade”, que resgata, à sua maneira – uma maneira que diverge dos concretos, que se alto declaravam filhos de 22 – o modernismo oswaldiano, talvez não com a mesma novidade, mas com um objetivo combativo muito claro. Com a função de abertura e leveza num ambiente carregado e fechado politicamente, como o demonstra o poema de Antônio Carlos de Brito, o *Cacaso*²⁰³:

Reflexo Condicionado

pense rápido:

Produto Interno Bruto

ou

Brutal Produto Interno

?

²⁰² Idem. p.659.

²⁰³ In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). 26 Poetas Hoje – Antologia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. p.42.

São poemas recortes, *flashes* do cotidiano, transmitindo uma impressão de ausência do *acabamento* e do *labor* que cercava a produção dos grandes poetas modernos como uma aura. Outra característica definidora desses poetas nascidos do espaço aberto pelas coletâneas *Violão de Rua* é a paródia. Presente no próprio *Cacaso* (“Minha terra tem palmeiras / onde canta o tico-tico. / Enquanto isso o sabiá / vive comendo o meu fubá”), e em tantos outros como *Chacal* ou *Torquato Neto*, embora neste último o humor ceda lugar ao tom mais grave de um visionário tropicalista:

Cogito

eu sou como eu sou
 pronome
 pessoal intransferível
 do homem que iniciei
 na medida do impossível

eu sou como eu sou
 agora
 sem grandes segredos dentes
 sem novos secretos dentes
 nesta hora

eu sou como eu sou
 presente
 desferrolhado indecente
 feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
 vidente
 e vivo tranqüilamente
 todas as horas do fim.

Heloísa Buarque de Holanda organizou, em meados dos anos 70, uma antologia para mapear os poetas desse conturbado período: *26 Poetas Hoje*. Na antologia, declara a organizadora no prefácio, não haveria lugar para “as correntes experimentais, as tendências

formalistas e as obras já reconhecidas”.²⁰⁴ Com exceção de três ou quatro poetas, a maioria maciça se inscreve na estética da chamada poesia marginal, em que “O flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada”.²⁰⁵

O movimento da poesia marginal e de resistência política direta é encarado também sob um viés sociológico. Os poetas marginais ao abraçarem a face mais imediata da vida, estariam reconectando autor e leitor, obra e público, naquilo que Heloísa Buarque considera a principal contribuição do modernismo de 22: a incorporação do coloquial como elemento desestabilizador da “autoridade” literária. A poesia marginal cria todo um mundo editorial paralelo de edições caseiras, mimeografadas ou fotocopiadas, circulando de bar em bar, onde o amadorismo assinala a nota afetiva de uma nova relação entre o poeta e seu público, conquistando muitos jovens:

A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia.²⁰⁶

Mesmo tendo seu ápice e sentido de ser durante os anos opressivos, a poesia marginal chega aos nossos dias como postura defendida por muitos poetas que se guiam ainda pela cartilha, ou melhor, pelo mimeógrafo marginal. Muitos atuantes, e alguns outros, poucos, desenvolvendo a consciência de que a fidelidade à poesia, procurando novos caminhos, permanece antes que a fidelidade a grupos ou momentos históricos específicos, como é o caso da pernambucana Cida Pedrosa (Gume, 2005). Esses, ao que parece, são os poetas que embarcaram na vaga marginal e não os marginais que embarcam na poesia, dois grupos distintos e que naquele momento estavam confundidos.

Prova de que a poesia marginal coleciona adeptos e de que a estética parece ser ainda a bandeira de alguns é a coleção organizada pela prefeitura da cidade do Recife, a partir de 2002²⁰⁷, intitulada Marginal Recife. Iniciativa de mapeamento da produção poética no estado de Pernambuco que juntou às quatro coletâneas dedicadas à poesia marginal as três coletâneas

²⁰⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque. Op. Cit. p. 13.

²⁰⁵ Ibidem. p.11

²⁰⁶ Ibidem. p.10

²⁰⁷ São três livros, com mais de 30 autores que aceitam o alinhamento de seus textos na perspectiva marginal. O que prova que a estética, em Pernambuco, talvez tenha mais força do que em outras regiões do país.

Estação Recife, reunindo os poetas mais antigos, a maioria ligada a geração 65; e as duas Invenções Recife, reunindo os poetas considerados “inventores”, comprometidos com a possível renovação da linguagem literária de extração experimental e mais erudita.

A poesia surrealista que se faz em São Paulo no início da década de 60 e que originou um grupo germinado pela presença de Sérgio Lima, integrado ainda por Roberto Piva e Cláudio Willer, representa também o predomínio de um registro espontâneo – o que deve ter feito Heloísa Buarque de Holanda incluir Piva na sua antologia –, porém orientado pelos acidentes do inconsciente. Piva e Willer deram continuidade, anos 70 e 80 adentro, às suas experiências com a escrita automática, opondo-se tanto ao formalismo quanto ao universalismo da geração de 60; e mesmo ao humor marginal. O caráter visionário que esses poucos poetas tentaram fixar foi um tom transversal num período que teve como tônica a participação política direta. Têm um papel importante, fortalecendo o imaginário surrealista que penetrara na poesia brasileira com as poéticas de Murilo Mendes e Jorge de Lima. Como se verá adiante, a presença do surrealismo na poesia brasileira transmutou-se, converteu-se numa espécie de matéria-prima para operações de outra natureza.

A poesia marginal perdeu força e sua presença não tem mais o mesmo significado que teve nos anos de ferro. Com a abertura política, o discurso marginal talvez tenha perdido em sutileza e ganho em aderência a um suposto real, caracterizando talvez uma das feições que Alfredo Bosi, em *Literatura e Resistência*, chamou de hipermetemorfose. Uma nova vaga de crença no discurso de realidade, onde o papel do literário é apontar as mazelas, mergulhar nos problemas da população pobre e, às vezes, apenas registrar como um sismógrafo os picos de violência urbana e desilusão social. Para Bosi, o conteudismo, “que o formalismo estruturalista acreditava morto e enterrado para todo o sempre, mostrou, na cultura contemporânea, que resistiu e está muito bem de saúde”.²⁰⁸

Outro elemento que se associa a continuidade da poesia marginal até nossos dias é um sentimentalismo subversivo, espécie de lirismo andrógino, onde apelo sexual ou homoerotismo marcam forte presença, que pode ser encontrado na poesia do carioca Ítalo Morriconi²⁰⁹, do paulista Guilherme Zarvos e do paraibano Linaldo Guedes. Outros nomes

²⁰⁸ No texto *Os Estudos Literários na Era dos Extremos*, Alfredo Bosi aponta duas formas de manifestação daquilo que ele chama de extremos na literatura: a hipermetemorfose e a hipermediação. No primeiro caso, uma espécie de retorno ao realismo raso do naturalismo e na outra, o inchamento dos textos pela intertextualidade que antes de revelar o novo texto como mais um elemento de uma cadeia cultural, da qual ele participaria renovando-a; desnuda-o de qualquer força estética mais impactante, transformando-o em mera citação ou pastiche. In: BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.248-256.

²⁰⁹ Exemplo desse lirismo homoerótico é o poema *Copacabana*, que conjuga a espontaneidade da poesia marginal com a notação descompromissada do ponto de vista formal: “Meu novo amor é gente simples do povo.

ainda atuantes, lançando livros, não mais apenas nas já “clássicas” edições de autor, mas, ao contrário, com apoio público muitas vezes, são: Chacal, Adauto de Souza Santos, Francisco Alvim, Geraldo Eduardo Carneiro, Lu Menezes, Erickson Luna, Miró entre muitos outros.

Constituindo outro veio muito variado, a outra tendência que chega ao nosso tempo, situando-se como herdeira direta do experimentalismo concretista, está representada por poetas com obras que exploram técnicas de origem concretista mesclando-as com novas referências. Neles a visualidade e a exploração dos caracteres físicos do significante, a espacialização e geometrização da criação artística, aquela consciência *verbo-voco-visual*, são seus traços definidores. Diferentes dos marginais que se orgulhavam em conhecer pouco a “poesia erudita”, defendendo uma postura de extrema espontaneidade, esses poetas se pautam pela leitura sincrônica da tradição procurando extrair-lhe aquilo que há de “invenção”, à maneira dos concretistas. E quando dizemos à *maneira dos concretistas*, queremos dizer com isso que o passado digno de ser reabsorvido e referenciado por esses poetas é aquele passado que lhes ofereça o reconhecimento do tipo de invenção que buscaram: a profunda visualidade, a composição baseada em rupturas radicais de sintaxe e dos níveis morfológicos e prosódicos da palavra e da frase pela fragmentação.

Uma das principais propostas do concretismo, quando surgiu como vanguarda no final dos anos 50, era a recusa do verso retórico da geração de 45. Num movimento semelhante ao do marginalismo, os concretos constroem um túnel por baixo do peso metafísico e “duvidoso” dos conservadores de 45, para, ligando-se ao caráter inventivo de 22, representado principalmente por Oswald de Andrade, dar continuidade ao processo de atualização de nossas letras e de ruptura com o verso.

Quando se uniram, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos a Décio Pignatari, os poetas responsáveis pela primeira estética de exportação brasileira se ocuparam, inspirados por Ezra Pound, em construir um *paideuma*. Elegeram na poesia e na literatura do ocidente aqueles que teriam sido os precursores do tipo de poesia que buscavam. Poesia que prezava valores como economia, concisão, espacialização da palavra e exploração de suas potencialidades gráficas. Esse *paideuma* começou a ser exposto numa série de artigos nos meados da década de 50. Em 1952 sai o primeiro número da revista Noigandres, facilitando a edição dos poemas do trio, já desligados do Clube de Poesia, entidade que lançara seus primeiros livros e ninho da geração de 45. Ao mesmo tempo, a publicação conjunta nasce de

/ Tem 19 anos, negro rutilante. / Entre a última vez que nos vimos (tempos atrás) / e hoje cedo / já trocou de nome pra Rick”. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. Esses Poetas: Uma Antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p.185

afinidades literárias que se consolidam em torno de um objetivo comum. Assim descreve Augusto de Campos o primeiro número da revista: “Esse primeiro número ainda não traz poemas concretos, mas você tem um experimentalismo que parece tentar, digamos assim, apropriar-se de várias linguagens e vencer etapas rapidamente para chegar a alguma outra coisa”.²¹⁰

Entre o primeiro e o segundo número da revista muitos contatos são feitos no exterior, e com artistas brasileiros, não só poetas – o diálogo com o grupo de artistas plásticos do Ruptura, de Waldemar Cordeiro foi essencial – modelando cada vez mais a identidade do grupo de Noigandres. Em 55 saem os artigos de Haroldo (“A Obra de Arte Aberta” e “Poesia e Paraíso Perdido”) e de Augusto (“Poema, Ideograma” e “Poema, Estrutura”). As balizas poéticas do grupo estão estabelecidas: Mallarmé, Cummings, Pound, Joyce, João Cabral e Oswald. Nesse ano, Augusto de Campos usa pela primeira vez num artigo a expressão poesia concreta:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas de expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos.²¹¹

Aclimatando às suas próprias necessidades as experiências formais de autores da alta modernidade, os concretistas se opuseram ao amortecimento do vanguardismo de 22, retomando-o e produzindo uma poesia ainda mais radical que, em última instância, subverteu as fronteiras entre a poesia e as outras artes. Numa perspectiva semiótica e estrutural, a expressão verbal era apenas mais um dos meios pelos quais o artista operava as suas transgressões formais²¹².

À primeira Noigandres, seguem-se ainda mais três números. O segundo de 55, com poemas apenas de Haroldo e de Augusto; e o terceiro, em 56, com poemas do trio mais Ronaldo Azeredo que ingressara em fileiras concretistas. 1956 é também o ano de realização da Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM (Museu de Arte Moderna, São Paulo). Da

²¹⁰ Apud BANDEIRA, João e BARROS, Lenora de. (Curadores). Grupo Noigandres – Arte Concreta Paulista. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p.13.

²¹¹ BANDEIRA, João e BARROS, Lenora de. Op. Cit. p.18

²¹² Veja-se os poemas de Décio Pignatari intitulados “Poemas Semióticos”, em que a expressão verbal foi banida do texto, em nome da relação de figuras geométricas.

exposição participam os poetas cariocas Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino, que depois se desligariam do grupo para fundar o neoconcretismo. O número 4 (1958) é o mais importante, pela “radicalização do projeto do grupo (...) momento de maturação consciente da prática que eles vêm desenvolvendo desde o início da década de 50, incluindo na concepção de design de linguagem a revivescência da utopia construtivista”.²¹³

Neste número se apresentam todos os principais valores estéticos do grupo, que marcarão indelevelmente a poesia brasileira posterior. A presença do concretismo mesmo entre poetas atuais de tendências diferentes é notória. Cláudio Daniel, por exemplo, que faz parte de nosso *corpus* de análise detalhada – a ele é dedicado o capítulo 7 – tem em seu primeiro livro (Sutra, 1992) visível influência da vanguarda concretista. Sua poética encaminhou-se, porém, para algo diverso, assumindo até mesmo a posição crítica de indicar sua possível exaustão.

Nos anos 70, além da publicação de obras do trio Noigandres, ocorrem as primeiras mixagens da poesia concreta com outras linguagens. É na articulação entre linguagem visual e contracultura que Régis Bonvicino inaugura uma obra já extensa e onde o “rigor vanguardista” sofre uma injeção de “anarquismo contracultural”.²¹⁴ Assim, o início de seu percurso se caracteriza por uma encruzilhada poética que tenta equilibrar a experimentação gráfica e linguística com o sentimento político e cultural do tempo, o que o aproxima, por sua vez, do tropicalismo e da poesia marginal. Outro responsável por embaralhar as cartas da poesia na virada dos anos 70 para os 80 é Paulo Leminski. O paranaense Leminski foi uma das figuras mais importantes no âmbito da poesia concretista na década de 80. Sua presença entre os mais jovens autores que elegeram como *paideuma* o cânone concretista é poderosa, e o evidencia a série de trabalhos críticos sobre sua obra lançados nos últimos anos.²¹⁵ Embora seus primeiros poemas publicados figurem na revista Invenção, no final dos anos 60, só reúne sua produção em 81, numa edição de autor. A maior parte dessa nova produção já apresenta a influência da tropicália e da música popular, conferindo-lhe simplicidade e agilidade que também o aproximam da poesia marginal:

Vento
que é vento

²¹³ BANDEIRA, João e BARROS, Lenora. Op. Cit. p. 22.

²¹⁴ COSTA PINTO, Manuel da. Literatura Brasileira Hoje. Op. Cit. p. 59.

²¹⁵ Citemos *Aço em Flor: A poesia de Paulo Leminski* (2001), de Fabrício Marques, pela Record; *Leminski, Guerreiro da Linguagem*, de Solange Rebuszi, pela 7 Letras (2003); e *A Linha que Nunca Termina*, coletânea de ensaios organizada por Fabiano Calixto e André Dick, pela Lamparina (2005).

fica

parede

parede

passa

meu ritmo

bate no vento

e se

des

pe

da

ça

Outro poeta que continua o código concretista aproximando-o ainda mais da canção popular é Arnaldo Antunes. Seu primeiro livro, de 83 (Ou E), traz em suas páginas poemas caligráficos que dão o tom experimental de toda a sua produção, jamais se desviando nos livros seguintes de um quase maneirista do concretista, mais acessível, e pincelado com elementos do pop: “Arnaldo Antunes personifica a vocação intersemiótica de toda uma geração que dá continuidade às propostas estéticas do concretismo”.²¹⁶ Essa tendência a extrapolar os limites da expressão verbal, levou a poesia de inspiração visual às mais radicais experimentações, que motivaram altos e baixos. Dois autores que conseguiram conferir à esse tipo de poesia uma marca própria e de vigor estão ligados também por laços *concretos* de sangue: os mineiros Affonso Ávila e seu filho, Carlos Ávila. O primeiro um dos maiores especialistas em barroco do Brasil, uniu a linguagem experimental com suas pesquisas com a estética setecentista, mesclando ao rigor concretista uma veia irônica e satírica. Suas últimas produções, entretanto, delineiam a limpidez de um verbo que transformou a materialidade da palavra e a tipografia funcional, como definiu Augusto de Campos o uso significativo do branco da página, num ponto de partida, confirmando uma capacidade larga de reinvenção de si mesmo. O que se vê no poemas “Crisálida”, publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais, em 2005:

²¹⁶ COSTA PINTO, Manuel. Op. Cit. p.65.

Crisálida

onde a vida viça
 a um sol ou graça
 e à luz se esgarça
 forma ou flor
 cambiante escante
 fio de ar ou asa
 pânica ou impávida
 entanto ávida
 de ritmo e instante
 ao vir a ser de ser
 aula de nascer
 mínimo

O número de poetas que na década de 80 deram continuidade ao legado concretista é tão grande quanto o que na década posterior remodelou sua linguagem a partir de novos acentos e referências; apresentando, contudo, a perda da hegemonia literária de que gozaram como novidade nos anos 70 e 80. Os anos 90 são um período complicado e de inestimável valor para o olhar crítico que deseja escrutinar os caminhos recentes da poesia brasileira. Historicamente, é o momento em que surge uma grande interrogação estética, quando poesia marginal e código experimentalista parecem perder o sentido político e inovador que tinham marcado seus percursos. A abertura política põe abaixo o regime e a instalação da democracia – ainda que eivada de problemas de base – colocam por terra qualquer tipo de expressão literária centrada no mero panfleto ou nas ingênuas utopias contraculturais. Os anos 90 são um momento da emergência de uma realidade ainda mais complicada, complexa culturalmente, marcando definitivamente a coexistência, no campo cultural, dos vários tempos que formam o nosso presente. Momento também do abandono das utopias em seus formatos revolucionários de esquerda, e da possibilidade de uma outra visão sobre as várias relações, políticas e humanas, nas quais estamos imersos – que a física quântica, por exemplo, pode ajudar a construir.

A partir do início dos anos 90 se populariza a poesia de Arnaldo Antunes que, juntamente com a poesia de Frederico Barbosa, torna a linguagem do experimentalismo visual mais palatável. Com livros como *Rarefato* e *Contracorrente*, o poeta de origem pernambucana

e formação paulista, mostra-se à vontade numa dicção visual que se abre a um tipo de fruição mais simples e menos inovador. Num livro como *Louco no Oco sem Beiras – Anatomia da Depressão*, de 2001, se verifica a presença considerável de um sujeito poético, desconstruindo por sinal uma das características do concretismo ortodoxo: a tentativa de apagar o enunciador, como se o poema se auto-enunciasse.²¹⁷ Também merece destaque como continuadora dos processos explorados pela vanguarda concreta a poesia de Sebastião Uchoa Leite, também pernambucano de origem, radicando-se no Rio de Janeiro logo após o golpe militar, e desenvolvida ao longo dos anos 80 e 90. Uma das características mais definidoras de sua poética, além da forte carga imagética, é uma espécie de despoetização, uma constante recusa da metáfora ou do discurso denso em nome de uma dicção enxuta e incisiva, por vezes agressiva. Segundo Manuel da Costa Pinto, sua obra se expressa como “antipoesia, mais especificamente como linguagem antimetáforica e, por extensão, como gesto corrosivo contra a figura do poeta, do artista, do demiurgo, criador de mundos”.²¹⁸

A tendência visual e experimental iniciada pela vanguarda concretista na década de 50 recebeu várias e novas influências e, sob a tensão estética e ideológica dos vários anos que atravessou, foi se remodelando. Uma das reconfigurações interessantes pelas quais essa vertente vem passando se concentra em poetas jovens que reintroduziram elementos expulsos pelo programa heróico de décadas atrás, como a presença de um sujeito poético, de certo lirismo à maneira cabralina, ou seja, antilírico. O cotidiano das grandes metrópoles emerge numa dicção seca e inventiva ao mesmo tempo, quebrando as fronteiras entre prosa e poesia e construindo sob o signo do cotidiano suas experimentações lingüísticas. É o caso de poetas como Fabiano Calisto, Tarso de Melo, Amador Ribeiro Neto e Diego Vinhas. O cearense Diego Vinhas²¹⁹, com um único livro publicado é, por sinal, o mais interessante dos citados e é dele o poema que transcrevemos abaixo:

Vitral

não

saberia

²¹⁷ Essa “presença” de sujeito enunciativo, que se evidencia sem culpa diante do credo concretista, já pode ser sentida numa obra como *Contracorrente* (2000): “quando eu desisti / de me matar / já era tarde. // desexistir / já era um hábito. // já disparara / a auto-bala: / cobra cega se comendo / como quem cava / a própria vala. // já me queimara // pontes, estradas, / memórias, cartas, / toda saída dinamitada. // quando eu desisti / não tinha volta. // passara do ponto, / já não era mais / a hora exata” (Desexistir)

²¹⁸ COSTA PINTO, M. *Antologia comentada da Poesia Brasileira do século 21*. Op. Cit.p.358

²¹⁹ VINHAS, Diego. *Primeiro as Coisas Morrem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p.19.

dizer
do sol

 ácido

 maio

 metralhando a já-
 nela

 ... *sangue amarillo*

na esquadria
 (mãos
 sem a quem
 pertencer

Nesses poetas se delineia um minimalismo que se define por uma tensão entre imagem e palavra. Sinais gráficos recebem uma carga extra de significado, muitas vezes produzindo o que Décio Pignatari denominou de isomorfia, quando na própria forma se evidencia a estrutura visual daquilo que as palavras evocam. A estrutura do poema acima se fragmenta em imagens atomizadas, na sugestão de cores, ressaltando a própria maneira fragmentada como observamos o desenho de um vitral. Cria-se então um trânsito semântico entre a imagem global que não se mostra inteira e alguma experiência vital sugerida pela elíptica figura metonímica das mãos “sem a quem pertencer”. Em verdade, a poesia de Diego Vinhas, de todos os citados, é a que apresenta, apesar da pouca idade do poeta, maior complexidade de elaboração. A tensão que esses poetas minimalistas instilam entre palavra e imagem foi denominada por Lyotard de *figuralidade*²²⁰. A *figuralidade* não seria um traço apenas dos poetas advindos dessa tendência, ela estaria plenamente difundida nas outras, caracterizando-se como um acento estilístico radicalizado pelo nosso tempo.

A tendência da poesia visual e experimental advinda do concretismo é ainda a que detém mais adeptos. Entre eles citaríamos ainda Antonio Risério, Ademir Assunção, Anelito

²²⁰ PEDROSA, Célia. Por uma Poética do Olhar: releitura de Lyotard. In: PEDROSA, Célia e BARROS CAMARGO, Maria Lúcia de (Org.) Poéticas do Olhar e Outras Leituras de Poesia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 29.

de Oliveira, Bruno Monteiro, Cacá Moreira de Souza, Duda Machado, Delmo Montenegro, Elson Froés, Lau Siqueira, João Bandeira entre outros.

Paralela às correntes marginais e experimentalistas, uma outra vertente ia delineando seu caminho particular, baseada num compromisso com nossos poetas de primeira linha modernista, e sem exclusões. Na geração de 60 é possível reconhecê-los, aqueles que cultivaram o lirismo, através de formas fixas ou livres, ressaltando ou ocultando o sujeito lírico, e mantendo a experiência humana como fonte fundamental de suas inquietações e órbita incontornável do poema. Do ponto de vista técnico, apresentam diversidade e facilidade de locomoção entre registros formais diferentes. Do soneto a uma canção, dos versos livres à criação de novas formas fixas. Em todos, porém, sente-se a proximidade de uma experiência *vital* de vida, que não desaparece no formalismo de vanguarda nem na facilidade da expressão espontânea. Nem o fetiche da inovação nem a suposta liberdade do engajamento. São poetas responsáveis pela manutenção, ao longo de três décadas, do terreno literário, protegendo-o contra a infertilidade na qual muitos marginais caíram, e contra as experiências malogradas da vanguarda mais radical.

A partir da transfiguração da experiência humana e mantendo-a ainda na superfície do poema, Adélia Prado constrói uma poesia de econômica e apaixonada dicção. Seu primeiro livro, de 1976, *Bagagem*, é um exemplo de que o sentimento não precisa ser varrido do poema para que ele adquira agilidade expressiva e economia verbal. O texto que abre o livro exemplifica o teor dessa poesia que não quer abrir seus caminhos arrombando portas, por exemplo, como fizeram as vanguardas. É “Com licença poética” que ela penetra no campo minado e movediço da poesia. Texto já famoso, o poema dialoga com o “Poema das sete faces”, de Drummond, que é referência crucial na formação da poeta.

Com Licença Poética

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.

(...)

Minha tristeza não tem pedigree,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida, é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.²²¹

Pela ironia toda a carga que ronda o “estigma” do poeta é desmontada, indicando uma espécie de outra lógica, mais oblíqua, baseada num jogo de aceitação e mobilidade dentro do destino, então dramatizado pelo poeta do gauchismo. Essa tendência da poesia brasileira tem um acento forte de ironia cotidiana, além da intertextualidade que não é patrimônio de uma única tendência, mas marca da arte em geral de nosso tempo, como bem demonstrou Ortega y Gasset. Entenda-se, porém, ironia não como comicidade, mas como revelação do próprio caráter artificial da arte, logo, “ficção como ficção, é propósito que não se pode ter senão num estado de alma jovial”.²²² O que faltou a Ortega, talvez, foi destrinchar as maneiras pelas quais se expressam as diversas formas irônicas, pois a ironia que existe na vanguarda dadaísta é bem diferente da que existe na composição dodecafônica. Na aceitação da condição ficcional da arte, o mecanismo intertextual se mostra eficaz na medida em que produz no leitor a sensação de uma comunidade de textos dialogantes, uma cadeia interminável de referências que se endereçam mutuamente. Como se vê, no caso desses poetas do cotidiano, o intertexto também tem a função de regular a “originalidade” literária. O caráter de novidade dessa poesia não se fixa tanto na carga inventiva, exatamente como os concretistas e vanguardistas preconizaram, mas na sua constante renovação, numa atitude despida do fetiche da novidade.

O pernambucano Alberto da Cunha Melo, pertencente à geração 65, é um exemplo notório dessa consciência que poderia ilustrar certo impulso pós-moderno de recriação de formas fixas. De diversidade formal imensa, dos versos livres a um poema de feição épica como Yacala, Alberto passou a ser comentado fora de seu estado de origem, graças ao trabalho de divulgação do poeta Bruno Tolentino, quando numa de suas passagens pelo Recife, conheceu seus livros.

Seus textos são pequenos “testemunhos” – e deve-se lembrar o sentido original da palavra grega que remete a idéia de martírio, sendo a testemunha um mártir – de um mundo claustrofóbico, eivado por problemas insolúveis que exigem do poeta um constante trabalho

²²¹ PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. p.19.

²²² ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Trad. de Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão. Lisboa: Veja, 1996. p.65.

de compreensão.²²³ O próprio personagem anti-herói Yacala se mostra um símbolo do indivíduo que procura conquistar um sentido para sua vida. Em Alberto da Cunha Melo a ironia anda em comunhão com o sentido cosmético, de organização do mundo pela palavra. Isso se pode verificar desde os seus primeiros livros, como *Oração pelo Poema* (1969) e *Dez Poemas Políticos* (1979).

Essa participação na vida imediata sem abandonar a elaboração lírica, sem contornar a presença de um sujeito lírico poderoso ou observador, se verifica na obra de um outro poeta que também se alinha nessa tendência, o gaúcho Carlos Nejar. Embora em Nejar se sinta a presença de um impulso metafísico, sua voz nunca se desprende da realidade mais próxima, mergulhando nos dramas existenciais e políticos com a contenção de versos curtos e sonoros. Num livro como *A Árvore do Mundo* (1977), o poeta “alarga ainda mais a visão da problemática humana, chegando ao cósmico, ao espaço mítico e religioso”.²²⁴ Segundo ainda Adriano Espínola, é o momento que o indivíduo político acentua seu drama existencial, com a “consciência de sua precariedade”, num plano cósmico. Sua poesia é um raro momento de encontro entre a reflexão metafísica e denúncia política, como se pode verificar nos versos abaixo de “Fogo de vozes”:

(...)

A consciência, caderno de intervalos,
 martelo de vertignes; a consciência
 nos faz rodar em vínculos e cingulos,
 nos faz girar nos séculos futuros
 por uma roda de hélice fendida
 mas sempre obsessiva.

A consciência
 de ser executado
 ou estar sendo.²²⁵

²²³ “Que a alegria / deixe de ser / um bem escasso na terra / e torne-se o ar, / a antimercadoria: o ar, / que ninguém tem remorso / de respirar”. (*No Restaurante Terra*). In: CUNHA MELO, Alberto. *Carne de Terceira com Poemas à Mão Livre*. Recife: Bagaço, 1996. p.135.

²²⁴ ESPÍNOLA, Adriano. *Invenção e Intervenção em Carlos Nejar*. In: NEJAR, Carlos. *Os Dias Raros*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p.18-19.

²²⁵ *Idem*. p. 191.

A obra de Nejar passará posteriormente por uma acentuação do elemento religioso e por uma atenção mais regionalizado ao espaço cultural e simbólico do próprio poeta, no caso os pampas do Rio Grande do Sul, mas que já tem presença em seu universo poético desde o primeiro livro – Canga (1971) – na figura de Jesualdo Monte, personagem síntese da condição opressiva dos desvalidos e semelhante ao Severino cabralino, como bem lembra Adriano Espínola.

Nessa tendência poderia ser alinhado Ferreira Gullar. Gullar se assemelha a uma versão em miniatura de todos os influxos, avanços e retrocessos da poesia brasileira do último século. A oscilação entre rigor formal e o engajamento nas causas sociais, o tenso e impossível equilíbrio entre criação e intervenção rondam toda a sua produção, desde os primeiros livros, como *A Luta Corporal* (1954), atravessando os anos 70, com *Poema Sujo* (1976), chegando inclusive aos últimos, como *Barulhos* (1987). Sua obra pode ser dividida em fases que se plasmam conjuntamente às forças externas e internas que agem sobre o poeta. Não é de acordo com o cenário social e político de seu país ou do mundo que sua poesia se vai modificando, mas em resposta aos estímulos que essas forças provocam em sua individualidade criadora. Esse sentimento de imersão vital, algo aproximado do sentimento do mundo de Drummond, é o elo entre as várias facetas de sua produção – desde a do vanguardismo concretista e neo-concretista até o engajamento cultural e político.

Para Antonio Carlos Secchin, o lirismo de Gullar “não é o oposto do político, pois a rigor, Gullar jamais se demite dele; é, antes, sua face matizada, em que grandes causas universais do discurso engajado se transmudam nas pequenas causas individuais, numa espécie de política do cotidiano (...)”.²²⁶ Tal política do cotidiano, fruto de um profundo amalgama entre o desejo individual e as causas sociais, esfumando as fronteiras entre o eu e o outro, entre o poeta e seus possíveis leitores, explica as vertiginosas mudanças de uma obra que parece destinar-se à vários leitores diferentes, procurando a maior diversidade possível de receptores.

Nos últimos livros se acentuaram o sentimento de aproximação com a morte e a reflexão sobre a própria poesia, assim como as fronteiras entre prosa e poesia se tornaram mais tênues. Esse intenso mergulho nas raízes do poema, de seu próprio poema, na medida em que essa sondagem se dá naquilo que o próprio sujeito poético de Gullar coagulou ao

²²⁶ SECCHIN, Antônio Carlos. *Escritos sobre Poesia e Alguma Ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2003. p. 213.

longo de uma extensa trajetória, confirma – em *Muitas Vozes* (1999) – o seu incontornável sentido de participação, ou comunhão poética com o *outro*:

Meu poema
 é um tumulto:
 a fala
 que nele fala
 outras vozes
 arrasta em alarido.

(estamos todos nós
 cheios de vozes
 que o mais das vezes
 mal cabem em nossa voz:

se dizes pêra,
 acende-se um clarão
 um rastilho
 de tardes e açucares
 ou
 se azul disseres,
 pode ser que se agite
 o Egeu
 em tuas glândulas)
 (...)

O mesmo sentido de imersão vital se dá noutros dois poetas fundamentais dessa tendência: Armando Freitas Filho e José Paulo Paes. A poesia de Armando Freitas Filho, centra-se no cotidiano e naquilo que o próprio autor definiu como “objeto *trouvé* da linguagem”²²⁷: remodelação da linguagem coloquial não apagando totalmente certa oralidade, que se apresenta, por sinal, totalmente alterada, sugerindo um trabalho de desvio do habitual. Não há, entretanto, nenhum risco dessa poesia cair num mimetismo raso, pois a coloquialidade funciona como referente, lingüístico ao menos, dessa nova realidade estranhada. E José Paulo Paes, apesar de figurar entre os poetas imersos na experiência da

²²⁷ COHN, Sergio. *Azougue: 10 anos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. p. 53.

vida comum e do cotidiano, semelhante a Gullar, revela as encruzilhadas de nosso tempo numa obra multiforme, onde se destaca principalmente a forma epigramática. Veia de concisão que pactuou com suas experiências “concretistas”. Davi Arriguci Jr. anota com exatidão o papel medular da economia na poética de José Paulo Paes, que retomando a tradição antiga, ajusta-a às necessidades de nosso mundo contemporâneo: “O antigo vínculo do epigrama com a ironia, como em Roma, onde se mostrou uma forma de expressão profundamente ligada à urbanidade, se mantém por completo, mas mediado pelas muitas transformações por que passou a concepção da ironia, desde o romantismo”.²²⁸ Ironia que transparece bem em “Termo de Responsabilidade”:

Mais nada
a dizer: só o vício
de roer os ossos
do ofício

já nenhum estandarte
à mão
enfim a tripa feita
coração

silêncio
por dentro sol de graça
o resto literatura
às traças!

Nessa tendência há ainda os poetas que desenvolvem uma dicção clássica, tratando a experiência de vida com certa sacralidade. Assim o freqüente retorno de algumas formas fixas tradicionais, ao lado dos versos livres, conjuga-se ou com a ironia ou com o tom elevado. Ainda se poderia apontar tanto numa perspectiva quanto na outra as obras de Manoel de Barros, do lado da ironia, com uma obra pontuada pela presença da natureza matogrossense num viés insólito, que faz lembra Francis Ponge, em *O Guardador de Águas* (1989) e, do lado do classicismo, Bruno Tolentino (*Anulação & Outros Reparos*, 1963; *O Mundo como Idéia*, 2002) e Gerardo Mello Mourão (*No País dos Mourões*, 1972; e *Invenção do Mar*, 1998). A

²²⁸ ARRIGUCI Jr., Davi. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 197.

meio caminho, entre o tom elegíaco ou épico e o mergulho no cotidiano, estaria o baiano Ruy Espinheira Filho (Heléboro, 1973; e Elegia de Agosto, 2005). É preciso ainda mencionar o nome de Marcus Accioly que se afirma como o nome mais fortemente ligado ao reavivamento da tradição clássica da epopéia, em feições brasileiras ou latino-americanas – prova-o o seu *Latinomérica*, desaguadouro de uma vasta obra iniciada na década de 60.

Todas esses traços se estendem dos anos 60 até agora, seja nas obras ainda em andamento desses poetas – alguns já cerceados pela “indesejável das gentes” de continuarem a escrever –, seja nos escritos de poetas recentes, prolongamentos dessa ironia, dessa atenção ao cotidiano e do resgate de formas fixas e de toda uma tradição lírica ainda viva. É o que se vê, por exemplo, na obra de Paulo Henriques Britto, que tendo seu primeiro livro publicado em 82 – *Liturgia da Matéria* – alcançaria o prêmio Brasil-Portugal Telecom com o livro *Macau* (2003). Manuel da Costa Pinto acredita que “poucos poetas brasileiros trabalham tanto sobre o repertório das formas fixas como Paulo Henriques Britto”.²²⁹ O uso, entretanto, que ele faz dessas formas fixas está traspassado de ironia e subversões. Sua poesia parece mesmo afirmar, de viés, que as formas tradicionais, dotadas de uma permanência que varou os séculos, opõem-se diametralmente ao homem, seus sentimentos e idéias, fadados ao perecimento. Cria-se, assim, muitas vezes, isso que poderíamos chamar de *tensão irônica* sustentada pelas forças contrárias entre o rigor técnico e a visão de mundo:

As coisas que te cercam, até onde
alcança a tua vista, tão passivas
em sua opacidade, que te impedem
de enxergar o (inexistente) horizonte,
que justamente por não serem vivas
se prestam para tudo, e nunca pedem

Nem mesmo uma migalha de atenção,
essas coisas que você usa e esquece
assim que larga a primeira mesa –
pois bem: elas vão ficar. Você não.
Tudo que pensa passa. Permanece
a alvenaria do mundo, o que pesa.

²²⁹ COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura Brasileira Hoje*. Op. Cit. p. 50.

Essa tensão irônica também se concentra na reflexão sobre o *si mesmo*, sua condição contemporânea e existencial, sempre incapaz de se desprender “do cais úmido e ínfimo do eu”, como se afirma num dos “Sete Poemas Simétricos”, de Macau. Essa mesma tensão irônica entre o uso das formas fixas e a visão de mundo, entre a arquitetura poemática e a necessidade de conferir sentido às coisas, às experiências vitais, aparece na poesia de um veterano, mas que só agora desponta no cenário poético: o pernambucano Everardo Norões. Em seu terceiro livro de poemas – *A Rua do Padre Inglês* (2006) – o poeta atinge rapidamente uma maturidade hoje rara.

A questão do espaço é um ponto central do livro, como o próprio título demonstra. A cidade é apresentada em fragmentos (o título tem a função metonímica de representar a cidade por uma de suas ruas), lendo pelo avesso a carga nostálgica com que geralmente é adornada. Não uma cidade ideal, mas os signos caóticos de uma metrópole, onde memória e presente se confrontam. O poema que empresta título ao livro funciona como uma anti-ode ao Recife, um canto às avessas, varrendo da paisagem lírica a aura nostálgica e evocativa tão freqüente numa tradição mais afeita a ornar a cidade do que a mergulhar em seu ser mais profundo.

A ironia aliada à concentração verbal é a tônica por exemplo da poesia de Fabrício Carpinejar. Poesia diversa que pode ser longa sem perder a economia, como se vê em *Biografia de uma Árvore* (2002), ou plenamente epigramática, à maneira de José Paulo Paes, como se vê em *Livro de Visitas* (2005). Poesia que, a despeito de suas diversificações amplas de formas de composição – o epigrama, principalmente, o verso livre, o poema longo – tem núcleos bem definidos de tematização estilística: a incomunicabilidade, o desejo de compreensão, o espanto diante do curso natural da vida. Tudo isso explorado principalmente nas ralações familiares, constituindo uma espécie de laboratório poético privilegiado, uma espécie de microcosmo.

Augusto Massi, que tem apenas dois livros publicados, tem o mérito de ser um poeta importante para qualquer antologia da nova poesia brasileira, além de ter organizado uma muito importante e que já na época lançava alguns dos nomes promissores de hoje, como Age de Carvalho ou Paulo Henriques Britto.²³⁰ Dirigiu também a coleção de poesia *Claro Enigma* para a editora Duas Cidades no começo dos anos 90, onde publicou muitos poetas que se afirmaram posteriormente no cenário literário.

A poesia de Massi detém um difícil e raro equilíbrio entre seus meios de composição e a carga existencial e sentimental que acionam e sugerem. O próprio título de seu primeiro

²³⁰ MASSI, Augusto (org.). *Artes e Ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

livro – Negativo (1991) – aponta para a visada irônica ao gosto Drummondiano. A vida em negativo, a metáfora de explorá-la pelos sentimentos, angústias e imagens que ficaram guardados, essa outra maneira de senti-la, não na claridade de sua superfície, mas na profundidade de seus segredos mais íntimos e, no entanto, universais. Bom exemplo desse vaso comunicante entre a realidade subjetiva do sujeito lírico e a partilha de tal patrimônio pela via da forma poética estruturada de maneira a intensificar tal realidade é o poema “Ser”:

O pai que não tive
 hoje ainda seria moço?
 O que dele em mim sobrevive
 Guarda a forma de um esboço?

O pai que nunca vi
 será que o encontro?
 Severo, louco, fora de si
 ou apoiado em meu ombro?

Do pai que não tive,
 dizem herdei o rosto.
 O que dele em mim vive
 é signo póstumo ou oposto?

Carlito Azevedo se fixa não apenas como poeta entre os mais promissores, mas também como um difusor da literatura, editor de revista e coordenador de coleções de poesia. Sua poesia tem muita riqueza vocabular – palavras mais raras aparecem ao lado de outras mais usuais, numa proliferação discursiva que tem muito do mundo urbano. Ritmos diversos se entrelaçam em seus textos, métricas curtas na forma do soneto e rimas ocasionais, versos livres. Carlito é poeta de habilidade formal notável, nem nunca diminuir o efeito pretendido por uma poesia, às vezes contemplativa, ou mesmo obscura, outras simples e parodística. E esses parecem ser os dois pólos principais de sua poesia: uma abordagem densa dos eventos mais cotidianos, ou a corrosão da ironia e da paródia. Há também o corpo como tema numa espécie de solidão amarga de cunho contemporâneo onde o poeta mergulha para um remoer de reentrâncias cada vez mais complexas e sutis. O corpo como laboratório, tecido no qual se escreve uma linguagem de ressonância metafórica quase física:

O corpo formiga
de noite, de ausência,
ferido por frios
punhais de dormência

que em sua bainha
de lua e lençóis,
a falta que afia,
e não ama, pôs
(...)

A poesia de Carlito Azevedo reúne referências diversas como João Cabral e Bandeira, unindo sentimento e forma com eficácia semelhante a que Augusto Massi consegue em seus poemas, notando-se ainda certos traços de uma forma decantada de surrealismo, a ser comentada depois. Sua poesia também é um espaço para o cruzamento de linguagens artísticas diferentes, principalmente entre a poesia e as artes plásticas. Segundo Valdir Prigol, a crítica em geral já apontou “um diálogo fundamental com as artes plásticas”²³¹ nessa produção que construiu ao longo de quatro livros – entre eles se destacam *As Banhistas* (1993) e *Sob a Noite Física* (1996) – aquilo que Prigol denominou de “política da leitura”, quando cria uma solicitação do olhar com a função de repensar imagens desgastadas do mundo e da cultura.

Reafirmando a presença, nessa tendência, do veio classicista temos Alexei Bueno publicando desde a década de 80, com *As Escadas da Torre* (1984) e *Poemas Gregos* (1985), atingindo um ponto alto em *A via Estreita* (1995) e *A Juventude dos Deuses* (1996). Nessa duas últimas obras seu nome se firma definitivamente como um dos melhores poetas da atual poesia brasileira. O espectro classicista, entretanto, é preciso dizer, não esgota a dicção de uma produção que além de um profundo rigor formal, com paralelo apenas em Paulo Henriques Britto no uso das formas tradicionais de versificação, encontra lugar para o *epos*, para o verso livre e para a inquietação metafísica, aproximando-se mesmo do hermetismo poético. Antônio Carlos Secchin, nos informa que “Alexei aposta decididamente na potência

²³¹ PRIGOL, Valdir. Mire. Veja: a solicitação do olhar nos poemas de Carlito Azevedo. In: PEDROSA, Célia e BARROS CAMARGO, Maria Lúcia de. Op. Cit. p.43.

de um discurso inestancável, assediando com obsessão e volúpia seu objeto”.²³² Secchin destaca ainda o sentido trágico da poesia de Alexei Bueno: “A visada de Alexei é trágica, oriunda de um mundo esquecido pelos deuses e assolado em demasia pelo sub-humano: a poesia mora e vigora nesse intervalo”.²³³

Entre os autores que compõem de forma exemplar essa tendência deveriam constar ainda os nomes dos cariocas Antonio Cícero e Eucanaã Ferraz, do cearense Adriano Espínola, da paranaense Alice Ruiz, do paraibano Antonio Mariano, do próprio Secchin (poeta que vai decisivamente se afirmando diante do crítico renomado que já é), dos mineiros Donizete Galvão e Fabrício Marques, e do paulista de origem Francesa Heitor Ferraz.

A quarta tendência é formada por autores que designamos de herméticos. É o nervo central de nosso estudo e todo o esforço de descrever aqui as outras três tendências, comentar mesmo que sucintamente alguns dos seus principais representantes, orienta-se no sentido de, pelo contraste, contribuir para a definição dessa quarta corrente. Assim, o capítulo seis será dedicado a analisar especificamente o significado da poesia hermética – a tendência mais recente, pois surgida nos anos 90; seus precursores e desdobramentos estilísticos e formais. São poetas que convivem com a expansão informática, com os meios digitais e os problemas sociais mais atuais, além de viverem uma espécie de entusiasmo editorial, proliferando revistas e periódicos totalmente dedicados à literatura, e, muitas vezes, especificamente à poesia.²³⁴ Como se vê é um contexto bem diferente do de décadas anteriores.

²³² SECCHIN, Antônio Carlos. Op. Cit. p. 266.

²³³ Idem. p. 265.

²³⁴ Ver o Anexo 1: Revisas Literárias.

CAPÍTULO 6

O HERMETISMO POÉTICO ATUAL

6.1. Olhares Múltiplos

Localizar uma “tendência” literária significa colher sintomas do tempo e conferir a eles uma unidade. Agrupar poéticas sob alguns rótulos que pretendem dizer algo de essencial é arriscado. Desejamos oferecer a imagem de uma convergência de valores e de determinados procedimentos estilísticos comuns – com resultados bem diferentes – que possibilitariam pensar o conjunto de poetas aqui reunido mais como um conceito operativo do que uma *verdade* histórica. Até mesmo porque nós mesmos participamos desse movimento histórico, o qual entrevemos apenas parcialmente.

O primeiro texto crítico a que queríamos chamar a atenção e que marca, digamos assim, a consciência clara da existência dessa tendência está na antologia *Na Virada do Século – Poesia de Invenção no Brasil*²³⁵, organizada por Frederico Barbosa e Claudio Daniel. Dois poetas e dois caminhos completamente diferentes, embora os pontos de partida tenham sido os mesmos: a linguagem da visualidade concretista, que Frederico Barbosa abraçou e deu continuidade ao longo de sua trajetória, e que Claudio Daniel transformou completamente.

Há no livro duas apresentações que nos dão interessantes informações. A menor delas é a de Frederico Barbosa, que nos informa ter a antologia sido publicada antes do previsto, já que seria o terceiro volume pertencente ao projeto de uma trilogia²³⁶ com a função não só de coletar os momentos importantes dos primeiros poetas brasileiros, sob essa perspectiva da “invenção”, como oferecer um panorama do que se faz hoje sob essa mesma perspectiva. Frederico Barbosa explica-nos o motivo da publicação antecipada do volume:

Uma circunstância feliz possibilitou a existência antecipada desse volume: o meu encontro com o poeta Claudio Daniel, ele mesmo uma das vozes mais fortes e conseqüentes da atual

²³⁵ DANIEL, Claudio. BARBOSA, Frederico (Org.). *Na Virada do Século – Poesia de Invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002.

²³⁶ Trilogia que seria, segundo Frederico Barbosa, composta por um primeiro volume, reunindo a poesia brasileira do período colonial até Augusto dos Anjos; o segundo que estaria em elaboração, do modernismo até meados da década de 70 e o terceiro que seria justamente *Na Virada do Século*, que saiu antes pelos motivos que o menciona e que transcrevemos acima.

poesia brasileira, que estava, já há algum tempo, organizando uma antologia da produção poética dos anos 90.²³⁷

O comentário explica a atenção dada aos poetas dos anos 90, esse período fundamental, interrogação histórica para os caminhos da poesia brasileira. Período também em que se consolidam vozes fundamentais do hermetismo poético, como Antonio Fernando de Franceschi, Weydson Barros Leal ou o próprio Cláudio Daniel.

Em texto bem mais longo, a apresentação de Cláudio Daniel – “Uma Escritura na Zona de Sombra”²³⁸ – não só aponta as características da renovação poética à entrada do terceiro milênio, como realiza um verdadeiro encontro entre observação crítica e linguagem poética, definindo barrocamente essa aventura dos novos poetas, quase sempre oculta para a maior parte dos leitores, como “jogo de pólo entre centauros”²³⁹. E situa, justamente entre os anos 80 e 90, o surgimento de um sopro de renovação da poesia, que significa além da recusa das linguagens tradicionais e vanguardistas cristalizadas, o acréscimo de novas referências capazes de cimentar essa nova sensibilidade entre os brasileiros:

Ao longo dos anos 80 e 90, a descida de Orfeu aos infernos, que é a reflexão sobre os processos da linguagem, estimulou a releitura de autores “obscuros” ou “herméticos” de uma antitradição, como Lezama Lima, Paul Celan, Francis Ponge e Robert Creeley, numa saga de ampliação do repertório. Do mergulho vertical até o ignorado surgiu uma poemática concisa, elíptica, fragmentária e metafórica que por vezes sobrepõe o som ao sentido, ou antes cria novos sentidos para as palavras da tribo.

As referências do texto são pistas preciosas de uma concepção bem específica do literário. O que primeiro se destaca é a consciência de uma soma, essa “saga de ampliação do repertório”, onde às referências da poesia concreta – contribuinte da atualização de nosso pensamento crítico e conhecimento poético – se acrescentariam outros poetas, obscuros e herméticos, em quem muitos dos poetas dos meados dos 80 e dos anos 90 procurariam se espelhar. Das referências citadas por Daniel, as principais são Paul Celan e Lezama Lima. Este último referência obrigatória para uma série de poetas que, no Brasil, partiram da estética

²³⁷ DANIEL, Claudio. BARBOSA, Frederico. Idem. p.19-20

²³⁸ Ibidem. p.23-31

²³⁹ Ibidem. p.23.

neobarroca para forjar um verbo avesso ao já conhecido, e sedento pela inusitada curva acentuada do estranhamento poético.

O neobarroco fundiu poema e prosa na busca desse graal possível que é o poético. O cubano Lezama Lima foi um dos principais disseminadores da estética que ele ajudou a fabricar através de seus poemas (*Morte de Narciso*, 1937; e *Inimigo Rumor*, 1941), romances (*Paradiso*, 1966; e *Oppiano Licario*, 1977), contos (*Jogo das Decapitações*, 1981) e ensaios (*A Expressão Americana*, 1957). Em todas essas modalidades se revela a mesma exuberância lingüística, o mesmo movimento encantatório da metáfora destruindo a fronteira entre os gêneros, criando aquele espaço de criação moderna da linguagem que Barthes definiu como *escritura*²⁴⁰. A imagem aparece em sua obra como divisa máxima da arte poética – e como uma forma especial e sutil de conhecimento.

As obras de Lezama Lima são cruzadas pelos principais vetores do neobarroco, que se propôs sobretudo como uma estética dos sentidos, e do desperdício, da exuberância lingüística palmilhada, porém e sempre, por um alto senso construtivista. O desperdício deve ser entendido pela inclinação da língua em transgredir, no circuito poético, sua mera função comunicativa, crescendo ao seu estreito manejo habitual intensificadores da extesia, da surpresa e do engenho. É o poeta neobarroco – Severo Sarduy – quem se mostrou ser também um dos principais teorizadores da estética. Para ele, no espectro do barroco, “a literatura renuncia ao seu nível denotativo, ao seu enunciado linear”, pois o barroco (e o neobarroco) tendem à “difusão semântica”.²⁴¹ Sarduy, em *Escrito sobre um Corpo*, estabelece as ligações entre a estética neobarroca do século XX e a do barroco do século XVII, explicando a dívida e ao mesmo tempo a superação que fundamentam tais relações:

Com respeito aos mecanismos tradicionais do barroco, estas obras recentes da América Latina conservaram, e às vezes ampliaram, a distância entre as duas faces do signo, que constitui o essencial da sua linguagem em oposição à estreita aderência destas, suporte da arte clássica. Abertura, cisão entre o nomeante e o nomeado e surgimento de outro nomeante, isto é, metáfora.

Nessa concepção peculiar de linguagem poética, a metáfora é encarada como um *plus* de que se carrega a língua quando funciona pela lógica da *literariedade*. Entre o significante e

²⁴⁰ BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

²⁴¹ SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. Trad. de Ligia Chiappini e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 57.

o significado, surgiria um espaço intersticial rico em possibilidades associativas, onde a metáfora residiria como colágeno reunindo pela inventividade esses dois pólos sem eliminar, necessariamente, a distância aberta entre eles. Justamente essa distância mais longa, aberta entre a nomeação e o que se deseja nomear, distingue tal registro da linguagem corriqueira, pois *o que se deseja nomear* não mais coincide com o antigo referente do signo. Alguns dos procedimentos essenciais da poética de Lezama podem ser reconhecidos no poema que segue:

Ah, que você escape

Ah, que você escape no instante
em que já tinha alcançado sua melhor definição.
Ah, minha amiga, não queira acreditar
nas perguntas dessa estrela recém-cortada,
que vai molhando suas pontas em outra estrela inimiga.
Ah, se fosse certo que, à hora do banho,
quando, em uma mesma água discursiva,
se banham a imóvel paisagem e os animais mais finos:
antílopes, serpentes de passos breves, de passos evaporados,
parecem entre sonhos, sem ânsias levantar
os mais extensos cabelos e a água mais recordada.
Ah, minha amiga, se no puro mármore das despedidas
tivesse deixado a estátua que poderia nos acompanhar,
pois o vento, o vento gracioso,
se estende como um gato para deixar-se definir.²⁴²

O texto é uma verdadeira girândola de imagens, que alternam vertiginosamente entre movimento e imobilidade, reforçados pelos versos livres com suas dimensões absolutamente variadas. A interjeição “Ah”, que marca o início de alguns versos tem a função de sugerir pelo tom repetitivo de seu mote silábico o fundo da imobilidade contra a qual um intenso movimento de seres ferve. Perceba-se que a tentativa de fixar uma forma que escapa já vem sugerida no próprio título do poema que é o verso que encabeça toda a estrutura, mantido pela anáfora que comentamos. Espalha-se pelo texto, desde seu começo, o sentimento de que algo transcende a forma, “sua melhor definição”, apontando para a fluidez de uma constante

²⁴² In: DANIEL, Claudio (org.) Jardim de Camaleões: A Poesia Neobarroca na América Latina. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 107.

metamorfose. Forma aqui entendida como aquilo que nomeia e fixa; e, ao mesmo tempo, o que indicia pela falta que a organiza o que lhe escapa: o “instante”, que é exato a já traidor. Instante em que se fixara a definição (o poema?) Essa essência que escapa e na qual o poeta está sempre no rastro se abre a muitos significados, donde podemos indicar com segurança dois ao menos: o objeto amoroso e a própria poesia, sem se excluïrem. Esse movimento de conquista e perda está em plena sintonia com as propriedades de encarnação e dissipação da metáfora como o próprio Lezama em seus ensaios descreve.

A fixidez encontraria também uma metáfora emblemática na “estrela recém-cortada”, negada mais uma vez por uma “estrela inimiga” na qual ela molha suas pontas. Aqui a continuidade entre corpos que a propriedade da estrela marinha tem em regenerar-se. O que o poeta nos demonstra logo em seguida é a insólita qualidade de sua “água discursiva”, onde se “banham a imóvel paisagem e os animais mais finos”. Um pequeno bestiário se segue em que seres distintos e completamente metamorfoseados (“serpentes de passos breves”) denunciam uma fluidez própria do desejo e de sua configuração telúrica. Talvez uma visão se esboce, um voyeurismo passado que o tempo, também ele oscilando entre fixidez e fluidez, parece retomar, refazer. Visão que remete-nos “à hora do banho”, e que reforça o campo semântico do objeto amoroso. Uma espécie de reminiscência viva que não para de se resignificar, carregando-se de outras tantas imagens orbitais.

Os quatro versos finais são um arremate que não tem a função de fechar, concluir o poema; mas, ao contrário, perpetuar a sua abertura polissêmica, a multiplicidade significativa. Uma nova metáfora nos é apresentada, lançando-nos numa completa reconfiguração do texto. Metáfora, por sinal, feita de metáforas, criando todo um tecido figurado que, como já vimos, alimenta-se continuamente de seus próprios símbolos. A perda que até então aparecia como algo negativo (“estrela inimiga”) adquire então o sentido positivo – quando o poeta lamenta não ter deixado na metonímia do “mármore das despedidas” a “estátua” que poderia acompanhá-los. Temos então dois versos que formulam um lamento que representa, por seu turno, apenas uma hipótese, algo que pode não ter acontecido, como indica o tempo verbal de “poderia”. Ora, só se lamenta aquilo que pode não ter acontecido numa noção diferenciada de tempo. Assim, o que passou, parece passar ainda, e essa sua continuidade memorialística parece permitir que o evento seja remodelado. A imaginação suplanta o evento pela leitura figurada de sua ressonância. Ressonância que permite ao sujeito, à voz poética, alterar por uma sutil e impossível dialética o sentido da perda e da posse. E no fim, “o vento gracioso”, até então ausente de todo o texto, se estende “como um gato para deixar-se definir”. O gato e

sua natureza simbólica sibilina, sinuosa, encarna por fim todo o jogo pelo qual se constituiu o poema. O gato-símbolo de uma posse que não pode se constituir como tal, nunca completa, e aí se encontram sua natureza simbólica – sua imagem naturalizada diria Lezama – e sua natureza mais concreta e imediata de independência e liberdade.

Como se vê as metáforas e o intrincado jogo de imagens que o poema cria não são “explicados”, ou unidos numa seqüência lógica ou ao menos plausível. Funcionam como notação discursiva de duas grandes forças que presidem a própria origem das imagens: fixação e fluidez. E que podem ser também atributos, tanto da poesia como do objeto amoroso.

A imagem, entendida como modalidade da família metafórica (imagem, símile, mito e símbolo), promove a fusão entre realidades diferentes, sensações díspares e teoremas paradoxais. A imagem é uma forma sintética de conferir unidade à contradição, de onde decorre que o paradoxo e o oxímoro sejam encarnações naturais suas. O próprio Lezama teorizou largamente sobre as propriedades da imagem. Teríamos que dedicar muitas páginas para deslindar todas as nuances que compõem o seu sistema poético, traspassado por “vasos órficos”, e capaz da “vivência oblíqua”, de que se encarregaria a poesia. O que nos interessa, aqui, é mostrar a predominância maciça da imagem e da metáfora no mecanismo literário preconizado pelo poeta cubano, que se apresenta como um trabalho, um cultivo do mundo como analogias espirituais e históricas simultaneamente; mundo por sinal convertido num largo e rico campo que espera a ação de obreiros: “Não sabemos que túneis estamos atravessando, podemos considerar tarefa de deuses o diferenciar um relógio de uma aranha ou uma folha de uma copa”.²⁴³ São inúmeras as afirmações que poderíamos colher de Lezama sobre o poder da metáfora e força da imagem, até certo ponto fundidas em sua intrincada teoria, que carece de lógica argumentativa aqui e ali, da causalidade mais chã, que às vezes se espera de um “sistema” poético (como se devesse se parecer com um sistema filosófico).

O que não se poderia deixar de comentar é o fundamento desse pensamento vertiginoso que é, por sua vez, um saber sentir. Pensamento e poesia ainda estão unidos nessa terra incógnita de onde nos fala Lezama Lima, uma espécie de imagem ideal do mundo, onde o próprio corpo, os sentidos, ainda confirmam o idealismo como “voracidade de forma” e não abstração filosófica, mergulho vital e não desprendimento e indiferença. Mesmo porque a metáfora se aproxima de uma encarnação, onde a lógica de seu dissipamento reafirma a sua

²⁴³ LIMA, José Lezama. *A Dignidade da Poesia*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Átcia: São Paulo, 1996. p. 124.

natureza como operação infinita e recorrente. É em Novalis, em Rimbaud, em Mallarmé, em Valéry, em Góngora e Quevedo, busca a inspiração de um estado poético e de uma forma de conhecimento; para ser mais exato: um estado poético que é uma forma de conhecimento: “Pois na penetração do conhecimento de metáfora não se verifica uma ocupação ou saciada inundação, já que nessas províncias conhecimento e desconhecimento se convertem em imagem e semelhança”.²⁴⁴ Pois, a metáfora, para os modernos, não tem o sentido grego de *verdade* – e, logo, uma forma de conhecimento que conhecemos já milenarmente, baseada em causas, conseqüências e progressões lógicas –, como nos diz o próprio Lezama, mas o sentido poético de “obscuridade audível”.²⁴⁵

Destacamos os poetas brasileiros Jussara Salazar, Horácio Costa, Josely Vianna Baptista, Wilson Bueno e o próprio Cláudio Daniel como criadores responsáveis por construir um intenso diálogo com a estética neobarroca e com a obra de Lezama Lima. Todos eles incluídos – com a inexplicável exceção de Jussara Salazar – em Jardim de Camaleões: A Poesia Neobarroca na América Latina, organizada por Daniel, com traduções dele mesmo e de Luiz Roberto Guedes e Glauco Mattoso. Cláudio Daniel traduziu poemas de Lezama, editados em sua revista eletrônica – Zunái – e de outros poetas neobarrocos, como José Koser e Eduardo Milan. Partidário daquela unidade crítico-criativa instaurada pela alta modernidade, Cláudio Daniel, como mostraremos adiante, alimenta sua poesia com a atividade do crítico/tradutor e vice versa. Na poesia de Jussara Salazar, um procedimento tipicamente Lezamesco pode ser encontrado: o cruzamento da história, seus mitos e imagens, com a mitologia de certa individualidade; mas que nunca nos levam ao biografismo ou ao subjetivismo raso. Horácio Costa. Josely Vianna Baptista fez as primeiras traduções de Lezama Lima no Brasil, de seu romance Paradiso, de alguns de seus contos reunidos no volume Fugados, bem como de alguns de seus ensaios em A Dignidade da Poesia. É em sua escrita poética, porém, onde se sente a maior influência do mestre cubano, na fluidez e exuberância alijada no alto senso construtivista. Citaríamos ainda a presença esporádica dos elementos do neobarroco na poesia de Augusto Contador Borges, que analisaremos mais adiante. No seu caso, entretanto, a barroquização concorre com outras referências que chegam em vários momentos a sobrepujá-la, como é o caso do surrealismo. É interessante notar como a poesia desses últimos cinquenta anos realçou a articulação entre barroco e surrealismo, que já se encontrava, como já foi dito, na poesia de Murilo Mendes.

²⁴⁴ Idem. p. 130.

²⁴⁵ Idem. p. 130.

O outro poeta citado situa-se num pólo divergente ao de Lezama Lima. Se neste o construtivismo poético dialoga sempre com um élan escritural de poder quase inestancável, poderoso e invasivo, tensionando sua recepção pela profusão metáfora e pelo intrincado tecido metafórico; em Paul Celan (nome anagramático criado por ele mesmo a partir de seu nome de origem: Paul Anczel) todas as forças criativas estão concentradas num silêncio de múltiplos significados. Isso levou o escritor e ensaísta brasileiro Modesto Carone²⁴⁶ a cotejá-lo com João Cabral de Melo Neto, naquilo que os dois têm em comum: o rigor e a lucidez que levam a palavra ao quase emudecimento, numa total extirpação do que, para os dois, é acessório e não essencial.

À conclusão a que chega Carone ao analisar o papel do silêncio em suas poéticas leva-o a encarar, ao mesmo tempo, a diferença radical que as orienta. Se nos dois o silêncio traduz a lucidez e o rigor, a recusa, em última instância, de um discurso específico num e noutro; essa recusa resulta em posturas bem diferentes – em João Cabral a “construtividade comunicativa”, em Celan o “hermetismo programado”.²⁴⁷ A sedução pelo silêncio em Cabral teria alcançado seu ápice na trilogia *Psicologia da Composição*, amortecendo daí em seguinte para realçar seu lúcido e calculado didatismo poético. Em Celan, teria se prolongado por toda sua obra aumentando mesmo a altura de sua aguda função.

O silêncio em Celan encarna-se ou num peso histórico que o trabalho de luto ainda não realizou por completo – no caso um dado biográfico do poeta que nos ajuda a entender tal procedimento é sua prisão num campo de concentração durante a segunda guerra, onde perdeu os pais – ou num depuramento da língua como forma defensiva de protegê-la do registro danoso que foi o nazismo com a sua tonalidade cartesiana e clichês de ordem ideológica. O próprio poeta expressa bem essa oscilação pela relação dual que mantém com a língua: “Minha língua materna é a língua dos assassinos de minha mãe”.²⁴⁸

Esse silêncio que é controle crítico, também assume o estatuto de um “não dito”, à beira do indizível, onde se sonega a claridade ao leitor, oferecendo-lhe um passeio por terras estranhas, porque banhada de sombras e contornos que apenas um trabalho de interpretação, um esforço de compreensão podem transformar em inteligível: “O que parece distingui-lo, como usuário acreditado desse bem comum (a língua), é a tentativa de formular, através de artifícios, esse ainda-não-dito que flui no espaço sem fim do indizível”.²⁴⁹

²⁴⁶ CARONE, Modesto. *A Poética do Silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

²⁴⁷ Op. Cit. p.108.

²⁴⁸ In: *Ibidem*. p. 19-20.

²⁴⁹ *Ibidem*. 91

Vejamos o poema de Celan “In der flüssen”, analisado por Modesto Carone. No caso de Lezama, desenvolvemos nós mesmos a análise de seu texto, devido mesmo a acessibilidade da língua espanhola, permitindo-nos cotejar o original com a tradução que utilizamos. No caso de Celan, teremos que recorrer à análise de Carone, ele mesmo exímio conhecedor e tradutor da língua Alemã. Eis o poema:

Nos rios ao norte do futuro
lanço a rede que tu
hesitante carregas
de sombras
escritas por pedras.²⁵⁰

A cerrada imagem que o texto nos oferece pode causar muita perplexidade no leitor. De que se trata? O que ele nos comunica além de seu movimento enigmático e elíptico, beirando o mutismo do que é mínimo? Seu minimalismo desconcertante não tem, é preciso dizer, a função de se fechar, mas de abrir-se a uma interpretação inconclusa, que pode permanecer, pela abertura de suas associações, capaz de atualizações de variada ordem.

O pacto que se lança aos olhos do leitor, sem que ele saiba muito bem quais as bases da aliança, se desenvolve num único período, “fraturado”, como nos diz Carone, em cinco versos lacônicos. A visualidade está presente e exige que leiamos o poema não só com o ouvido, pois este chega mesmo a concorrer com o olho como se poderia verificar em outros poemas de Celan. A visualidade não é característica definidora de um única tendência poética, como se poderia supor. O concretismo e aqueles poetas que construíram sua obra no rastro do movimento traduziam esse traço do nosso tempo no aspecto físico, acústico e morfológico da palavra. Nos herméticos, a visualidade ocorre, como se pode ver em Celan, de outras formas que vão desde a metáfora de impactante natureza visual: “Teu cabelo quer voar quando viajas – mas está proibido / Os que permanecem e acenam, não sabem”²⁵¹; até a técnica antiga da ekfrasis, onde se tenta traduzir com palavras uma imagem, um quadro. Neste caso, a obra de Lezama nos daria exemplos em bem maior quantidade.

Voltemos ao poema. Ao começo da leitura tínhamos sido lançados numa estranha topografia – “Nos rios ao norte do futuro” – nascida de uma metáfora absoluta que impede o

²⁵⁰ “IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft / werf ich das Netz aus, das du / zögernd beschwerst / mit von Steinen geschriebenen / Schatten”.

²⁵¹ In: CELAN, Paul. Cristal. Trad. de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 35.

completo esvaziamento de seu mistério pela compreensão que poderemos formular logo adiante. Não se pode dizer mais nada sobre esse “local” puramente lingüístico, baseado numa modulação de tempo, já que o poema todo se passa no presente como o verbo, que segue no verso seguinte, denuncia, apresentando-nos por sua vez a primeira personagem dessa miniatura de drama. É um lugar de desejo, “utópico”, que a fusão entre as duas dimensões, espaço e tempo (ao norte do futuro) reforçam o sentimento de distância.

A aparição do eu e do tu nos versos seguintes²⁵² constrói através do único ato que preside todo o poema uma teia de relações entre essas duas instâncias potenciais de voz. Segundo Carone aí articula-se “uma trama visível de relações que remetem a um fazer definido; este envolve, a partir da orientação gramatical do período composto, o concurso de dois sujeitos ou de duas figuras cujos gestos estão voltados para o mesmo objeto – no caso, o objeto direto ‘rede’”.²⁵³ O termo rede envolve as duas instâncias, os dois sujeitos que se equilibram no mesmo verso, unidos por uma espécie de solidariedade lírica que, como nos mostra o advérbio “hesitante” não está fixada numa certeza, mas numa expectativa. Essa expectativa por sinal parece enquadrar-se muito bem na própria condição do poema enquanto artefato que se realiza plenamente com a colaboração de duas instâncias potenciais – o autor e o leitor. A imagem do trabalho que flui numa incontornável lógica de participação pode, desta forma, abrir-se para as águas da metapoesia, como nos leva a crer Modesto Carone.

O poema também aparece como mecanismo que o “tu”, esse outro, pode carregar de sombras. As “sombras” podem ter sua significação delimitada, neste caso, por uma outra ocorrência da palavra no poema “Sprich auch du” (Fala também tu), que nos diz que “Fala a verdade quem sombras fala”. A palavra propensa a sugerir e significar amplamente receberia a denominação, nesses dois contextos particulares, de sombra, como o contrário da univocidade de sentido, das certezas lingüísticas e culturais, ou seja, a contraposição da palavra que restringe e cristaliza. Importante ressaltar que esses sinais – sombra, luz, pedra, água – eles, ao nosso ver, transformam-se constantemente nesse universo reduzido ao essencial, assumindo sentidos diferentes em poemas diferentes. O dialeto poético de Celan, como de boa parte dos poetas modernos, se constrói não numa fixidez paralela à da língua como se cada um fabricasse sua própria língua poética; mas num deslizamento, numa mobilidade de signos que são fixos e móveis ao mesmo tempo.

²⁵² Segundo Modesto Carone é muito freqüente, ao longo de toda a poesia de Celan, a aparição do par eu-tu que, como se vê, não é uma recorrência apenas temática, mas estrutural, na medida em que o poeta encara esse “tu” como um pólo de produção de estranheza em tensão com o sujeito lírico.

²⁵³ CARONE, Modesto. Op. Cit. p. 33

Não deve soar contraditório a coexistência do “hermetismo programado” de Celan com a atenção ao binômio eu-tu, tão freqüente em sua poesia, traduzindo uma concepção muito peculiar de arte poética e totalmente consciente desse outro que concorre para o sucesso da fruição estética. Para Celan, o poema assume a feição de uma verdadeira “aventura de colaboração vivida”.²⁵⁴ Colaboração ativada pela escassez do que se diz, e situada antes na dominância da sugestão. Segredos que se comunicam e continuam inconclusos, embora comunicados. Conta não um a certeza da interpretação que se pode dar a “In de flüssen”, mas a construção de um perímetro exegético capaz de conferir a coerência – poética – que o texto exige, com sua meticulosa organização em nada se parecendo a um amontoado de imagens incongruentes. Esse silêncio de um não-dizer, ou de um dizer irreduzível ao dizer sem diques, produz o famoso hermetismo do poeta de língua alemã. E o seu hermetismo não deve ser confundido com elitismo ou qualquer pretensão extemporânea de arte-pela-arte. Sua lírica negativa, como Hugo Friedrich definiu a maior parte da lírica dos grandes modernos, assume a voz poética “muito mais do que expressão imediata de um eu preso à irreflexão de suas idiossincrasias, o veículo pensado de uma mimese voltada, no intrincado desenho de suas mediações, para condições extremamente complexas e abrangentes”.²⁵⁵ Essa postura, por sua vez, se refletirá na expectativa compositiva do poeta em relação ao seu leitor potencial. Na carta de Celan a seu amigo Hans Bender, o poeta escreve que “poemas também são presentes – presentes para os atentos”.²⁵⁶ Assim, para Modesto Carone:

Obscuridade e silêncio andam de mãos dadas na poesia hermética de Celan. Mas é necessário ter em mente que, pelo menos aqui, ambos não só resultam de um encontro inerente à natureza do poema, como também não podem ser confundidos com ininteligibilidade.

A influência de Celan entre os novos poetas brasileiros é considerável. A revista *Oroboros* número 5²⁵⁷ publicou quatro poemas de Celan em tradução de Adalberto Muller, também poeta que apresenta todos os elementos fundamentais de uma poética hermética. Augusto Contador Borges, Claudia Roquete Pinto e Antônio Fernando de Franceschi estão entre os novos poetas brasileiros que apresentam influência direta de Celan. O livro *Zona de*

²⁵⁴ CARONE, Modesto. Op. Cit. p. 38

²⁵⁵ Ibidem. p.96.

²⁵⁶ Ibidem. p.22.

²⁵⁷ Op. Cit.

Sombra²⁵⁸ de Cláudia Roquette Pinto, cotada entre uma das mais arrojadas promessas da nova poesia, abre com uma epígrafe de Clean: “Dê também sentido ao seu dito: dê-lhe a sombra”. A poesia da jovem poeta carioca assume esse compromisso com a sombra celaniana, de um dizer fraturado e escorregadio. Também demonstram a influência celaniana as “cinco peças para silêncio” do mesmo livro. Antônio Fernando de Franceschi, ligado inicialmente ao grupo surrealista de São Paulo, ao qual pertenceram Cláudio Willer e Roberto Piva, mantém afinidades muito mais esclarecedoras com o poeta alemão do que com os companheiros de geração. Em seu livro *Sal*²⁵⁹, há uma série de poemas intitulada “Perfis em Pedra”, encimada também por uma epígrafe celaniana – “Infundamente / ouço a pedra estar em ti”. A dialética sutil entre um eu e um tu, além das qualidades pétreas de um e de outro conferem ao conjunto o tom emulatório. Exploraremos mais a influência Celaniana ao desenvolvermos os comentários aos poetas mais à frente na forma de análises dos textos.²⁶⁰

Ficam assim inventariadas, por enquanto sumariamente, a presença de novas referências no corpo da poesia brasileira naqueles poetas que definimos aqui de herméticos. Claro que a formulação desses valores estéticos não levou em conta apenas os autores estrangeiros, pois também com poetas brasileiros se forjou essa nova tendência. Nesse sentido é preciso fazer uma distinção entre influência direta e aproximações que só o tempo tornará possível inventariar, solicitando do futuro um olhar mais largo que o nosso. Podemos, na medida de nossas limitações de fundo histórico, registrar por enquanto os pontos de contato mais evidentes que o trabalho de pesquisa nos abona a fazer.

6.2. Poetas brasileiros referenciais para o hermetismo

Importante papel tiveram autores brasileiros, canônicos ou mais recentes e mesmo contemporâneos, na formação da sensibilidade da nova tendência. Foi apontada a forte presença de Murilo Mendes, à qual se poderiam somar as incontornáveis Drummond e João Cabral. São os mesmos poetas que influenciaram praticamente todas as tendências, o que muda é a forma de leitura, a interpretação daquilo de fundamental em suas obras e que pode

²⁵⁸ ROQUETTE PINTO, Cláudia. *Zona de Sombra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

²⁵⁹ DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. *Sal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁶⁰ Um outro poeta que talvez fosse importante citar como referência para muitos dos novos poetas é o francês René Char, de quem Augusto Contador Borges traduziu vários poemas para a editora Iluminuras.

ser lido, a cada geração, de uma maneira diferente. Juntamente a essas três grandes referências, poderiam se somar ainda os nomes de Haroldo de Campos e Joaquim Cardozo. O primeiro será importante inspiração para os filiados a uma visão neobarroca, estética com a qual o poeta paulista flertou, interessando-se por grandes representantes latino-americanos do movimento, sendo ele mesmo um de seus primeiros divulgadores no Brasil. Cardozo aparece como grande referência para os jovens autores herméticos do seu estado, representando um caminho alternativo à poética bandeiriana do cotidiano ou à lucidez cabralina desespiritualizada.

Dois exemplos seriam suficientes para demonstrar essa consciência crítica moderna de leitura criativa, mostrando dentro da novidade desses novos autores o lastro da tradição que possibilita, recriada e reinterpretada, a sua formação. O primeiro vamos encontrar na revista *Cult*²⁶¹, que publicou em seu número 26, de 1999, um dossiê em que dez poetas escreveram sobre a presença de Drummond em suas obras. Entre esses representantes de várias tendências, estava o nome de Cláudia Roquette Pinto, autora hoje premiada e grande representante do hermetismo poético. Transcrevemos o trecho em que a poeta pinça do itabirano aquilo que converge para sua poesia difícil e obscura:

Quanto à sua influência no meu próprio trabalho, ela é incontestável – na medida em que ninguém que se arvora a fazer poesia, hoje, pode supor não estar sob a sombra de Drummond, Cabral ou Gullar. Mas acredito que essa influência não se dê – pelo menos nos meus três primeiros livros – de uma forma muito explícita. Certamente, e de forma consciente, na busca de um ritmo pessoal (e nisso ele é, mais uma vez, um mestre). E, me arrisco a dizer, num certo nihilismo (intermitente, no meu caso). Na insistência em me debruçar sobre a interrogação do ser? Em um artigo recente, a professora Célia Pedrosa atribuiu alguns dos meus poemas ‘uma incomensurabilidade quase metafísica relativizada por discretas ironias’ que irromperiam ‘do mais precarimanete humano, como nos ensinou a lição drummondiana’. E é no meu livro mais recente (em processo de finalização) que percebo estas características mais proximamente devedoras à sua voz. Não por acaso, escolhi para a epígrafe do livro os seguintes versos: ‘Onde não há jardim, as flores nascem de um / secreto investimento em formas improváveis’. Drummond sabia tudo> Secreto investimento em formas improváveis: é isso a poesia.

A longa transcrição oferece pistas preciosas a respeito da lógica criativa das gerações e da leitura crítica da tradição nos moldes de T. S. Eliot, quando afirmava que “se a única forma

²⁶¹ *Cult*, São Paulo, n. 26, p. 64. 1999.

de tradição, de legado, consistisse em seguir os caminhos da geração imediatamente precedente, a ‘tradição’ devia ser francamente desencorajada”.²⁶² No depoimento de Claudia Roquette Pinto, sente-se a presença daquele sentimento histórico como definiu o próprio Eliot, quando o poeta desenvolve uma consciência crítica mais complexa do que a polarização empobrecedora, instaurada pelas vanguardas, de oposição entre passado e futuro, ignorando suas múltiplas formas de relação e diálogo. A poeta reconhece a presença do valor drummondiano, conferindo-lhe, por sinal, estatura de clássico, tratando-o como passagem obrigatória para quem deseje escrever poesia. Em sua própria obra aponta a maneira difusa como aparece nos primeiros livros até a aceitação plena pela via da homenagem epigráfica. A definição da poesia, que segundo a poeta, se insinua no trecho do poema de Drummond, pode ser aplicada à sua própria poesia; ela mesma um investimento secreto em formas improváveis, como demonstra seu livro *Corola*.

Um outro exemplo, o segundo, que pode ser arrolado encontra-se no livro *Geografia Íntima do Deserto*²⁶³ da pernambucana Micheline Verunsch. Dona de um verbo de incomum força e poder metafórico, situa-se num outro extremo em relação a poetas que desejariam eliminar a metáfora da criação poética, como o também pernambucano Sebastião Uchoa Leite (“vamos destruir a máquina de metáforas?”). A poesia de Micheline nasce de lição cabralina, bem presente em seus poemas: a despeito do engodo das palavras, da imprecisão da linguagem, buscar a palavra exata e a metáfora justa. Assim florescem nessa poesia seca e luminosa uma linguagem rica e carregada daquele sentimento de que cada palavra está em seu devido lugar:

Subindo pelas narinas
a dor, este verme de arame,
rasteja e pinga ovos
foscos
latejantes.

Sequestra-me, a dor.

Sabe-me, a vadia.

(Dor)

²⁶² ELIOT, T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. p.22.

²⁶³ VERUNCHK, Micheline. *Geografia Íntima do Deserto*. São Paulo: Landy, 2003.

A poesia de João Cabral se apresenta como um modelo do qual Micheliny se serve para promover seus desvios; pois sua linguagem, além da exatidão “severina”, concentrada, está, ao mesmo tempo, marcada por realidades sinuosas, estranhas à poesia do engenheiro, como o olhar sobre as coisas religiosas e os rastros do afeto, da paixão e da dor trabalhados como pontas por suas lâminas verbais, produzindo uma linguagem contundente e contemplativa. Uma espécie de contemplação que tem como ponto de partida a matéria, sua dura substância e sua sinuosidade. De sua poesia dirá João Alexandre Barbosa no prefácio ao seu livro: “insere a intimidade, com todas as suas modulações hesitantes, por entre uma possível geografia do deserto”.

Micheliny Verunschik une a objetivação de um verso exato à força sinuosa da intimidade. Sob o signo dessa intimidade que se dá, contraditoriamente, a ver pelos escassos símbolos de suas vivências e afetos, inscreve-se a imaginação, o imaginário complexo e mesmo barroquizante. Unindo os mais díspares materiais, ela chega mesmo a se aproximar do surrealismo na figura de seu proto-poeta nacional – Murilo Mendes. O penúltimo poema de seu livro (“Epílogo ao Anjo Cego do Senhor”) nos revela a marca que a frequência de Murilo deixou em sua voz:

Este tempo foi confiado
 ao Anjo Cego do Senhor.
 Polindo ossos contra ossos
 como dentes contra vidro,
 derrama a loucura de seu cálice
 e se aflige, ele mesmo, em longa e violenta
 chuva.
 Junta pedaços de jornal sobre suas asas,
 cavalga ratos, porcos, carros desgovernados
 e agita seus longos cabelos contra os desertos e oceanos.
 Ao Anjo Cego do Senhor
 foram confiadas ainda 15 mil almas
 de canibais e assassinos em série.
 E ele, que nada vê,
 festeja o burburinho,
 criança entre fios coloridos de eletricidade.

O poema de Micheliny, geralmente vazado em versos curtos, num ritmo staccato, prezando pela concisão sonora se solta nestes versos longos. As metáforas de profundo teor sensorial, que também estão presentes nos poemas mais concentrados, ganham com a extensão associativa dos versos mais longos um tom alucinatório, que a figura do Anjo Cego do Senhor encarna como que inebriada pela sua vil e dura tarefa. A figura do Anjo já demonstraria a sua forte ligação com a poética muriliana que juntamente com a de Jorge de Lima foram as únicas que absorveram a figura do Anjo nas suas mitologias criativas.²⁶⁴ São incontáveis os textos de Murilo Mendes que fazem referência a anjos. Tanto em Murilo quanto em Micheliny, o Anjo representa uma força fora da compreensão humana, mandatário imediato da vontade divina. A forma oblíqua com que o sujeito sempre se denuncia em sua poesia vai inscrita na adjetivação: é cego porque alguém, de um outro ponto de vista, não compreende o sentido interdito do divino que lhe permanece como uma terrível tarefa. Ao mesmo tempo, o cego como subversiva atribuição conferida ao divino, mostra-se quase como um crivo crítico de suas atitudes. Um anjo cego pode não ter o devido discernimento e, conseqüentemente, abater as almas que lhe foram confiadas de maneira equivocada. Quadro tocante da condição contemporânea em que o sagrado permanece, mas seus sinais não representam mais uma certeza. São antes os elementos de uma dramática tentativa de re-espirtualização do mundo; o que acarreta a re-espirtualização da própria poesia. A imagem final está carregada do tônus muriliano, fundindo uma realidade espiritual com uma realidade contemporânea, *moderna* para ser mais exato. A fusão de um ícone da mitologia do mundo arcaico com um ícone do progresso e do futuro (a eletricidade) é procedimento privilegiado da poética de Murilo Mendes:

O vento em ré maior
prepara o temporal,
desfolha as estátuas,
parte as hélices dos anjos.
(*Estudo quase patético*).²⁶⁵

Essa comunicação trágicas entre o divino e o mundo contemporâneo do poeta é lição muriliana, da qual “Poema Espiritual” de Poesia em Pânico se apresenta como verdadeiro

²⁶⁴ Um poeta hermético contemporâneo que agregou a figura do anjo ao seu universo poético foi Contador Borges – seu primeiro livro se chama Angelolatria. Título do último poema do livro que é um passeio pelos anjos da pintura clássica e barroca.

²⁶⁵ MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. vol. 1. p. 217.

manifesto. O título do poema poderia levar o leitor a supor uma exaltação do sagrado abstrato, do absoluto etéreo, mas o arremate nos diz que nenhuma epifania, nenhuma contemplação é possível sem a assunção radical da matéria: “A matéria é forte e absoluta / sem ela não existe poesia”.²⁶⁶

Esses dois exemplos vistos de maneira mais detalhada servem para exemplificar a releitura que os poetas herméticos realizam não só da tradição literária ocidental, como também da já tradição poética brasileira. E nos diz, também, algo importante a respeito de seus valores estéticos: na poesia hermética brasileira atual não cabe o programa vanguardista de eliminação do passado, mas, ao contrário, o diálogo criativo com ele nessa “saga de ampliação do repertório”, como definiu Cláudio Daniel.

Se levarmos em conta a hipótese de que essa tendência hermética da poesia brasileira é um impulso moderno análogo às altas modernidades, por exemplo, da poesia européia – livres agora os poetas brasileiros das solicitações políticas e desprovidos de um projeto de nacionalidade pela lógica cultural do mundo contemporâneo – provocaremos imediatamente a seguinte pergunta: antes dos anos 80 e 90 nenhuma poesia abraçou a força dessa reflexão que confere à linguagem um poder residual, transformando o silêncio e a insólita fascinação pelas formas improváveis drummondianas em seus eixos fundamentais? Durante a poesia de resistência política, durante o tropicalismo e o predomínio maciço das vanguardas concretistas e racionalizantes como a práxis e o poema-processo, não houve adeptos desse tipo impopular de poesia?

Fecharemos esta seção respondendo essa pergunta. Pode-se supor que os poetas que praticaram a poesia difícil e, às vezes, obscura, não foram muito populares. Caminhavam na contramão da expectativa de público e crítica – público aqui entendido como leitor com freqüentação de literatura, leitor acima da nossa média nacional, que efetivamente lê livros de poesia. Não foi tentando invalidar as vias legítimas, em consonância com as necessidades políticas, de realização poética que os precursores do hermetismo brasileiro conduziram um importante legado da alta modernidade até os nossos dias; mas abraçando a poesia como uma atividade de sentido religioso amplo num mundo terrível e caótico, capaz apenas de aderir ao imediato como as esponjas. Foi tendo isso em vista que Orides Fontela (1940-1998) afirmou com fina ironia que “a poesia dita social não é um tema para proletárias autênticas, como eu”.²⁶⁷

²⁶⁶ Idem. p. 296-297.

²⁶⁷ Apud CONTADOR BORGES, Augusto. A Surpresa do Ser. Cult, São Paulo, n. 28, p. 38-40, 1999.

A paulista Orides Fontela teve sua obra completa editada neste ano de 2006, pela editora Cosac Nayf e 7 Letras. Mas é muito cedo para saber com clareza a marca que ela deixou na poesia brasileira de hoje e do futuro. Seu primeiro livro, publicado no final da década de 60 – *Transposição* (1969) – apresenta todos os seus temas preferidos, as modulações de uma voz que foi se apurando para dizer o essencial de sua visão essencialista. Já em novembro de 99 a *Cult* publicava duas matérias especiais lembrando a autora após um ano de seu falecimento. Uma dessas matérias foi escrita por Augusto Contador Borges, que consideramos importante representante do hermetismo poético. Nas primeiras linhas de sua matéria, Contador Borges aproxima Orides de Paul Celan: “Orides Fontela, como Paul Celan, é daqueles artífices que clareiam o ser ao mesmo tempo em que propõem uma indagação essencial sobre o ser da própria poesia”.²⁶⁸ Orides e Celan aproximam-se nesse verbo essencial, tecido nas bordas do silêncio, e assim instaurado por uma intensa reflexão metapoética, que teve a função crítica de monitorar as armadilhas armadas pelos discursos cristalizados do contexto dos dois – no caso de Orides, ajudou-a a esquivar-se da poesia política ou vanguardista; no caso de Celan, a fugir da língua alemão contaminada pelo nazismo e seus semantemas ideológicos de força e ordem.

Contador Borges nos mostra como o silêncio é um dos mais importante elementos compositivos da poesia de Orides, silêncio entendido como repercussão original do ser, aquilo que lhe pertence de mais autêntico e meta poética a que só se pode chegar atravessando as coisas, mas não a sua incorporeidade; mas mergulhando nelas para encontrar dentro dos objetos, dos seres e das experiências essa fagulha de entendimento sem voz, de saber sem ciência, que permanece irredutível a reduções, simplificações. E que só pode ser transmitido no espanto, na surpresa, na volatilidade de sua iluminada e instantânea permanência: “O silêncio, que encerra a possibilidade do ser no poema, que é propriamente sua reserva de forma e sentido, seu manancial e sua origem, prevalece ao sujeito que produz e esvanece nas palavras. Portanto, a força motriz que promove a morte do poema é a mesma a engendrar seu fluxo de permanência adversa”, segundo Contador Borges. Tudo isso que foi dito acima, está sintetizado num importante metapoema do livro *Alba*, de 83:

Poema

Saber de cor o silêncio

²⁶⁸ Idem. p. 38.

diamante e/ou espelho
o silêncio além
do branco.

Saber seu peso
seu signo
– habitar sua estrela
impiedosa.

Saber seu centro: vazio
esplendor além
da vida
e vida além
da memória.

Saber de cor o silêncio

– e profaná-lo, dissolvê-lo
em palavras.

O poético, como se vê, adquire a dimensão de um tipo muito especial de conhecimento, quase incomunicável, intraduzível. No caso específico de Orides, alguns signos – que ao longo de sua obra, pela recorrência, transformam-se em símbolos²⁶⁹ – costeiam esse centro “vazio”, “profanado por palavras” revelando sempre a atenção dada ao universo circundante, à própria vida convertida em cenário privilegiado para a eclosão do sagrado, desse dizer silencioso. Entre esses símbolos estão a rosa, o sangue, o pássaro, o espelho, a palavra, o silêncio... todos elementos de sua mitologia pessoal, constituída na esteira mallarmeana de tentar dar um sentido mais puro às palavras da “tribo”. Para Contador Borges, “Na poesia de Orides as palavras se relacionam numa espécie de atração fatal que alivia a inércia causada por seu desgaste inevitável na circulação geral dos signos devido à função utilitária do discurso”.²⁷⁰

²⁶⁹ A simbolização ocorreria quando determinado signo associado a outro, ou outros, num sentimento ou idéia recorrente, assumiria um papel especial na exegese da linguagem poética do autor específico.

²⁷⁰ CONTADOR BORGES, Augusto. Op. Cit. p. 39.

O que mais impressiona é que em nenhum momento a poesia de Orides se perde em altitudes abstratas. Sua metafísica está centrada no espaço fundamental de existência do ser – seu movimento, sua repercussão histórica encarnada no indivíduo que a revela e elide simultaneamente, em função de sua experiência vivencial. Há uma despersonalização que equivale ao equilíbrio encontrado pela poeta para manter sempre em primeiro plano o trabalho formal, diluindo completamente a biografia na matéria-prima vital que é o ponto de partida de suas epifanias: o reconhecimento de um valor inerente à vida. Alguém poderia acreditar estar diante de uma grande ironia, já que a biografia da poeta está traspassada por uma triste seqüência de doenças, isolamento e depressão. Mas sua poesia permanece como defesa e consciência de que a vida ultrapassa todos os matizes terríveis de que a nossa condição histórica se colore, como se pode verificar em dois poemas de Rosácea.²⁷¹ No primeiro essa visão da vida aparece estendida aos homens em geral, de “humanidade anônima”:

Pirâmide

Ei-la
dor de milhares força
de humanidade
anônima

(do faraó
nem cinzas).

E no segundo se concentra no próprio sujeito lírico:

Semeio sóis
e sons
na terra viva

afundo os
pés
no chão: semeio e
passo.

²⁷¹ FONTELA, Orides. Poesia Reunida: 1969/1996. São Paulo, Rio de Janeiro: Cosac Naif / 7 Letras, 2006.

Não me importa a colheita.

Há uma diferença interessante entre os dois textos. Em pirâmide, o monumento que é símbolo do poder de um, impressiona pela capacidade de muitos, sinalizada pela dor que resgata a condição histórica de uma grande massa sem rosto, que pela força de suas circunstâncias temporais sobrepuja o esplendor de seu Senhor. O rastro, e feito de muitas vidas destrona o faraó que deveria ser a figura a quem se presta a admiração em nome dos anônimos que construíram o monumento. O poema ganha por sinal um significado iluminador, pela sua possibilidade alegórica, quando o leitor transpõe esse evento longínquo para sua própria temporalidade, percebendo que entre a sintaxe social antiga e a nova nada mudou. Os anônimos conduzem a história, e é a eles que os poetas geralmente prestam homenagens. E no segundo poema, o sujeito lírico toma esse mesmo lugar de anonimato, esse não-lugar, de que qualquer um participa, representado pela breve passagem de sua vida, onde a colheita não importa, reafirmando a vida em si mesma como um valor positivo.

Além do silêncio e da metafísica vital de Orides Fontela, outros elementos podem ser encontrados em sua poesia que auxiliam a compreender a poesia hermética que é feita hoje no Brasil. No mesmo livro – Rosácea – encontramos o poema “Gatha”²⁷², onde a influência da cultura e religião oriental sob a face do zen pode ser compreendida como caminho existencial baseado no silêncio, o calar que quer dizer muito.

Já afirmamos anteriormente que a presença de Orides Fontela não pode ser aferida com exatidão na poesia brasileira atual, mas se quiséssemos arriscar um diagnóstico precoce, juntaríamos ao nome do poeta, ensaísta e tradutor Contador Borges, o de Antônio Fernando de Franceschi que também a tem como referência. O primeiro poema – “Palavra” – de uma série de cinco sob o título de Fólhos, de seu livro Sal, traz uma epígrafe de Orides que serve de mote para uma reescritura. A citação de Orides pertence ao poema “Antártida”, de Alba (1983). Nesse livro a cor branca, ou o branco, possuem papel fundamental. A brancura como contraponto da palavra e como absoluta e total desolação, representação máxima de uma ausência: “Norte nenhum / noite nenhuma / – **branco sobre / o branco**”²⁷³ (os versos grifados são os utilizados na epígrafe de Franceschi). O árido e gélido retrato criado por Orides ganha em Franceschi o contraponto. A palavra a que se dirigia realmente o poema dela, pois o

²⁷² “O vento, a chuva, o Sol, o frio / tudo vai e vem, tudo vem e vai. / Tenho a ilusão de estar sonhando. / tenho o manto de Buda, que é nenhum.”. Op. Cit. p.227.

²⁷³ DE FRANCESCHI, Antonio Fernando. Obra citada. p. 141.

desolado branco é preparação e confirmação, pela ausência, da força da palavra; ocupa um espaço potencial apenas sugerido e que Franceschi aproveita para explorar. O seu – “Palavra” – nega a desolação branca e polar, para reafirmar a consciência fulgural da palavra que existe, por sua vez, no próprio universo poético de Orides:

Palavra

– branco sobre
o branco

Orides Fontela

mesmo
o branco absoluto
intransparece
se escrevo:
branco
sobre a página

consumada
a palavra rompe
a virtual nudez

e turva
macula
para dar-se à luz

pois sendo luz
é também
perda
ruína
derrelição

Outra precursora da tendência hermética é Dora Ferreira da Silva. Nascida em 1919 e falecida em 2006, aos 80 anos, foi uma das mais exímias tradutoras de poesia que o Brasil já teve, atividade que lhe fez gozar de reconhecimento unânime entre crítica e leitores. A poeta

veio à luz tarde, embora trabalhasse nos subterrâneos do conhecimento público. Seu primeiro livro, *Andanças*, reúne textos de 1948 até 70, ano em que foi editado. Neles, as marcas de uma musicalidade neo-simbolista e a presença forte da metafísica à maneira de 45, concorrem com a concentração e o exercício no sentido de uma linguagem mais substantiva, capaz de abandonar o acessório ou o ornamento fácil. Entende-se essa oscilação pela heterogeneidade dos poemas que cobrem um longo período, de mais de vinte anos.

Seguiram-se mais nove livros de sua poesia, além das traduções primorosas de Hölderlin, San Juan de la Cruz e Rilke. Como poeta da modernidade, as suas escolhas em traduções revelam muito a respeito de sua própria poesia naquela unidade crítico-criativa tão alardeada pelos poetas concretistas e defendida pelos grandes modernos como Baudelaire, Mallarmé, Eliot, Pound, Octavio Paz e Lezama Lima. Entre suas últimas publicações estão *Cartografia do Imaginário*, publicado pela Queiroz editores, e *Hídrias* pela Odysseus. Uma importante iniciativa de fazer circular a poesia de Dora Ferreira da Silva, no final dos anos 90, partiu de poetas cariocas como Sergio Cohn, editor da revista *Azougue*, hoje uma editora com o mesmo nome. Publicaram num dos números da revista uma longa entrevista e muitos poemas, além de traduções suas de Hölderlin.²⁷⁴

Dora Ferreira da Silva sempre escreveu sem caçar o reconhecimento midiático. Paira em sua poesia um tipo de ritmo, de sondagem do imaginário sempre demarcado por um olhar específico, o de um sujeito lírico expectante e resemantizador. Em seu livro *Cartografia do Imaginário* isso fica bem visível nos poemas que compõem a seção *do outro lado*, onde a infância é revisitada com o olhar que pode, agora à distância, recolher o seu sentido fundamental:

Enigma da passada infância
o outro lado da calçada
que não passa. Só ele permanece
e tudo em torno anoitece.
Era ninguém do outro lado?
Mas quem mandava o recado
do Menino ali parado?
No lugar pensativo imaginado
o Menino era um deus.
Foi leve o adeus: eu era Outra –

²⁷⁴ *Azougue*, Rio de Janeiro, s/n, p.68-90, 1999.

gente humana – na impossível
travessia.... (...)

O sujeito lírico mergulha numa forja que o leva cada vez mais para dentro de si e que não significa introspecção, intimismo, solipsismo. Embrenhar-se na floresta de símbolos que somos é chegar-nos de um outro que também somos e que é sempre o Outro. Viu bem essa metafísica da outridade na poesia de Dora o também poeta José Paulo Paes, num artigo de 88: “No domínio da poesia, esta presença do sagrado não deve ser entendida no sentido restrito de manifestação direta do divino, e sim o sentido mais amplo de ânsia de transcendência do Eu rumo ao Outro”.

Poeta do divino, mas poeta primeiramente da manifestação do divino, de sua repercussão momentânea nas paisagens naturais ou da infância, nos homens transformados pelo olhar da poesia. E como *consagração do instante*, para usar a expressão feliz de Octavio Paz, fugidia pureza que não torna a mesma, atualizada sempre na esperança e expectativa que advém da possibilidade de reencontrar o sagrado, que nos toca de leve para não fulminar. O que Dora nos propõe é a constante sagração do olhar sobre as coisas corriqueiras, naturais, extraíndo delas um sentido figural.

A morte, a vida, o encontro do homem com a natureza produzindo o espaço de manifestação do sagrado (hierofania), foram encarnados em sua poesia por símbolos como a tecelã, o peregrino, o pássaro, o anjo, a criança. Sua poesia salta do atrito entre clareza e treva: a exatidão com que escreve sobre a complexidade espiritual de nosso tempo. Passado e presente são convocados então para se tornarem um só no corpo da revelação, da busca incessante de um instante totalizador, manifestado numa linguagem de profunda musicalidade. Como se a música pudesse conferir unidade e harmonia a realidades complexas: “A mão tange o arco suavemente / a cabeça e sua auréola / de brancura / não se movem. Sonha-se a música / e há um pássaro à escuta”, como se lê em “Anjo Músico II”, também de Cartografia do Imaginário.

O conceito de iluminação profana desenvolvido por Walter Benjamin ao estudar a obra poética de Charles Baudelaire está no horizonte da poesia de Dora Ferreira da Silva, bem como de Orides Fontela. Retirado do campo teológico, o conceito de iluminação poética, profana porque não fixado no terreno do pensamento religioso, representa aquilo que o próprio Baudelaire, poeta-crítico, definiu como arte do choque, do fascínio, do calafrio galvânico. Uma espécie de *insight* que rompe com a previsibilidade fixada na mente do leitor,

convertendo-se num momento privilegiado de adensamento lingüístico e existencial. Essa idéia está presente, por exemplo, no Formalismo Russo que conceitua a linguagem poética, partindo de seu registro moderno, como um desvio da linguagem usual, ou ruptura da percepção automatizada.

Na poesia de Dora Ferreira da Silva a iluminação mostra-se tanto como efeito produzido pela poesia sobre o leitor, quanto o cenário ideal de dramatização/revelação do sujeito lírico, para quem novas camadas da existência e do real se manifestam no processo poético. Assim, escolhemos como exemplo o poema “Não Sei Ler...” de livro Cartografia do Imaginário:

Não sei ler...

Não sei ler o grande Livro
do Poema que é meu Deus.
Balbucio, amo, danço
nem posso dizer: eu canso,
pois me leva o passo Teu.

Além do que dizer se possa
além do não dizer
há um silêncio estranho,
dizendo o que serei.

Na Festa embriagada
nem se precisa beber
cruzamos a madrugada
e o Sol nos vê nascer.

Os versos são variados, apresentando um metro não regular, embora variem de cinco a sete sílabas tônicas, remetendo parcialmente a uma forma tradicional – a redondilha. A redondilha é um gênero popular e criado pelos trovadores galaico-portugueses. Além do verso ser mantido como unidade rítmica e semântica, há a referência subjacente de uma forma fixa da tradição lírica ibérica.

As rimas são ocasionais: aparecem entre os versos 3 e 4 da primeira estrofe, a última estrofe apresentando o esquema *abab* caracterizando-se como uma estrofe de rimas cruzadas. Há outros recursos sonoros como o eco do “dizer” do verso 1 da segunda estrofe no verso 2. Chamam atenção também algumas palavras que têm as letras iniciais grafadas maiúsculas: Livro, Poema, Teu, Festa, Sol. Recurso que tem a função de simbolizar, converter o signo em símbolo (não um livro qualquer, mas “O Livro”), e assim por diante. Recurso muito usado no Simbolismo, aqui nos oferece uma pista de certa dimensão metafísica presente no texto – boa parte da poesia brasileira de hoje inclina-se a tornar minúsculas mesmo as letras de títulos, as iniciais dos primeiros versos etc., o que teria a função contrária: ao invés de tecer no poema uma trama de símbolos de densidade metafísica; faz com que cada elemento tenha o mesmo valor funcional, dando à experiência poética uma espessura mais cotidiana, em que as coisas referidas são as coisas simples, corriqueiras.

O poema inicia-se com uma declaração de impotência profundamente humana que configurará seu ambiente espiritual. Deus é o grande “Livro” do “Poema”. Insinua-se um traço alegórico dando a cada elemento do metaforismo um lugar fixo: Deus como livro que contém esse Poema. Esse Deus também pode remeter a figura de Jesus, considerado a encarnação de Deus no imaginário Cristão. A primeira hipótese é a de origem medieval onde era corrente a idéia de que a natureza e o universo eram uma espécie de texto acessível a algumas pessoas. A segunda o livro é o próprio cristo, chamado no texto bíblico de a “Palavra”, ou o “Verbo”.

Os verbos do terceiro verso configuram uma saída, uma espécie de extravasamento de um ser que procura, manifestado pela persona lírica. Migração que parece ter um resultado deceptivo – “nem posso dizer: eu canso (...)”. Dando-nos a informação, essa mesma voz lírica, de que ela é conduzida por outra força, alheia a si: “pois me leva o passo Teu”. Sabemos da importância da manifestação na antiguidade clássica da palavra *entusiasmo* (que significa trazer um deus em si). O entusiasmo era o “estado de fervor, de emoção religiosa intensa, que leva à intuição das verdades religiosas ou sobrenaturais”.²⁷⁵ Assim, encontram-se tanto o mito cristão do Deus todo-poderoso e criador, quanto o estado quase hipnótico de revelação das religiões não cristãs. Esse cruzamento de veios religiosos e míticos, ao mesmo tempo, parece reforçar a idéia de um percurso definido pela voz lírica, uma cartografia ou mapeamento dos grandes mitos que formam o imaginário do ocidente.

²⁷⁵ HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Objetiva: Rio de Janeiro, 2001.

Na segunda estrofe, entretanto, o pouco mais que nos é revelado dessa divindade é o seu traço de silêncio – “um silêncio estranho / dizendo o que serei.” E aqui se reforça uma distância fundamental entre a persona lírica e essa mesma divindade: a efusão (ou estado espiritual em que se lança o sujeito), caracterizado pelo entusiasmo contrasta com o silêncio que paira poderoso e impenetrável.

Fala-se então num tipo de “Festa”, onde não se precisa beber para se chegar a um tipo especial de nascimento. A bebida relacionar-se com a divindade, mantida à distância por circunstâncias ontológicas. Apenas a presença, a aproximação da divindade despertaria o processo *entusiástico*. A madrugada como prelúdio, vestibulo da manhã, metaforizaria o próprio processo, um entrelugar de sono e vigília, preparando a persona lírica para um despertar: “e o Sol nos vê nascer.” A inversão da expressão usual de ver o sol nascer causa um estranhamento que diz muito a respeito do processo iluminador encenado pelo próprio sujeito. Este despertar traria uma harmonia que emergira do caos que a própria tessitura rítmica do poema parece traduzir: a homofonia rítmica é na última estrofe perfeita. Das rimas ocasionais o poema caminharia até as rimas consonantais da última estrofe onde o esquema abab assumiria ainda uma métrica regular, embora invertida, com os versos 1 e 4 hexassílabos e os 2 e 3 heptassílabos.

A divindade evocada permanece distante, indicando a impossibilidade de um encontro ou leitura plena. Revela-nos, porém, que sua simples incidência ou sua *distância presente* desencadeia todo um processo de metamorfose como tradução de um outro estado, mais harmônico e luminoso.

O que foi dito a respeito da recepção e da repercussão da poesia de Orides Fontela poderia ser repetido sobre Dora Ferreira da Silva. Mais uma vez vamos também apontar as conexões imediatas de sua poética com alguns contemporâneos, principalmente os herméticos, tendência da qual ela mesma fazia parte, assim como Orides.

Comentamos antes o espaço dado à poeta pela revista *Azougue*, editada por jovens poetas como Sérgio Cohn e Pedro Cesarino. É difícil fixar a intensidade desse contato, mas diríamos que ele não é impossível, na medida em que os dois comungam de uma visão de poesia com muita sintonia com o hermetismo. No caso de Sérgio Cohn, ele é fruto de um cruzamento interessante entre o surrealismo paulista do grupo de Piva e Willer, que defendem a escritura automática, com a idéia de uma epifania do cotidiano a meio caminho de uma metafísica vital que não descarta o trabalho, como em Dora e Orides. Marginalismo e hermetismo convivem nessa poesia ainda muito heterogênea – e quando dizemos heterogênea

não estamos com isso condenando a diversidade de um poeta, mas estamos afirmando que, por enquanto, não se sabe se essa heterogeneidade é substancial ao seu estilo ou se faz parte de um processo depurativo da maturidade literária. A poesia de Sérgio Cohn é um exemplo interessante de como as tendências, mais diferentes, podem se fundir, pois não estão isoladas da lógica saudável do contágio.

O livro *Sphera* de Marco Lucchesi traz em sua abertura uma citação de Dora Ferreira da Silva (“Compreendo o silêncio da Lua”). *Sphera* mantém uma relação curiosa com o livro anterior do poeta, *Os Olhos do Deserto*, onde impera o sol; no último a lua domina uma poesia mergulhada na gestação das coisas, em luas e águas profundas, distintas da incisiva visibilidade que o sol promove. Importante, porém, seria apontar como Lucchesi é um dos poetas herméticos que mais formulou uma metafísica vital própria. Toda a reflexão sobre o ser começa por um crise do ser da poesia e da expressão, abrindo frestas no cotidiano através da linguagem, para, assim, permitir que sentidos insuspeitos possam emergir no tecido propiciador do texto e de seu potencial em explorar o indizível.

Outros poetas poderiam ser apontados como precursores, como é o caso de Foed Castro Chamma e Walmir Ayala, Mário Faustino e César Leal. Mas as duas citadas são as que mais obtiveram, até o momento, repercussão entre os jovens, inspirando e norteando muitos dos poetas dessa nova tendência da poesia brasileira.

6.3. Quadro Sintético dos Poetas Herméticos

O quadro abaixo não pretende esgotar a leitura das obras, das quais a grande maioria ainda está em processo. Representa a tentativa de sistematizar as sintonias que percebemos, a partir de ressonâncias e relações de aproximação umas com as outras, num âmbito histórico e macroestilístico. Não são juízos definitivos e estão completamente abertos a um aperfeiçoamento que sinta a necessidade de aprofundá-los – mesmo porque aqui não haveria espaço para analisar todos esses autores detalhadamente. Fixar a poesia nesse tipo de quadro serve, ao menos, para dar uma idéia da diversidade e quantidade de escritores que merecem atenção e leitura cuidadosa.

AUTORES / ESTADO	OBRAS / EDITORA / ANO DA PUBLICAÇÃO
Age de Carvalho (PA)	Ror - Duas Cidades, 1990 Caveira 41 - Cosac Nayf, 2003
Alexei Bueno (RJ)	Poesia Reunida, Nova Fronteira, 1998
André Ricardo Aguiar (PB)	A Flor em Construção, 1992 Alvenaria, 1997
Antônio Moura (PA)	Dez - edição do autor, 1996 Rio Silêncio - Lumme, 2004
Antonio F. de Franceschi (SP)	Tarde Revelada - Brasiliense, 1985 Sal - Companhia das Letras, 1999
Carlos Tamm (RJ)	Osso e Vento - 7 Letras, 1996 Sob Luz Branca - Azougue, 2002
Claudia Roquette Pinto (RJ)	Saxífraga - Salamandra, 1993 Corola - Ateliê Editorial, 2001
Claudio Daniel (SP)	A Sombra do Leopardo - Azougue, 2001 Figuras Metálicas – Perspectiva, 2005
Contador Borges (SP)	Angelolatria - Iluminuras, 1997 O Reino da Pele - Iluminuras, 2003
Dora Ferreira da Silva (SP)	Andanças, 1970 Cartografia do Imaginário, T. A. Queiroz, 2003
Eduardo Sterzi (RS)	Prosa - Instituto Estadual do Livro, 2001
Fernando Paixão (PT)	O Fogo dos Rios - Brasiliense, 1988 Poeira - editora 34, 2000
Fernando Fábio Fiorese (MG)	Corpo Portátil e Poesia Anterior, 2000
Horácio Costa (SP)	Satori – Iluminuras, 1989 Fracta, Antologia Poética – Perspectiva, 2004
Ivan Junqueira (RJ)	O Grifo – Nova Fronteira, 1987 Poemas Reunidos – Record, 1999
Jacineide Travassos (PE)	Invenção Recife, coletânea poética I – Prefeitura do Recife, 2004 (participação)
Jussara Salazar (PE)	Inscritos da casa de Alice – Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1999 Natália – Travessa dos editores, 2004
Josely Vianna-Baptista (PR)	Ar – Iluminuras, 1991 Outro (parceria com Arnaldo Antunes), 2001
Jairo Lima (PE)	Livros das Árias e das Horas / Pequeno Livro das Nuvens– Iluminuras, 2000
Marco Lucchesi (RJ)	Poemas Reunidos (1997/2000) – Record, 2000 Sphera – Record, 2004
Micheline Verunschck (PE)	Geografia Íntima do Deserto - Landy, 2003

Moacir Amâncio (RJ)	Objeto Útil – Iluminuras, 1993 O Óbvio – Travessa dos editores, 2004
Orides Fontela (SP)	Poesia Reunida – Cosac Nayf / 7 Letras, 2006
Paulo Gervais (PE)	Guerra Florida – edição do autor, 2001
Pedro Cesarinos (RJ)	Oceanos – Azougue, 2002
Pietro Wagner (PE)	Liturgia dos Nomes – Prefeitura do Recife, 1998
Sergio Cohn (RJ)	Lábios dos Afogados – Nankin, 1999 Horizonte de Eventos – Azougue, 2002
Thomas Albornoz Neves (RS)	Sol sem Imagem – Topbooks, 1996
Weydson Barros Leal (PE)	Os Círculos Imprecisos, Massao Ohno, 1994 Os Ritmos do Fogo, Topbooks, 1998.

Parte III

MODULAÇÕES

CAPÍTULO 7

O DISCURSO HERMÉTICO E O SAGRADO

7.1. Os Poetas

Os poetas brasileiros herméticos começam a publicar em meados dos anos 80, e muitos consolidam sua obra na década de 90. Lêem de forma muito especial alguns autores canônicos, como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e Joaquim Cardozo, interpretando-os de acordo com suas necessidades num exercício de leitura crítica e criativa. Têm seus precursores mais diretos nas figuras de Orides Fontela e Dora Ferreira da Silva, e não se orientam por nenhum projeto de nacionalidade, de vanguarda ou língua brasileira; o que lhes confere motilidade mais arrojada, misturando referências distintas e formulando dicções muito próprias, tornando impossível reuni-los num “movimento”. Retomam o verso como unidade fundamental imagético-sonora, ignorando o decreto da “morte do verso” concretista que nem mesmo seus remanescentes aceitaram.

Podemos assim elencá-los para demonstrar a força dessa tendência entre os poetas atuais. São eles Antônio Fernando de Franceschi, Augusto Contador Borges, Age de Carvalho, Alexei Bueno, André Ricardo Aguiar, Antônio Moura, Carlos Tamm, Cláudia Roquette Pinto, Cláudio Daniel, Dora Ferreira da Silva, Eduardo Sterzi, Fernando Paixão, Fernando Fábio Fiorese, Horácio Costa, Hildeberto Barbosa, Ivan Junqueira, Jacineide Travassos, Jussara Salazar, Josely Vianna Baptista, Jairo Lima, Lenilde Freitas, Marco Lucchesi, Micheline Verunschik, Moacir Amâncio, Orides Fontela, Paulo Gervais, Pedro Cesarino, Pietro Wagner, Sérgio Cohn, Thomas Albornoz Neves e Weydson Barros Leal.²⁷⁶ A despeito da quantidade de nomes, ainda representam pouco do que se faz hoje em sintonia com os traços que daqui em diante analisaremos cuidadosamente. O levantamento desses nomes é *uma* perspectiva, limitada, por sua vez, pelas questões geográficas e pelas restrições naturais que toda pesquisa enfrenta. Em contra-partida são muitos nomes para uma interpretação detalhada em vista das possibilidades de análise e estudo de que dispomos. Assim, escolhemos quatro poetas que cobrem cronologicamente todo o período apontado

²⁷⁶ Ao final do capítulo segue um quadro sintético dos poetas da tendência hermética, com seu estado de origem, principais obras, ano de publicação e editora. E no Apêndice 5 encontra-se uma pequena antologia.

como terreno de nascimento da tendência hermética, seu desenvolvimento e plena atividade: Weydson Barros Leal (começando ainda na década de 80), Cláudio Daniel (iniciando suas publicações na primeira metade da década de 90), Marco Lucchesi (na segunda metade da década de 90) e Micheliny Verunschik (Início dos anos 2000).

Weydson Barros Leal, nascido no Recife, tem já uma sólida carreira literária. Iniciada com um libreto – *Água e Pedra*²⁷⁷ – e publicado dentro da revista Estudos Universitários, editada pelo também poeta, e professor, César Leal. Em 1988 concorre ao prêmio Mário Mota do Concurso Literário Estado de Pernambuco. Ganha o concurso e é publicado seu primeiro livro autônomo, em 89, *O Aedo*. Seguiram-se a ele o *Ópio e o Sal*, de 90, premiado no mesmo prêmio Mauro Mota – com esse mesmo livro recebeu uma menção honrosa no prêmio Jorge de Lima da UBE - RJ; *Os Círculos Imprecisos*, em 94; *Música da Luz*, em 97; e *Os Ritmos do Fogo*, último livro publicado, de 1999. Talvez seja o poeta mais versátil dos que escolhemos analisar. Formas métricas mais tradicionais e antigas, experiências formais de influência concretista e versos brancos coabitam numa poesia que construiu sob o signo da variedade sua maturidade. Ao mesmo tempo, essa variedade é, à época do Aedo e do Ópio e o Sal, símbolo de uma procura, de um tatear da própria dicção. Dicção que atingirá a maturidade a partir de *Os Círculos Imprecisos* até *Os Ritmos do Fogo*, transmitindo a solidez de uma unidade que supera os apelos de suas paixões poéticas para concentrar-se naquilo que lhe caracteriza como singular. Nesse sentido, poderíamos dizer que o ambiente mais característico de sua voz poética não está nos experimentalismos concretistas e épicos do início nem na utilização, refinada e exata, de formas tradicionais como o soneto; mas numa lírica hermética, plenamente constituída em seus três últimos livros. Escolhemos os *Ritmos do Fogo* por apresentar, além de uma estrutura cíclica que cruza poemas de seus vários livros, alocando poemas antigos nos livros novos, prática que se repete nos justamente nos três últimos livros do poeta; traz um texto chave para compreender a maturidade de sua poesia no sentido dessa lírica hermética – o poema *Celebração*.

Cláudio Alexandre de Barros Teixeira estabeleceu para si o pseudônimo poético de Cláudio Daniel numa provável alusão ao poeta provençal Arnaut Daniel. Nascido em 63, publicou até agora três livros de poemas – *Sutra* (1992), *Yumê* (1999) e *A Sombra do Leopardo* (2001), aos quais juntou-se em 2005 o *Figuras Metálicas*, copilando todos os três livros anteriores e apresentando um inédito – *Pequenas Aniquilações*. O livro divisor de águas

²⁷⁷ Optamos por não colocar as referências bibliográficas de todos os livros dos autores, quando citados conjuntamente, em notas de rodapé para não tornar a leitura cansativa. Na Bibliografia elas podem ser facilmente encontradas numa seção específica: “Bibliografia dos Poetas Estudados”.

na sua trajetória é *A Sombra do Leopardo*, que foi vencedor do prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira, promovido pela revista *Cult*, em maio de 2001. À época, o livro tinha o título de uma das suas partes – *Tocar os Póros do Verde* – tendo sido publicado porém com seu título definitivo pela editora azougue. Certa influência do concretismo, via a poesia do Haroldo de Campos, que no primeiro livro, *Sutra*, apresentava-se de maneira saliente, cede espaço a uma voz mais singular em *A Sombra do Leopardo*. Este o livro escolhido por nós por representar, acreditamos, a realização mais madura de sua trajetória. Daniel é também editor de uma revista eletrônica, a *Zunai*, onde publica poetas brasileiros e latino-americanos. Muitos dos poetas latino-americanos editados na *Zunai*, por sinal, comparecem na coletânea de poesia neobarroca organizada por ele para a editora iluminuras. Nas páginas da *Zunai* também desfilam poetas brasileiros atuais importantes e vários dos herméticos: Cláudia Roquette Pinto, Contador Borges, Micheline Verunschik e Jacineide Travassos etc.

O carioca Marco Lucchesi obteve amplo reconhecimento no mundo literário brasileiro através de seus premiados e apurados trabalhos de tradução. Acumula empreendimentos de fôlego como a translação para nossa língua dos poemas dos alemães George Trakl e Rilke, do russo Khliébnikov, do espanhol San Juan de La Cruz, e do grande poeta persa e místico Rûmi; bem como o romance *A Ilha do Dia Anterior* e *Baudolino* de Umberto Eco, *A Trégua* de Primo Levi e *Um Combate e Outros Relatos* de Patrick Süsskind. Suas traduções poéticas se destacam por aquilo que o próprio poeta denomina de alquimia, encarando o trabalho do tradutor não apenas como uma mudança de registro lingüístico, mas recriação de todo um complexo material, submetido a uma intensa metamorfose. Seu trabalho de tradução é também a primeira pista para adentrarmos seu universo criativo, profundamente marcado pelo espírito dos autores que ele traduziu. *Bizâncio* (1997), apresentou ao público o Lucchesi poeta, finalista em 99 do Prêmio Jabuti. A ele se seguiram seis livros de poesia: *Poesie* (99), *Alma Vênus* (2000), *De Passione* (2000), *Sphera* (2003) e *Meridiano Celeste* (2006). A mesma justificativa nos orienta na escolha de *Sphera* como livro analisado. Nele verificamos certa maturidade expressiva e utilização significativa de recursos discursivos com os quais o autor construiu aos poucos sua voz. No caso de Lucchesi, se fará necessário a referência a alguns de seus outros livros, especificamente dois: *Saudades do Paraíso* (1997) e *Os Olhos do Deserto* (2000), por comporem juntamente com os livros de poemas e mesmo os de ensaio uma única grande escritura onde os gêneros se contaminam, guiados pela imagem mítica do livro símbolo, fundamentado numa linguagem oculta que é a linguagem da própria poesia.

Micheliny Verunschik fecha os nossos objetos de análise com *Geografia Íntima do Deserto* (2001), livro que obteve indicação para o concurso Brasil-Portugal Telecom, do qual foi finalista. Originária da cidade de Arcoverde, em Pernambuco, Micheliny, que atualmente mora em São Paulo, atraiu para sua ainda tímida obra os olhares de críticos argutos, dos quais se destaca João Alexandre Barbosa, responsável pela apresentação do livro. Os principais traços de sua poesia são apontados, por sinal, rapidamente e com a maestria de sempre, por João Alexandre, na configuração daquilo que ele mesmo define, via João Cabral de Melo Neto, de “pomar às avessas”.²⁷⁸ Designação capaz de manifestar a retenção do sentimento numa forma lírica enxuta, capaz de sobrecarregar-se de sentido pela disposição consciente de seu encantamento formal. O velho *rigor*, como conceituado e defendido por boa parte dos modernos não alinhados na mais belicosa vanguarda, foi apontado por todos aqueles que escreveram sobre a poesia desta “novíssima”. Mas rigor, embora pareça dizer muito diante dos malabarismos vazios do experimentalismo requentado de hoje; diz pouco numa leitura menos superficial. É preciso apontar o espectro de matizes de que se tingem esse rigor. Cores que parecem dialogar profundamente com as dos três outros poetas estudados, formando uma paisagem que depende não só das tonalidades (modulações) que a obra de cada um deles fornece, como também do traçado que as seqüestra na produção de um outro e novo desenho, ele mesmo interpretação e – por que não? – criação dessas motivações primárias.

A poesia de Micheliny representa também uma atenção especial ao que há de mais recente na produção poética brasileira, reafirmando uma das tônicas deste estudo: trabalhar sobre os dados do presente e produzir a matéria-prima sobre a qual o futuro poderá agir, confirmando, negando, ajustando.

Algumas características das várias poéticas que aqui denominamos de herméticas foram apontadas sumariamente ou obliquamente quando comentamos influências e precursores. A partir de agora analisaremos textos dos autores acima tentando mostrar a configuração da poesia hermética, seus valores, procedimentos e significado. Serão os pontos de contato entre essas poéticas tão distintas os seguintes traços:

1. A presença do sagrado ou de uma metafísica vital ou negativa
2. O silêncio como elemento compositivo e temático
3. A linguagem radicalmente metafórica

²⁷⁸ BARBOSA, João Alexandre. Um Pomar às Avessas. In: VERUNSCHK, Micheliny. *Geografia Íntima do Deserto*. São Paulo: Landy, 2003.

Esses traços servirão para estabelecer aproximações e diferenças entre esses quatro autores. São pontos de convergência, pelos quais organizamos a terceira parte, que, ao mesmo tempo, não elidem as diferenças existentes entre eles.

7.2. A Análise dos Poetas Herméticos

A poesia hermética reproduz no âmbito da crítica a mesma oscilação que ela provoca na recepção do leitor: decepção e iluminação. Os poemas que analisaremos a seguir exibem a dificuldade de uma poesia endereçada ao fascínio, ao compromisso de fugir radicalmente ao habitual, instaurando um espaço em que a nossa expectativa tradicional e mesmo a expectativa crítica, já acomodada a novos padrões de excelência literária, soçobram. Ou seja, a mesma dificuldade por que passa o leitor, sofre o crítico.

O papel do crítico e do leitor é reagir, mas sua reação não significa resistência, pois não se trata de um combate entre inimigos. Ou pode-se imaginar um embate em que o soldado adversário, quando ferido, passa a lutar ao lado das fileiras contrárias à sua. Diante desse tipo de poesia, a crítica está ferida, como o leitor, pelo fascínio da forma singular, esquiva à lógica usual.

Alguém poderia perguntar: o que o crítico literário pode dizer a respeito desses poemas? como deveria funcionar a análise desses textos? Primeiramente deveríamos dizer que o papel da crítica não é desvendar os segredos da poesia hermética, não é torná-la “simples”, para que o leitor possa posteriormente encarar o poema como um problema matemático resolvido, através de uma didática do desmanche. Segundo Roland Barthes, a tarefa da crítica em geral “não é absolutamente descobrir ‘verdades’, mas somente ‘validades’”.²⁷⁹ No caso da análise da poesia hermética, essa observação assume grande importância. Ter essa propriedade em foco significa evitar que tal tendência poética seja seqüestrada pelo fetiche acadêmico, transformando-se em excrescência de modelos petrificados. Assim, Barthes enfatiza que aquilo que poderíamos chamar de “prova crítica”, depende “de uma aptidão não

²⁷⁹ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.161.

para *descobrir* a obra interrogada, mas ao contrário para *cobri-la* o mais completamente possível com sua própria linguagem”.²⁸⁰

Desta forma, o analista, que não pode contar com os suportes tradicionais de metrificação ou versificação para dizer o essencial desse tipo de poesia, deve valer-se de um método que possa levantar hipóteses, nas quais ele fará suas escolhas, amarrando-as numa coerência que possa conter aquilo de essencial que lhe disse o próprio poema, em relação não só à sua própria sensibilidade como em relação, também e principalmente, a uma fisiologia dos dizeres poéticos. O mais importante, parece-nos, é a possibilidade de um deslizamento do discurso crítico promovido pela poesia hermética; na medida em que o método de análise – que, ao que parece, deve oscilar em atenção entre o tecido sonoro e a gestação, significação e mecânica das imagens poéticas – estabelece-se como caminho entre vários, incapaz que é de “fechar” a leitura numa encouraçada verdade interpretativa. Sua função é eleger e indicar um centro de gravidade, para onde converge a força semântica que se desprende da análise, constituindo, pela lógica do poema enquanto mecanismo polissêmico, a motivação de um discurso crítico específico que se valida e valida simultaneamente seu próprio objeto. Podemos então falar de uma crítica que é também criação.

À época de *Texto, Crítica e Escritura*, Leyla Perrone-Moisés acreditava que os textos-limites das poéticas modernas e de vanguarda tinham conduzido a atividade crítica a um drama que parecia desdobrar dois caminhos: ou enveredar pelo matiz científico, no qual a lingüística, ou mais especificamente a semiologia, seria o principal instrumento de interpretação crítica, esclarecendo as diretrizes de funcionamento do código literário; ou o caminho da escritura, fabricando um discurso que chegaria a rivalizar com a obra em termos de estilo e inventividade formal²⁸¹.

Pensemos que a crítica sempre tem algo de criação, sem necessariamente, como é o nosso caso, abandonar alguma pretensão de especificidade própria, que seria sua posição secundária diante do texto. Se criticar, como a própria raiz do verbo informa, significa selecionar e separar, indicando que o crítico seleciona e separa julgando (e haverá no que ele separa e seleciona uma premissa de valor); poderemos dizer que ele *cria* o seu objeto, possível ente tantos, definido pela perspectiva escolhida para a abordagem que, concomitantemente, é também *criada* por ele.

²⁸⁰ BARTHES, Roland. Op. Cit. 162.

²⁸¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 20

Tal circuito que anima em toda atividade crítica, constituindo o trânsito ininterrupto entre o analista e a obra, justifica, no nosso caso, por exemplo, a criação de alguns conceitos que possam dar conta da radical especificidade das poéticas estudadas. Assim, esse perspectivismo teórico nos protege de uma suposta ciência da linguagem literária, nos moldes do positivismo e do racionalismo inflexível, assumindo com honestidade a “validade” a que nos propomos construir, não sem o rigor necessário a todo empreendimento capaz de ampliar o alcance das obras literárias, seus possíveis significados e vitalidade social.

7.3. Modulações do Sagrado

O sagrado, como já demonstramos, está presente nas poéticas de Orides Fontela e Dora Ferreira da Silva. Também se faz sentir na poesia de muitos dos poetas selecionados, aparecendo em cada um com configuração diversa. Deve-se abandonar completamente a idéia de sagrado como algo ministrado por igrejas. Quem nos fornece uma consciência mais larga do conceito é Mircea Eliade.²⁸² A partir de suas definições, podemos afirmar que o sagrado se apresenta como metáfora de uma divindade, de um estado incomum de coisas afastadas da ordem natural, cotidiana: “O sagrado se manifesta sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’”.²⁸³ Eliade institui a hierofania (etimologicamente significa que “algo de sagrado se nos revela”) como extensão imediata do sagrado, consistindo no ato misterioso de revelá-lo. A hierofania é a experiência do sagrado, quando ele atinge a sensibilidade, toma o indivíduo e o leva a buscar analogias no universo circundante, na natureza, afim de ao menos sugerir a passagem daquilo que carece de linguagem, pois alheio ao seu mundo conhecido. A elasticidade de manifestação do sagrado explica-se na ambígua forma como podemos apreendê-lo, através desses signos saturados; segundo Eliade:

Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos pedra (...)

²⁸² ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²⁸³ Idem. p.18.

A maleabilidade dos signos movidos pela hierofania e tocados pelo sagrado, aproxima-se da lógica metafórica que também condiciona a linguagem à participar simultaneamente de dois mundos diversos. A pedra continua pertencendo ao reino mineral, acrescentando-lhe sua consagração – da mesma maneira como uma palavra participa de dois registros diferentes, do coloquial-comunicativo e do artístico-poético. A descrição que Octavio Paz²⁸⁴ faz do mecanismo metafórico reforça esse elo entre metáfora e hierofania:

O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é o leve.

A contradição aparente a que o poeta lança as palavras produz uma condição muito especial, na qual sentidos diferentes habitam a mesma palavra sem se excluírem. Com isso, não estamos querendo dizer que metáfora e hierofania são a mesma coisa, mas que entre elas há uma possível aproximação, pois partilham da mesma lógica semiótica que consiste em transfigurar séries de signos – a poesia, a língua que utilizamos para nos comunicar; a hierofania, a natureza e o universo circundante. Os mecanismos transfiguradores da poesia e da hierofania, na tentativa de apontar algo que não foi incluído nas suas respectivas ordens estabelecidas, assumem um caráter transgressivo. Tal semelhança de procedimentos é suficiente para que alguns poetas vejam na atitude poética algo de hierofânico – e sagrado – e, no sagrado, algo de poético e libertador; contrapondo-se num caso e noutro, à automatização lingüística e à legislação das religiões instituídas. O estudo da metáfora – de uma forma especial de metáfora – seria uma das vias para se analisar a presença do sagrado nos poetas herméticos. Primeiramente, iremos analisar como cada poética citada se comporta com tal elemento através da sintaxe de suas imagens, as relações que elas estabelecem umas com as outras, possibilitando a interpretação do “todo”. É natural que nasça desse procedimento o comparativismo dessas sintaxes, indicando como cada poética se configura a partir do sagrado.

Para os poetas herméticos, em sentido geral, o sagrado e a postura espiritual que sugerem representam a revolta contra o esvaziamento do mundo, dos sentidos

²⁸⁴ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.120.

transfiguradores, que podem ser revelados justamente pela palavra poética. Pois, pela transmutação, segundo mais uma vez Octavio Paz, eles saltam “do mundo da dualidade, regido pelo princípio da realidade, ao do mito da unidade original”.²⁸⁵ Para exemplificar a presença e o significado desse sagrado analisaremos, inicialmente, o poema *Ártemis* de Weydson Barros Leal, retirado de *Os Ritmos do Fogo*²⁸⁶. Eis o texto:

Ártemis

os sinos convocam a abadia em cruz
 corvo que cresce num canto de igreja
 alto e esquerdo em seu pasto de ventos
 tocam seus pés a cabeleira escura do mar

palavra amuleto antigo
 acrópole medonha oh senha que sonha
 minha cúpula te expõe a este sol
 e cheio de hipóteses
 ardo

O poema tem como título o nome da deusa grega *Ártemis*. Diferente, porém, do que ocorria na poesia clássica e mesmo romântica, o que se lê não é o mito da deusa, sua genealogia, nem mesmo um retrato de seus atributos. Há mesmo uma possível dissociação entre o texto e sua nomeação, já que a deusa não se faz ver, não “aparece” no seu desenrolar. Hugo Friedrich indicava tal procedimento na poesia de Rimbaud, quando demonstrava que o poema “*Larme*”, continha enigmas “que não podem ser decifrados nem através do título, totalmente sem relação com o conteúdo da poesia (...)”.²⁸⁷ Devemos ressaltar, porém, que no hermetismo – e isso se aplica também a poesia de Rimbaud – o título não é um acessório sem valor, ali colocado apenas para desorientar. O que em verdade ocorre é que os laços evidentes entre o “conteúdo” (como diz Friedrich) e o título como orientador da leitura estão frouxos, as relações lógicas entre o texto e sua nomeação foram desestabilizadas.

²⁸⁵ PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. Trad. de Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.15

²⁸⁶ LEAL, Weydson Barros. *Os Ritmos do Fogo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

²⁸⁷ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Op. Cit.p. 72.

O resultado é que as expectativas do leitor são assaltadas pela aglomeração de imagens díspares que, à medida que vão se somando umas às outras, tornam mais incongruente (aparentemente) a presença do título. Essa enumeração de imagens aparentemente caóticas desenha uma paisagem complexa e estranha. Ocupada por signos que ora evocam edificações religiosas: “abadia”, “igreja” e “acrópole”; ora paisagens naturais: “pasto de ventos”, “cabeleira escura do mar” e “sol”.

O segundo verso, que inicia a primeira estrofe, precedida pelo primeiro verso órfão, anuncia essas duas séries de signos que dominam todo o poema. “corvo que cresce num canto de igreja” sintetiza desses dois conjuntos pela sonoridade crescente de suas vogais abertas. A passagem da vogal fechada para a aberta encenaria no próprio corpo do verso a passagem de um espaço espiritual para outro. E os próprios vocábulos – num extremo “corvo” e no outro “igreja” – confirmam este trajeto:

corvo que cresce num canto de igreja

Essa ascendência vocálica representa uma gradual elevação, ou sublimação. Isso levando em conta a ambigüidade da preposição “de”, que pode significar um canto qualquer do espaço da igreja, mas também a música, o canto que é emitido pela igreja quando ocupada por uma platéia.

O corvo é uma ave de rapina, é um animal feroz. Tem, assim como o cão e o touro, uma natureza terrível, que, em termos arquetípicos, representa uma potência espiritual que precisa ser ordenada, pois está em estado bruto. Isto é, o espírito precisa ser modelado como a argila precisa receber uma determinada forma pelas mãos do escultor. Este mesmo animal, apesar de ter recebido dos românticos uma imagem de morte, agouro e melancolia, também sempre esteve associado, nas mais diversas culturas, a um caráter benfazejo. Para os alquimistas, a fase de putrefação do material – estágio fundamental para se chegar à transformação final, a matéria em negro - está ligada ao corvo. Devemos encarar o corvo, neste caso especial, como o principal indício da presença divina de Ártemis, pois ela é “a selvagem deusa da natureza”, cognominada “Senhora das feras”. A força selvagem que a deusa representa, através de seus emblemas que são os animais, está unida a um alto senso de espiritualização que não se opõe necessariamente a essa motivação informe primária, mas que a trabalha gradativamente, apurando-a em direção a um estado de maior elevação espiritual. Templo e natureza participam então da manifestação singular dessa espiritualidade.

O último verso dessa estrofe coloca-nos de frente para outra ambigüidade: não sabemos se uma personagem humana adentrou o espaço do poema, ou se a palavra “pés” é empregada para qualificar uma parte do corpo do corvo, logo, humanizando-o. Se assim for, por outro lado, o corvo pode significar uma metáfora da figura humana que então aparece. Ou, outra possibilidade ainda, esses “pés” podem pertencer até mesmo à deusa que empresta título ao texto, sem no entanto abandonar sua completa ausência nominal.

A última estrofe apresenta algo fundamental não só para este poema, como para toda a poética de Weydson Barros Leal. Para ele a palavra é “amuleto antigo”, e como tal concentra forças espirituais como ponto convergente de vários planos cósmicos. O poeta reafirma assim uma crença que remete até os simbolistas e românticos de que a palavra contém poder transcendente, residual, marcada, por sua vez, de ancestralidade. A palavra poética seria, logo, palavra mágica carregada da força capaz de gerar novas realidades: “senha que sonha”.

A ausência de pontuação facilita nesta estrofe final, como em todo o poema, a contaminação semântica dos vocábulos. Isso que nos faz identificar “amuleto antigo” e “senha que sonha” como qualificadores de “palavra”. Nessa linha de raciocínio, a terceira metáfora com a função de dizer o que a palavra significa é “acrópole medonha”. Acrópole era o lugar mais alto, destinado a construção de templos e palácios nas cidades gregas antigas. A “palavra” aparece assim como o espaço ideal para a construção do sagrado, daquilo que se eleva. O adjetivo medonho reitera a aura terrível dessa espiritualização, que parece, através da palavra, atingir um grau de *entusiasmo*. Ao analisarmos um poema de Dora Ferreira da Silva, no capítulo 6, tratamos do conceito de *entusiasmo* na cultura grega. Tal estado consiste num frenesi, numa possessão, intensa emoção religiosa capaz de fabricar as revelações.

Nesta última estrofe o verso “minha cúpula te expõe a este sol” define duas vozes distintas. A primeira pode pertencer aquele primeiro personagem e a segunda pode remeter a um novo que até aqui não aparecera. É interessante notar que os termos “cúpula” e “sol” ocupam de maneira diametralmente oposta os lugares de “corvo” e “igreja”, alternando o sentido *natureza* > *templo* para *templo* > *natureza*. Como se vê o estado em que ardem hipóteses associa-se a uma concepção de manifestação do sagrado que conduz ao entusiasmo grego, presidido pelo fogo dos deuses. A peculiar visão do sagrado de Weydson Barros Leal se fabrica a partir da junção de mitos de extração pagã com mitos de origem cristã, produzindo uma espécie de trânsito constante entre dois universos religiosos diversos. Nesse sentido, sua poesia está muito próxima da de Dora Ferreira da Silva. Por sinal, esse trânsito marca, no âmbito estrutural, a ausência de pontuação que sugere possibilidades inúmeras de

identificação de vozes com determinadas personagens. É quase como um coro, no qual cada ator proferisse o seu fragmento numa polifonia intensa e responsável pela complexa unidade do texto, simbolizando também o próprio entusiasmo, o frenesi do sagrado.

A transformação da natureza e do universo circundante em espaço hierofânico (ou seja, de manifestação do sagrado) é uma constante em Weydson Barros Leal, como se pode verificar no longo poema “Celebração”, dividido em 13 partes, publicado em Os Ritmos do Fogo, mas inédito até então:

(...)

Tudo parece contar
o que os sentidos escutam
sob ácidas lâminas.
A noite nos grita silêncios
de seus minaretes,
e sobre a cidade
lavada em segundos,
o universo reza
seu padecimento nu.

Outro dado da metafísica que se insinua entre seus textos é a imagem de sagrado também conferida ao objeto amoroso. Da mesma maneira que entre a natureza e o templo não há diferenças hierárquicas em relação a hierofania, também não há distinção entre a busca de um sentido transfigurador e a busca do objeto amado. Assim, o corpo amado se converte em duplo da divindade, sem abandonar sua corporeidade sensual e o apelo da paixão. Mesmo porque paixão sensual e entusiasmo, estão ligados pela imperiosa força que leva o indivíduo a romper limites. É por exemplo o que encontramos em “Poética”:

(...)

Sinto-me eterna como um morto que sonha.
Ele está nu, e dança sobre a sala,
O seu segredo é somente o que se fala,
O púbis me pulsa a úmida fome.

(...)

O estado de efusão entre os amantes parece associar-se, como sugere o título do texto, à própria atividade poética. Poesia que se escreve também com o corpo, numa erótica verbal, como dizia Octavio Paz, que é também uma poética corporal.²⁸⁸ Se nos detivéssemos, por sinal, no importante papel que o corpo (e juntamente com ele, os sentidos como dispositivos de apreensão de realidades secretas, como se pode constatar no trecho citado anteriormente de Celebração: “Tudo parece contar / o que os sentidos escutam / sob ácidas lâminas”) exerce na poética de Weydson Barros Leal, precisaríamos de muitas páginas para expor o significado que ele adquire em sua escritura literária.

Cabe-nos mostrar, mesmo que rapidamente, que ele participa da construção dessa imagem sagrada do universo, regido não por uma razão cega e fechada em si mesma, mas pela procura incessante dos estados de intuição, paixão e revelação, que se ligam, por sua vez, ao elemento feminino como descrito pelos seguidores de Jung – denominado de *anima*: “Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, (...) o relacionamento com o inconsciente”.²⁸⁹ Vê-se como tal conceito pode ser agregado aos comentários que desenvolvemos em torno do poema *Ártemis*. George Steiner nos lembra, ainda, que a mística islâmica é rica em figurações femininas como entidades iniciatórias. Segundo ele abundam as “descrições especulativas do processo criativo em níveis divinos e angelicais”, reforçando sua observação com o poeta sufi Ibn Arabi, que considerava a *Sophia aeterna* a “fonte de inspiração poética e a iniciadora divina do amor criativo”.²⁹⁰ O poema *Ártemis* seria, em última instância, uma dramatização cena primordial da literatura, como apontada por Roberto Calasso. Tal cena é colhida numa antiga taça ateniense. São três os seus atores: um jovem que escreve numa tabuinha, abaixo dele uma cabeça degolada que o observa e, em pé, Apolo que, segurando um galho de loureiro, estende um dos braços em direção ao escriba. Eis a interpretação que Calasso fornece da cena:

A literatura jamais é coisa de um só sujeito. Os atores são, pelo menos, três: a mão que escreve, a voz que fala, o deus que vigia e impõe. O seu aspecto não é muito diferente: todos os três são jovens, com cabeleira abundante e serpentina. Facilmente poderiam ser tomados por três aparições de uma mesma pessoa. Mas não é esse o ponto. O ponto é a divisão em três

²⁸⁸ PAZ, Octavio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

²⁸⁹ FRANZ, M. L. von. *O Processo de Individuação*. In: JUNG, Carl G. (org) *O Homem e seus Símbolos*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, sd. p. 177.

²⁹⁰ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Trad. de Sergio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003. p.79.

seres auto-suficientes. Poderíamos chamá-los o Eu, o Self e o Divino. Entre esses três seres ocorre um contínuo processo de triangulação.²⁹¹

Não obstante essa força inspirada pelo “divino”, geralmente associada à sua face de anima, como em Ártemis – e onde poderíamos também identificar facilmente os três atores da cena primordial da literatura em plena ação, fundindo-se e misturando-se num deslocamento interminável – não podemos esquecer que tal potência inclui em sua origem, como consubstancial, o caráter ordenador e manipulável da palavra. Aqui poderia ser indicado como fonte dessa noção mais larga de trabalho com a palavra o célebre lema rimbaudiano de que o poeta deve transformar-se num vidente, através do “desregramento de todos os sentidos”. Esses estados, por sua vez, não podem ser atingidos, na perspectiva particular da poética de Weydson Barros Leal, através, por exemplo, da escrita automática, do fluir ininterrupto e contínuo do inconsciente; mas pelo trabalho rigoroso e minucioso com a lava quente das imagens pré-lógicas. Trabalho que media e ordena, mobilizando maior quantidade possível de significados, evitando o absurdo e a nulidade de sentido. Esse rigor pode ser verificado na unidade interna regida por um fino senso de equilíbrio musical. A própria idéia de música como presente na poesia de Rimbaud também encontra forte ressonância nos textos de Weydson. O próprio poema “Celebração” está filiado a um tipo sinestésico de poesia, assumindo-se em muitos momentos como linguagem musical, mas uma música silenciosa carregada de poder anímico:

(...)

Nesta mão de abstrato instrumento,
de ritmo claro
como o pulso do céu,
ouço o equilíbrio
que sobre a vida constrói
o seu impulso – peso e leveza
de todo princípio –
barco que conduz
a algum centro
o sentido de tudo.

²⁹¹ CALASSO, Roberto. *A Literatura e os Deuses*. Trad. de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 136.

(parte XI de Celebração)

Passaremos agora à poética de Claudio Daniel, onde a sinestesia, os mitos e símbolos participam de um universo exuberante e contundente, através de um verso mais contido, porém, que a voz de Weydson, mas que com ele partilha a idéia do ato poético como revelador/criador de realidades secretas. Selecionamos o poema que abre o livro base de nossas análises – *A Sombra do Leopardo*:

Tse-yang, pintor de leopardos

Olho de garça, cabeleira nuvem-prata,
 Tse-Yang
 sonhava rajado
 com leopardos;
 seu nanquim
 desliza, deslizava
 na tela
 do alvo tecido
 – lua nova, pescoço de cisne,
 pele de arminho.
 Um sino
 soava apenas
 para o seu
 lento desjejum:
 depois,
 alguns copos
 de branco vinho
 de arroz, e voltava
 ao ofício dos pincéis,
Namo Amithaba.
 Sobre Tse-Yang,
 sua arte vigorosa
 de recusas,
 diga-se: ele não quis
 jade, pérolas, neblinas

ou o palácio
da deusa da lua.
Tse-Yang amou
apenas os leopardos,
essas feras
rútilas –
e animalizou
os dedos das mãos,
o pincel, a tela
e as tintas,
animalizou o olhar
e fez de tudo
uma só fera,
em busca
da maior pureza,
como se nada
mais houvesse.
(Um dia, saiu
da cabana
de folhas secas,
maravilhado
em mistério,
e fez-se leopardo
entre leopardos.)

O poema acima não apresenta estrutura rítmica, orientando-se como em Weydson Barros Leal, pela liberdade de que goza o verso contemporâneo. Eles se alternam entre longos, como o primeiro: “Olho de garça, cabeleira nuvem-prata” e curtos como “na tela”. O forte poder imagético do poema já se manifesta em seu primeiro verso, que transcrevemos acima. Força imagética que assumirá ao longo do texto um jogo cromático entre o negro e o branco: “seu nanquim / desliza, deslizava / na tela / do alvo tecido”, reiterado, por exemplo, nos seguintes versos: “alguns copos / de branco vinho / de arroz, e voltava / ao ofício dos pincéis,” (onde “pincéis” estará associado ao nanquim, e, conseqüentemente, ao negro). O próprio poema funciona como uma pequena peça pictórica, “pintando” a vida de Tse-Yang.

Tse-Yang, por sua vez é personagem inventado por Jorge Luís Borges, figurando uma rápida menção ao seu inexistente ofício num dos contos de *O Aleph*, de nome Deutsches Réquiem. Na verdade, estamos dentro de uma sala de espelhos, pois “Tse-Yang, pintor de tigres” é o título de poema de David Jerusalem, poeta provavelmente inventado também por Borges. Vejamos o trecho do conto, em que o protagonista Otto Dietrich zur Linde, subdiretor de um campo de concentração, narra a chegada do poeta judeu ao campo:

Era um homem de cinqüenta anos. Pobre de bens deste mundo, perseguido, negado, vituperado, consagrara seu gênio a cantar a felicidade. Creio lembrar que Albert Soergel, na obra *Dichtung der Zeit*, o compara a Whitman. A comparação não é feliz; Whitman celebra o universo de modo prévio, geral, quase indiferente; Jerusalem alegra-se de cada coisa, com minucioso amor. Jamais emprega enumerações, catálogos. Ainda posso repetir muitos hexâmetros daquele profundo poema que se intitula *Tse-Yang, Pintor de Tigres*, que está como que raiado de tigres, que está como que carregado e atravessado de tigres transversais e silenciosos.²⁹²

A mescla de personagens históricas com aqueles que ingressam nessa mesma história pela força criadora da imaginação artística é uma constante na obra de Borges. As fronteiras entre o vivido e o criado se esfumam, pois se viver é significar, significar é viver. Essa reversibilidade entre história e ficção, vida e criação²⁹³, característica à obra do escritor e poeta argentino, como se vê, marca profundamente certa concepção de poesia que vemos se desenvolver em Claudio Daniel. É preciso aqui indicar que a mixagem entre história e ficção como fusão entre vida e criação está relacionada ao espírito barroco que tinha conquistado, já no século XVII e XVIII, a visão da linguagem como fundamento tanto do real quanto da ficção, mostrando que tanto a narrativa ficcional quanto a narrativa histórica consistiam em construções simbólicas, nascidas do artifício e da vontade criadora, comprometida com variadas dimensões de intencionalidade estilística. O neobarroco, movimento literário do século XX, que deita raízes já no modernismo – basta lembrar o texto de Lorca sobre Góngora, que tivemos oportunidade de comentar na primeira parte de nosso estudo –, partilha dessa mesma contaminação artificiosa entre real e ficção. Assim, Claudio Daniel, numa

²⁹² BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Vol. 1. Editora Globo: São Paulo, 2000. p.644.

²⁹³ Chamariamos atenção ainda ao fato de que o poema de David Jerusalém, autor de “Tse-Yang, pintor de tigres”, estar inserido numa obra escrita também por uma “personagem histórica”, como se diz, que é Albert Soergel. O título do livro de Soergel é, na verdade, *Dichtung und Dichter der Zeit*.

espécie de palimpsesto labiríntico, homenageou o poeta imaginário Tse-Yang, celebrado, por sua vez, por um outro poeta que não se sabe se existiu (David Jerusalém), escrevendo, ao que parece, o poema que ficara suspenso no interstício histórico da imaginação borgeana.

Não por acaso, tal personagem, Tse-Yang, encarna um calígrafo. O pensamento oriental, através de vários e importantes mestres da arte da caligrafia (sho), conferiu a esta atividade o foro de exercício espiritual, associando o branco e o negro ao Yin-Yang (repouso e ação), ferramentas para se vislumbrar a ordem cósmica e harmônica do universo: o TAO. Essa fusão entre poesia e filosofia, arte e conhecimento, que a tradição oriental privilegiou – veja-se a poesia de Bashô – sugere que a linguagem poética ultrapassa a idéia de uma mera atividade de “escrever em verso”.

Dadas essas informações que ajudam a situar a fruição do poema, poderíamos, logo, afirmar que o texto se trata de uma curiosa alegoria. O calígrafo, o pintor de leopardos, é alegoria do artista, e aqui, especificamente, do poeta, uma imagem específica de poeta: “Sobre Tse-Yang, / sua arte vigorosa / de recusas, / diga-se: ele não quis / jade, pérolas, neblinas / ou o palácio / da deusa da lua”. A poesia, ou arte verbal, semelhante à caligrafia, como uma arte de recusas. Uma alegorização da recusa do poeta diante dos bens do mundo e da linguagem usual, cotidiana, fundamentando a especificidade da poesia na busca de um conhecimento que ultrapassa o estado evidente das coisas, sua materialidade imediata.

A analogia entre poeta e calígrafo parece já ser anunciada nos primeiros versos quando no verso 6, a simultaneidade temporal: “desliza, deslizava”, parece fundir o ato já passado de Tse-Yang e o próprio ato poético que produz o texto, numa espécie de sincronicidade metalingüística. Outro aspecto que pode ser lido no sentido de um sincronismo é o papel de advérbio que o termo “rajado” exerce anunciando a fusão do pintor com os objetos de sua criação. Se a alegoria aqui nos possibilita ler com maior clareza o trânsito semântico entre pintor e poeta, o ato de animalização do poeta, de seus dedos e de seu olhar, e mesmo de seus materiais, como a tela e o pincel; nos permite pensar num processo de poetização do mundo, da visão do mundo, como se, pelo exercício de sua arte, o artista adquirisse um certo conhecimento das coisas. Conhecimento que o levará a um maravilhamento, a uma metamorfose: “e fez-se leopardo / entre leopardos.”

Deve-se notar que em nenhum momento a alegoria do poeta é abandonada: converter-se em leopardo aqui significa virar traço; da mesma forma, o poeta transforma-se no que cria, numa outra linha de vivência possibilitada pela imaginação ou pela fantasia. Poderíamos

ainda ler aqui a condição do artista que não morre completamente, pois continua vivo no seu traçado de poeta-pintor.

Outro aspecto interessante de ser abordado no âmbito formal é o trabalho barroco com a metáfora. Em versos como “Olho de garça, cabeleira nuvem-prata” e “lua nova, pescoço de cisne” há uma *substituição* barroquizante dos traços psicológicos do pintor Tse-Yang, no caso do primeiro verso, e da descrição da tela branca, no caso do segundo verso citado. A previsibilidade é rompida por uma cadeia de metáforas nos dois casos, linguagem de forte teor figurativo.

O texto “Tse-Yang, pintor de leopardos” abre uma seção do livro *A Sombra do Leopardo*, caracterizada por poemas dedicados a algumas figuras que supomos serem tutelares para a formação do próprio poeta Claudio Daniel. Entre eles figuram mais dois textos que encentram filósofos orientais – Chuang-Tzu e Nagarjuna – e mais Schopenhauer, Simão, Sêneca, Montaigne e Dante. Este último “pai” literário motiva alguns versos que confirmam o conhecimento de certa realidade secreta que o poeta fabrica e revela através de seu ofício:

Chora, do fundo
do olho, clama
ao Deus cabalístico.
Até vislumbrar
a sombra do leopardo;
até saber que forma
é vazio, silêncio
(ou brancura)
oculto em palavra
e paisagem.

Depreende-se, principalmente, dos textos que compõem essa primeira parte do livro – mas também de vários dos outros textos – a idéia de que a poesia deve devolver à atividade artística ressonâncias espirituais e psíquicas radicais, como expressa a metáfora do poeta/calígrafo. No fazer literário desses autores celebrados insinua-se um saber, postura ética que não se confunde com a moral social, mas representa a problematização do olhar sobre os símbolos gregários, possibilitada pela ampliação do repertório sensível e reflexivo pela poesia. Espiritualizado, o ato poético instaura uma ética da forma, como nos simbolistas, e da

qual falava Valéry²⁹⁴, fundamentando uma mundividência muito específica; que recusa o habitual em nome de algo mais sutil e esquivo à evidência – como nos afirma os últimos versos do poema “Dante”: “Até saber que Dor / é um modo de ver / o escuro, outra / hipótese / de luz”. O escuro como outra hipótese de luz seria exemplar definição da linguagem poética hermética.

Essa visão de mundo, no caso de Claudio Daniel, sustentada fundamentalmente pela poesia se mostra capaz de assimilar o Outro, não como algo absolutamente diferente, mas como modulação de um outro patrimônio cultural e espiritual que passa a ser elemento compositivo de seu imaginário e dicção poética, como ele afirma em alguns de seus versos: “Aqui, a estação do olhar: toda história é impureza” (poema VI da seção “Olhar Atrás do Pêssego”)²⁹⁵. A história como impureza, como matéria aberta ao trabalho poético, cadeias de símbolos e imagens incompletas, provenientes de culturas diferentes, pois retomadas constantemente pelo fluxo do tempo, de um tempo em que as fronteiras entre passado e presente, assim como as do eu e do outro, são transitáveis e deslocáveis. Alguns escritores e críticos já apontaram o contato com o pensamento místico do oriente, como fator que favoreceu a aura transcendente da poesia moderna. Octavio Paz é um deles: “A verdade do poema apóia-se na experiência poética, que não difere essencialmente da experiência de identificação com a “realidade da realidade”, tal como foi descrita pelo pensamento oriental e uma parte do ocidental”²⁹⁶.

Passemos agora a Marco Lucchesi e à leitura de um dos primeiros poemas de Sphera:

Nas praias esquecidas
do poente as matas
se arrefecem de
tormento e os deuses

se
consomem
na distância

contemplam

²⁹⁴ VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. de Mariza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

²⁹⁵ DANIEL, Claudio. *A Sombra do Leopardo*. Azogue: Rio de Janeiro, 2001.

²⁹⁶ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Op. Cit. p.137.

destemidos horizontes
 exaustos
 da promessa que os oprime

O poema acima, como todos os textos que compõem o livro, não contém título. Teremos oportunidade, logo mais, de comentar tal peculiaridade formal. As imagens ditam a posição dos versos que, de contrapartida, seguem-se através de uma sonoridade que fortalece o seu caráter fragmentário e de fragmento. Na primeira estrofe, temos com a imagem de “praias esquecidas / do poente” a descrição de um espaço completamente esvaziado do elemento humano. Nesse ambiente desprovido de circulação humana um tormento silencioso parece castigar as matas. Pode-se, inclusive, encarar o verso “matas / se arrefecem de / tormento (...)”, como uma paisagem desolada, carregada de forte sensação de declínio.

Nesse espaço ao qual não temos acesso, pois *esquecido*, “deuses / se / consomem / na distância”. Nesse espaço o elemento divino vai pouco a pouco se extinguindo, se consumindo. É interessante notar que o elemento divino e a paisagem desolada personificada pela frase adverbial “de tormento” compartilham da mesma condição e do mesmo “lugar”. A ausência do homem, o terceiro fator dessa equação, parece caracterizar ignorância ou desconhecimento em relação ao mal que aflige “matas” e “deuses”, que se arrefecem e se extinguem respectivamente. Em outras palavras, a sintaxe das imagens, parece indicar que tal estado se dá em decorrência da ausência desse elemento humano.

Tal interpretação pode ser reforçada ao comparar-se tal imagem com os célebres versos de Baudelaire, em “Correspondence” (Correspondências):

A Natureza é um templo onde vivos pilares
 Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
 O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
 Que ali o espreitam com seus olhos familiares.²⁹⁷

O elemento humano não só está presente como é o principal catalisador de uma linguagem que se desprende dos “vivos pilares”, ocupados com a articulação de uma linguagem oculta, dirigida por sua vez ao homem que cruza um “bosque de segredos”. Pode-

²⁹⁷ “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers”. In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p.115

se ver pela oposição que se estabelece entre a imagem do poema de Lucchesi com a imagem baudelaireana que, num e noutro, configuram-se espaços completamente desiguais. Com a prevalência, em Baudelaire, de uma espécie muito sutil de comunicação espiritual que não se dá plenamente; que está, pela própria condição de homem moderno que Baudelaire expressa, abalada, ameaçada pela distância que se verifica entre homem e natureza. Essa atribulada tentativa de comunicação entre instâncias há muito dissociadas é sugerida pelas “confuses paroles”, que o tradutor optou por substituir por “insólitos enredos”, amortizando o caráter disjuntivo desse elo. No caso do poema de Marco Lucchesi, temos a intensificação do aspecto negativo da relação natureza / homem pela subtração do segundo termo, significando o rompimento total, algo que talvez apenas se prenunciasse no final do século XIX, desse tênue elo comunicativo, confuso e embaçado. Os “vivos pilares” e o “bosque de segredos” se convertem, então, em praias esquecidas e matas arrefecidas.

Na seqüência, o verbo conjugado na 3ª pessoa do plural (“contemplam”) ativa uma ambigüidade reforçada pelo seu isolamento do resto do poema. Seu deslocamento espacial em relação aos seus dois possíveis sujeitos – “deuses” e “destemidos horizontes” tem a função de materializar a oscilação entre os dois possíveis agentes da ação contemplativa. Os frouxos laços sintáticos que a forma fragmentária impõe abrem várias possibilidades de leitura, como a que indicamos acima. Ou ainda, por exemplo: “destemidos horizontes”, dependendo da forma que se leia, pode até significar uma metáfora para esses deuses atormentados, nascida do deslocamento espacial do verso com suas ambigüidades de leitura.

Os dois versos finais mais do que fechar abrem um outro leque de possibilidades: “exaustos / da promessa que os oprime”, nos remonta a algo até aqui omitido. Nessa relação onde falta um dos elementos, e os outros dois se degradam em função dessa ausência irremediável, impera uma promessa, uma espécie de futuridade, de expectativa centrada num devir que, aparentemente, contém o dado da incomunicação entre homem e natureza e deuses, como estágio necessário a sua realização futura. Um quarto elemento, diríamos até personagem, é indicado aqui, pois, os deuses estão oprimidos, o homem, subtraído que está não pode prometer nada, nem a eles nem às matas arrefecidas. A promessa aparece então como a ação de um ser ausente do próprio texto, indiciado apenas pela sua ação de prometer. Os deuses pagãos ou a natureza nada prometem, nem pode o homem, principalmente em sua condição contemporânea, despojado que está de toda teleologia, prometer qualquer coisa. Estamos diante da presença silenciosa do Deus cristão, totalmente exterior ao conflito

ignorado das forças da natureza (às quais também, por sinal, os deuses como eventos mentais e forças psíquicas pertenceriam²⁹⁸).

Assim, o poema nos situa num dos principais traços da poética de Lucchesi – o da nostalgia da unidade perdida – e, posteriormente, a caracterização de um Deus ausente que será, aqui e ali, questionada de forma pungente. Não por acaso, um de seus livros, de memórias, recebe o título de Saudades do Paraíso, onde encontramos: “Desde muito cedo, senti dentro de mim uma centelha poderosa, que me causava inquietação, uma necessidade obstinada, um desejo forte e permanente de recolher as pedras da torre, o legado de Babel, de que sou filho e prisioneiro”²⁹⁹. Muitos são os símbolos nostálgicos dessa unidade perdida, reconquistada apenas parcialmente, para logo se perder novamente na impossibilidade presente de sua atualização, através das imagens de Babel, de Jesus, do Outro, ou da pedra filosofal. Veja-se essa busca incessante, movida pelos encontros parciais com o sagrado, no último dos cinco sonetos que se distribuem, em contraste com os outros textos fragmentários, ao longo de Sphera :

Nas águas claras, longe da nascente,
 pressinto uma palavra despojada,
 mas ela, cristalina e transparente,
 se perde na corrente entressonhada.
 De todo desvestido e impenitente,
 eu busco essa palavra sussurrada,
 em sonho, apenas, quase reticente,
 onde se aclara a forma inesperada.
 Mas vive em suavíssima aparência
 o verbo suspirado e presentido,
 na pálida nudez da própria ausência.
 Assim, neste silêncio desmedido,
 Já se percebe a líquida consciência
 De um deus inarrestável e indefinido.

²⁹⁸ A associação do inconsciente com o divino, promovida pela teoria de Jung, sugere que os deuses sejam símbolos, expressões de estados complexos da psique, de nossa natureza mais primitiva e primeira, em direção aos seus estágios de desenvolvimento, diferenciação e morte.

²⁹⁹ LUCCHESI, Marco. Saudades do Paraíso. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997. p.101.

Como se vê a apreensão dessa presença divina que insiste em não se revelar – esse deus “inarrestável e indefinido” – é um desdobramento natural da nostalgia da unidade perdida, desfeita a ligação existente entre o homem e Deus no contexto adâmico. Esse mito original, a distância nascida entre o homem e Deus, será reforçado pelo mito de Babel. Castigado mais uma vez pelo seu orgulho, o homem se dispersará pelo mundo falando em línguas diferentes, confundido pela pluralidade na qual ele está condenado a viver. Essa por sinal, seria a condição fundamental do homem, assumida simbolicamente, pelo poeta Lucchesi, como trampolim para os rarefeitos encontros com o sagrado, pois sem assumir a pluralidade (que a fragmentação se ocupa em traduzir), incorre-se num outro ato mortal de orgulho, afastando-se completamente do divino. Como se estivéssemos, ao menos temporariamente, condenados a entrever apenas esse Deus que perseguimos e nos escapa, que parece estar completamente ausente de nossa vida contemporânea, fechado numa promessa da qual desconhecemos o curso e prodigialidade.

Poderia se pensar então que nos deparamos com uma poesia que apenas atesta o vazio espiritual de nosso tempo e que não apresenta hierofanias. Em relação à segunda hipótese pode-se verificar, facilmente, que ela não procede pelo simples fato de que esse “vazio” marca a ausência de um Deus que se *manifesta ausente* para desespero e humilhação da criatura, numa *coincidentia oppositorum*, característica de toda poesia mística desde Rûmi até San Juan de la Cruz, e que Ramon Xirau, estudando a poesia deste último, reconheceu, pela figura do paradoxo, como instrumento para penetrar na revelação mística, que impossibilita “entender por meios naturais – sensíveis ou inteligíveis – aquele “não sei quê” que o poeta conseguiu ver”³⁰⁰. É como expressão dessa união dos contrários, e conseqüente fulguração do sagrado, por exemplo, que proliferam os símbolos alquímicos ente os poemas de Lucchesi: “E brilham ácidos / e sais borbulham // pedras // ressoam e morrem // palavras no antro / escuro / do alquimista // ampolas e bacias / o verbo / esplende em mar filosofal”.

Em relação à primeira proposição, pode-se verificar como a própria poesia adquire, nesse sentido, um valor positivo contra esse vazio espiritual:

A cada folha
em branco a cada
verso

³⁰⁰ XIRAU, Ramon. Ensaio Críticos e Filosóficos. Perspectiva: São Paulo, 1975. p.30

inexistente
 a baba do dragão
 e o fero basilisco.

Na folha em branco, no verso inexistente, no não-fazer dormitam as ameaças espirituais, representada aqui pelo dragão³⁰¹ e pelo basilisco (lagarto fabuloso que fulminava com seu olhar, ou só com o seu bafo, aquele que se aproximava dele sem o ter visto primeiro). Como se vê, embora ausente, o Deus que por seus versos transita, invisível e indefinido, é, sobretudo, um criador, a fonte infinita de uma exuberância vital e que tem como principal atributo de seu ser o ato criador. E é através justamente desse ato criador que o poeta pode desenterrar fugazmente o sentido do sagrado, para vê-lo volatizar-se mais uma vez e rapidamente. Poderíamos, neste ponto, buscar a forte presença da poesia de Dante em Lucchesi, já que a idéia de Deus como grande artífice, como arquiteto de uma monstruosa estrutura cósmica – que a Comédia tenta mais do que descrever, metaforizar – domina todo o sentimento místico-teológico-poético do florentino. Essa noção da criatura que cria como dúplice de seu próprio Criador, seria uma das principais contribuições dantescas para o imaginário literário do ocidente, como nos confirma George Steiner.

Passemos, por último, à Micheline Verunschik e ao poema

Variação e Rito sobre uma Tourada Espanhola

Sobre o branco puríssimo
 a rosa negra intumesce:
 seu caule espesso,
 sua pétala áspera,
 sua fúria intensa e violeta.
 Porque a cidade é escura,
 porque as esquinas rasgam o passeio
 e porque a chuva insiste fria, muito fria.
 (muitos animais
 saem de entre as minhas pernas,
 eu teria pensado aquela noite.

³⁰¹ “O dragão nos aparece essencialmente como um guardião severo ou como um símbolo das forças demoníacas. Ele é, na verdade, o guardião dos tesouros ocultos e, como tal, o adversário que deve ser eliminado para se ter acesso a eles”. In: CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. p. 349.

Hoje não.
 Sei que moram também em minha
 garganta
 e deslizam por ela
 como o metrô desliza sobre o dia,
 repleto de vozes e suores,
 sua música polifônica.)
 Sim, a cidade é escura,
 mas a arena é clara.
 O touro,
 vermelho e arfante,
 pinta a óleo e sangue
 o pôr-do-sol
 e a tarde emerge entre seio e lábio.
 A cidade é escura,
 mas a arena é clara
 e a arena banha de festa e luta
 toda a praça
 que, luminosa e nua,
 acende,
 uma a uma
 as suas facas.

O poema acima nos oferece uma pista a partir mesmo de seu título. Interessante é que nele vai impresso o caráter sinestésico desse tipo de poesia, pois num só lance ocorre o cruzamento de três linguagens artísticas: música, pintura e, como se verá, a própria poesia. Variação e Rito poderiam, se pensássemos apenas em termos de linguagem musical, serem substituídos por Variação e Tema. Além do mais, Rito e Tema mantêm entre si um significado correspondente, pois os dois se opõem à variação, representando a fixidez, algo que se repete sempre. Temos então um Rito (que funciona como Tema) e sua variação, termo que no contexto deste poema se volta para a suposta descrição de um evento específico: a tourada.

Falar de uma tourada, como *a priori* o poema acima faria, não significa necessariamente pintá-la. Todo texto traz para dentro de si uma realidade que extrapola o

circuito formal das palavras. Essa, por sinal, a natureza fundamental da escrita. O que chama atenção, porém, é que as palavras não comparecem apenas para *descrever*, mas para suscitar num grau elevado a presença mental do cromatismo da visão, através das várias referências às cores: “sobre o branco puríssimo”, “sua fúria intensa e violeta”, “o touro / vermelho e arfante”. Desta forma o caráter objetivo da descrição é amortizado pela força plástica das cores que, por sua vez, compõem o quadro através de palavras. Ocorre assim, simultaneamente, esvaziamento das palavras de seu caráter puramente denotativo e recarga semântica pela nova função ecfrásica³⁰², ou seja, de apreensão de uma imagem pictórica pelas palavras. Há um quadro fundamental de onde repercutem as outras “cores” do poema: a cidade escura em oposição à arena clara. Ao mesmo tempo a “rosa negra que intumescce”, nos versos iniciais, parece representar o touro sobre o “branco puríssimo”. Confirmando o caráter conotativo das cores nas formulações metafóricas do texto.

O poema na verdade está estruturado em dois seguimentos bem distintos. Um primeiro em que são personagens a cidade, a arena e o touro; e um segundo em que ocorre a intromissão de uma voz em primeira pessoa, sujeito lírico que se expõe veladamente, através dos parênteses que marcam sua presença paralela dentro do desenrolar cênico do primeiro seguimento. Essa voz pessoal tem suas imagens animadas pela mesma força animal que talvez ela mesma assista eclodir na arena, num jogo de reflexos que tem a função de apagar os limites entre o que se dá dentro ou fora do sujeito expectador. Constrói-se assim um jogo polifônico entre o que diz a voz lírica e o que fala a cena. A possessão desse sujeito, posto entre parênteses, e com quem se identifica uma das vozes do poema, encontra ressonância na retomada do seguimento primeiro quando o verso inicia pela assertiva: “Sim, a cidade é escura”, com a função de confirmar o jogo de semelhanças. Como se vê, a própria tessitura do poema é polifônica, semelhante à música do metrô que atravessa a garganta e que é a força animal anímica descrita anteriormente. Força essa que também se define como desejo – “muitos animais / saem de entre as minhas pernas”. Uma potência de desejo.

A retomada do segundo seguimento traz um dado novo. O verso “o touro, / vermelho e arfante, / pinta a óleo e sangue / o pôr-do-sol”, sugere que a arena branca pode ser a tela branca em que se traçam as cores da cena. Tela branca que pode representar também a página branca, porque a reversibilidade pintor/escritor já vai implícita pelo caráter ecfrásico da peça: um quadro pintado com palavras. Devemos também retomar neste ponto o polivalente título do texto, indicando que o próprio poema é a variação em torno do tema ou ritual da escritura,

³⁰² Técnica comum entre os poetas contemporâneos. Será estudada no último capítulo.

como o embate particular da arena é em relação à tourada, que não deixa de ser também um ritual. Como ritual unem, nessa tripla arena – do touro, do desejo e da escrita –, a “festa e a luta” numa concepção agônica tanto de desejo quanto de trabalho poético.

A imagem final é de uma beleza ímpar. Nela se reúnem centenas de desejos que atuam através da ação de um numa sinédoque radical: a espada de um, o toureiro, realiza o desejo de muitos, os espectadores:

A cidade é escura,
 mas a arena é clara
 e a arena banha de festa e luta
 toda a praça
 que, luminosa e nua,
 acende,
 uma a uma
 as suas facas.

Lembremos que a apoteose final da tourada suporta a comparação com o êxtase. Interessa-nos ressaltar a relação indissociável entre luta e festa, traduzindo a concepção agônica de que falamos, não só do desejo, como também do trabalho poético. Na verdade, o eixo do universo poético de Micheliny Verunschik é tal concepção agônica do escrever, quando a luta com as palavras adquire a aura de um sacrifício, enlaçado com a imagem do êxtase e do prazer, como se poderia verificar em vários outros poemas de seu livro:

Teu corpo
 branco e morno
 (que eu deveria dizer sereno)
 é para mim
 suave e doloroso
 como as areias cortantes
 do deserto.

(Geografia Íntima do Deserto)

*

A louca dama, nua e fera
 deita e luta
 com o seu músico:
 que a mantendo
 por entre as pernas
 vai aprendendo
 músculo a músculo
 o gemer denso
 de madeira rouca
 a doma intensa
 o sexo acústico.

(Violoncello)

No caso do segundo enxerto acima, outra reversibilidade é possível além da pintor/poeta, que é a músico/poeta. Pois a perspectiva sinestésica é um dado primário da poesia de Micheline Verunschik. Assim, toda uma visão de mundo parece ir expressa em seus poemas, onde desejo e prazer estão associados a sacrifício e luta. Uma dimensão residual do sagrado então se expressa nesse oxímoro barroquizante, assumindo ora uma deserção do possível diálogo com a divindade, como se verificaria no poema suicídio:

A mulher cega
 lapida lembranças:
 uma raiva incontida
 das cores que não acontecem
 e o sentimento de areia e cuspe:
 Deus se perdeu de mim.

Ora uma trajetória de busca. No poema acima pode-se notar que o verso “e o sentimento de areia e cuspe”, nos situa no relevo vazio e desolado do deserto que compõe globalmente as imagens do livro. Deserto que está contaminado pela intimidade, que funciona como uma câmara amplificadora das inquietações, das perplexidades, do desejo e da

memória; pois se trata de uma geografia íntima. O suicídio neste poema em particular ressalta então a imagem de um espaço que se tornou desértico, e é a própria divindade que desertou – “Deus se perdeu de mim”. A ausência da divindade simbolizando a ausência de sentido de vida levando ao ato desesperado do suicídio. As implicações metafísicas da imagem desse suicídio podem ser várias, mas todas elas testemunham um dado concreto de sua interpretação: a distância entre a persona lírica e a divindade. Em outras palavras, a metafísica sutil que pulsa em seus poemas pode ser muitas vezes considerada uma metafísica negativa, por transformar a ausência dos deuses numa forma persistente, e dolorosa, de sua existência.

O poema “Salmo da Luta Inútil”, por exemplo, pela via da imprecisão, sugere a inutilidade de um Deus morto – “Inútil, Senhor, / esta dor crucificada, / se nada Vos arranca / desses pregos nas igrejas”. A imprecisão não é a negação da força do sagrado, mas pelo contrário, um pedido de que ela se manifeste. Neste caso, para intervir por aqueles “que vão morrer e não sabem”, as vítimas incontornáveis, pois “Vossas mãos furadas / não conseguem deter balas”. O ícone materializado pela descrição que o fixa em seu caráter concreto de ídolo é esvaziado de sentido pela sua condição irremediável de objeto inanimado e, conseqüentemente, impotente. Contrastam, então, a divindade enclausurada em sua condição imota de ídolo e a terribilidade da morte que marca a nossa condição de seres animados, que vivem como “crianças tontas”, como vai transcrito no trecho abaixo:

Vã é a luta, Senhor Morto,
se a morte é o leite,
o acidente que bebemos,
se nos lançamos aos bandos
tal crianças tontas,
ratos que se encantam
pela música da arena.

Dois pontos ressaltamos na estrofe acima. Primeiro, a intertextualidade com o mais famoso poema de Paul Celan: “Todesfuge” (Fuga sobre a Morte).³⁰³ O poema de Celan tenta apreender todo o horror dos campos de concentração, dos quais ele mesmo foi prisioneiro. E a imagem da Alemanha como discípula da morte (“a morte é uma mestra da Alemanha”) põe em xeque a eficácia de um Deus fechado em sua existência icônica e muda. Os versos que

³⁰³ CELAN, Paul. Cristal. Trad. de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.27

expressam diretamente essa aproximação com o poeta alemão são o segundo e o terceiro: “se a morte é o leite, / o acidente que bebemos”. Compare com os versos iniciais de “Todesfuge”:

Leite-breu da aurora nós o bebemos à tarde
 nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos à noite
 bebemos e bebemos
 cavamos uma cova grande nos ares
 (...)

Nos dois textos o leitor se depara com a imagem da morte que não comove a divindade. No de Michéline pela imobilidade de sua figura icônica e impotente, no de Celan por transformar as nuvens, até então símbolos de paz e espiritualidade, em covas cavadas no ar, às quais se misturariam as cinzas dos corpos cremados nos campos de concentração: “Ele grita toquem mais escuro os violinos depois subam aos ares como fumaça / e terão uma cova grande nas nuvens onde não se deita ruim”. A imagem, de trágica ironia, de Celan, contamina as nuvens e o seu branco com a escura cinza da morte.

O segundo ponto é a reiteração da imagem da arena, presente no primeiro poema analisado; intratextualidade que estabelece o diálogo da obra com si mesma. A Imagem da arena é amplificada em sua carga dramática com a comparação “tal crianças tontas” e a metáfora “ratos que se encantam”. Nos dois casos o lutador, o vivente (o poeta?), foi conduzido quase que sem o seu consentimento para o ringue. Outro dado importante é a eleição da arena como lugar-síntese, reforçada pela metáfora da tourada, da interioridade, onde a vitória se conquistada traz em seu corpo o sangue de sua realização, imagem simbólica do sacrifício.

7.4. Metafísica Vital e Negativa

Nossa intenção foi demonstrar como o sagrado (o religioso, o divino) comparecem nos textos dos poetas herméticos, situando cada forma de sua aparição dentro das conformações específicas de cada obra.

Assim, para Weydson Barros Leal, o sagrado se revela como uma força propiciadora, promotora de estados de revelação mística e visionária, onde o corpo (chegando a

transformar-se num dos principais instrumentos para tal acese) tem um papel fundamental, juntamente com a palavra, que ordena e filtra. Para tal, Weydson Barros Leal se utiliza de mitos de extração pagã e cristã, fundindo-os, num transito constante, nucleado pelo *entusiasmo*, pela capacidade de penetrar e deixar-se penetrar pela força hierofânica dos mitos.

Em Cláudio Daniel, a própria escrita está espiritualizada. Ela é o principal veículo do sagrado. Uma espécie de “verdade simbólica” que aspira, pela construção de uma ética poética, à superação da dor e da redução contemporânea da arte a uma atividade “recreativa” e vaga; estabelecendo um alto grau de compromisso com a renovação do registro poético como forma contínua de transcendência, na medida que o poeta se impõe, baudelaireanamente, o princípio da auto-superação. Nessa postura, o olhar para outras culturas assume a função de quebra de limites e barreiras, viando um patrimônio mais profundo e comum a todas as culturas – a própria capacidade de fabricar símbolos, mitos, visões.

Já Marco Lucchesi se aproxima mais da tradicional poesia mística, ao menos no que diz respeito à elevação de seu universo imagético na direção de searas que o sensível e o inteligível buscam acompanhar com dificuldade; mas impondo-se a tarefa de poeta acima de tudo, vai minando a distribuição tradicional das palavras no espaço da página como forma de transtornar suas relações de sentido, realizando coagulações de visão poética, numa dicção que beira o fragmento e, às vezes, a máxima. O ambiente de sua voz lírica é a pura altura, na qual Dante também se viu enredado. Sua escrita obsessiva, girando em torno de uma divindade ausente, apenas pressentida, sinalizada escassamente por resíduos de uma comunicação íntegra com o divino, transgride também as fronteiras entre os gêneros literários.

E, por fim, Micheline Verunschik nos oferece uma visão do sagrado como manifestação agônica do ser poético. A imagem do agonistes, associada ou com a imagem do poeta, do artista; ou a do amante, que sofre com as contingências de sua precariedade ontológica, indica que a disseminação de um sujeito poderoso, como é a voz lírica de seus textos, só confirma a fragilidade de sua condição efêmera e transitória. Condição que está também à mercê dos “acidentes” do mundo contemporâneo, carregado de mazelas e injustiças. Tal sentimento agônico revela-se, então, uma imprecação, pois também iluminado pela ausência de um Deus que não se manifesta às claras. Esse mesmo mundo contemporâneo é o ambiente onde temporalidades distintas sofrem a erosão de símbolos e imagens religiosas que não cessam de assediar aquele que se presta a ouvi-las, a vê-las, a senti-las.

Tentando uma outra síntese, poderíamos dizer que as poéticas de Weydson Barros Leal e Cláudio Daniel estariam baseadas numa metafísica vital. E que as poéticas de Marco Lucchesi e Micheline Verunschik, além de se eixarem nessa metafísica vital, constituiriam também uma metafísica negativa. Com isto, tentamos sugerir que o elemento divino ocupa um lugar fundamental, seja como eixo de uma ética diante da linguagem e do mundo, seja como eixo da dúvida que o interpela, convocando sua participação mais ativa num mundo esvaziado.

Quando pensamos em *metafísica vital*, estamos tentando nomear o anseio transcendente dos poetas como um movimento nascido não de sistemas filosóficos formalizados, mas da força resultante da matéria-prima da experiência poética, que é a construção de sentido por uma linguagem do indizível, do incomum, da negação do habitual. É talvez aquilo que Roberto Calasso chamou de “metafísica natural”: “que se baseia em cadeias não de conceitos mas sim de entidades heteróclitas – fragmentos de imagens, assonâncias, ritmos, gestos, formas de todo gênero”. Uma realidade segunda, que “se escancara por trás das fissuras daquela onde foram harmonizadas, coletivamente, as convenções que fazem avançar a máquina do mundo”.³⁰⁴

Reforçando o caráter todo especial dessa metafísica particular que é a própria obra literária, Northrop Frye a vê como um sistema semelhante à mitologia, que se deslocando dela foi se constituindo de maneira heterodoxa e perene: “Então podemos ver que a literatura é, num cenário complexo, aquilo que a mitologia é, num cenário mais simples: um corpo global de criação verbal”³⁰⁵. Sugerimos ainda que seus personagens não são, necessariamente, deuses e heróis, mas também figurações abstratas e polivalentes, porosas à recarga semântica, como o silêncio, o trabalho com a forma, a revelação, seu próprio ser, por meio de um registro distintivo frente à linguagem usual.³⁰⁶ Além disso, ela se assemelha a uma grande colméia, onde cada nova obra relevante vai crescendo-a com sua mitologia particular, reatualizando e recriando seus principais mitemas.

Evitamos utilizar a expressão de Hugo Friedrich – *transcendência vazia*³⁰⁷ – para caracterizar a relação desses quatro poetas com o sagrado. Ele a cunhou ao analisar os poetas

³⁰⁴ CALASSO, Roberto. Op. Cit. p. 125

³⁰⁵ FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade*. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. p.46.

³⁰⁶ Pode ser mesmo que personagens mitológicas de variada origem cultural tenham se apagado na constituição da literatura moderna, dando lugar às interpretações que advinham de suas narrativas, que se sobressaíram como os traços fortes e estilizados de um desenho que se foi reduzindo a linhas de forças essenciais.

³⁰⁷ FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit.

simbolistas e modernos, introjetando no conceito um complicador de ordem axiológica. Considerar a transcendência daqueles poetas “vazia”, é reconhecer o sagrado interpretado pela cultura cristã em geral como norma e regra de uma relação que tem nuances mais abrangentes. Vazias seriam as transcendências dos quatro poetas aqui estudados, já que repropõem o sagrado não como valor moral e teológico, mas como força motivadora e semantizadora da linguagem criativa da poesia, e, conseqüentemente, dos signos do mundo. Embora estejam esvaziadas de certezas, suas poéticas estão carregadas de um sentimento transfigurador, principal motor da transcendência.

CAPÍTULO 8

HERMETISMO: SILÊNCIO E METÁFORA

8.1. O Silêncio Significante

A poesia hermética traz na medula de seu discurso, juntamente com o elemento sagrado, o silêncio significativo. Ora, existe um silêncio insignificante. O silêncio da matéria fechada em si mesma, do sem-sentido. Onde não há criação, onde as coisas estancam no mutismo, numa ausência funda e sem saliências. Parodiando Cláudio Daniel (“o escuro, outra / hipótese / de luz”), o silêncio como outra hipótese de fala é um poderoso instrumento das poéticas herméticas. Vamos demonstrar como esse silêncio aparece e qual o seu significado específico em cada um dos poetas estudados.

O homem é proprietário de um reino que, como um Midas simbólico, transforma tudo que toca em linguagem. Assim é, desde sua mais remota origem, quando o grunhido e o urro caracterizavam o limiar de um silêncio primordial. Silêncio em que ainda dormitava seu ser, praticamente inexistente em sua condição de linguagem inarticulada. Os animais se definem por uma forma “rudimentar” de comunicação – o grunhido e o urro talvez lhes bastassem (há também o cheiro, determinados movimentos corporais); mas a nós não. Animais culturais que somos, nosso ser encontra o espaço de sua existência na linguagem articulada, complexa e abstrata da cultura (que supõe transmissão). George Steiner situa essa constatação num período bem antigo, à época de Hesíodo em sua Teogonia:

Que a fala articulada seja a linha divisória entre o homem e as miríades de formas de seres animados, que a fala seja o que define a singular eminência do homem acima do silêncio da planta e do grunhir da fera (...) é doutrina clássica bem anterior a Aristóteles. Já a encontramos na Teogonia de Hesíodo.³⁰⁸

Poderíamos até pensar que toda cultura é um contínuo e instável ato de fala, um discurso que cada geração se apropria, transformando-o, adaptando-o, mas de modo a manter em seu subterrâneo o caráter originário dessa fala. Provável que esse centro que está em toda

³⁰⁸ STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*. Trad. de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.55

sentença lingüística e, ao mesmo tempo, em nenhuma delas, seja universal – e que seja também uma forma muito específica de silêncio. Silêncio em que o criador, na perspectiva mítica, bastava-se. Foi através de uma “palavra”, através do verbo que tudo foi criado. Os mitos traduziriam, aos estilhaços, o fato de que toda língua é uma cosmogonia, em parte, secreta; testemunho particular da criação de tudo e de si mesma, ao mesmo tempo. Negação do vazio e do silêncio insignificante. A universalidade das línguas, o seu ponto de contato, logo, não poderia ser atingido, pois estaria fora da linguagem. E o que pode estar fora da linguagem? o indizível, o intraduzível – para alguns poetas: o absoluto.

A “fala” da cultura, a fala primária seria, inicialmente, a negação de uma forma insuportável e maciça de silêncio. Cada cultura ao significar o silêncio de maneira distinta, estaria significando sua própria fala e a si mesma, construindo uma cadeia milenar de signos capazes de remover de nosso ser mais profundo aquele silêncio que era figuração do vazio, da ausência de criação, da inatividade e da própria morte. Mas ao mesmo tempo, a ausência de criação, esse silêncio, significa a presença implacável daquele que não foi criado. Só podemos, entretanto, falar de tal manifestação do silêncio primordial através de signos, de linguagem. Como se a criação encontrasse na sua expansão astrofísica um paralelo com a linguagem que nos põe a anos luz do silêncio primordial, possibilitando a distância necessária para que possamos entrevê-lo.

Segundo ainda Steiner, é nesse contexto que a figura milenar do poeta emerge como aquele que “conserva e multiplica a força vital da fala”.³⁰⁹ Em outras palavras:

Graças a ele, mantém-se a ressonância das palavras antigas, e elevam-se as novas, a partir das trevas ativas da consciência individual, à luz comum. O poeta cria à perigosa semelhança dos deuses. Seu canto constrói cidades; suas palavras têm aquele poder que, acima de todos, os deuses negariam ao homem, o poder de conferir vida duradoura.³¹⁰

Tal aspecto mítico da atividade poética, desdobramento do roubo do fogo sagrado por Prometeu, parece ter ativado no poeta um mecanismo de defesa contra o castigo dos deuses (Mársias seria a vítima exemplar dessa condenação³¹¹). Transformar os restos desse silêncio, em que o homem está reduzido a um estado que rememora sua origem auroral de ser orgânico sem fala – e onde só há espaço para a fala dos deuses, do Deus – em refúgio. A progressão,

³⁰⁹ Op. Cit. p.56

³¹⁰ Ibidem. p.56

³¹¹ STEINER, George. Op. Cit. p.57

por sinal, de prestígio do silêncio entre os poetas ao aproximar-se a modernidade, parece representar, no plano mítico da mentalidade histórica, o abandono de um orgulho, de uma fé no próprio poder de construção do seu monólogo (um monólogo que tenta reduzir a sacralidade ancestral do cosmo ao pó da inexistência quase como uma vingança tardia e feroz, para o qual o discurso da ciência positivista teria sido o auge). A longa tradição da mística poética sempre insistiu em dizer – ela que já há muito conhece o silêncio significante – que ele, esse silêncio, era a via de diálogo com as potências sagradas.

O uso do silêncio pelos poetas herméticos, como se vê, estaria intimamente ligado ao sagrado. Esse aspecto, entretanto, não esgota o significado do silêncio: ele se desdobra ainda ao nível mais objetivo da forma, nas construções lingüísticas, na dicção, nos processos metafóricos.

E, nesse sentido, a relação de Paul Celan com o silêncio, como a interpretou Modesto Carone, pode exemplificar a atitude de muitos poetas contemporâneos, incluindo os herméticos: “(...) se o poeta, para existir de verdade, não pode, por um lado, ser deglutido pelos automatismos do já-dito, por outro ele, para falar, tem de exilar-se, com a linguagem, para a beira do silêncio, posto avançado de uma autenticidade possível”.³¹² Nesse caso, o silêncio como monitoramento crítico se mostra o ponto de intersecção entre os poetas contemporâneos brasileiros das variadas tendências. A recusa da palavra gasta e tentativa de renovação do código poético. Na possibilidade de dizer algo de novo, a construção de sua autenticidade.

Para os poetas herméticos, especificamente, o silêncio assume essas duas configurações básicas: 1) instrumento de registro do sagrado, de seu rastreamento, mesmo que por uma via negativa; e 2) monitoramento crítico da linguagem e recusa de um código de imagens e figuras gastas, alijando uma reflexão sobre a capacidade expressiva da linguagem. Analisaremos, a partir de agora, alguns poemas à luz dessas duas perspectivas, sem esquecer as repercussões individuais do silêncio em cada universo criativo particular.

Dos nossos quatro poetas estudados, é a poesia de Weydson Barros Leal que mais vezes se utiliza da palavra silêncio. Ao longo de *Os Ritmos do Fogo*, ela aparece 37 vezes, e há poemas em que ela aparece duas ou três vezes. Essas ocorrências contêm interessantes aspectos que podem, mesmo isoladamente, oferecer dados a respeito de sua poética.

A citação do silêncio, sua simples evocação, porém, não configura sua principal forma de intervenção no discurso hermético. É apenas sua faceta mais evidente. Para levantar suas

³¹² CARONE, Modesto. *A Poética do Silêncio*. São Paulo: Perspectiva. p. 91

outras e mais importantes repercussões passaremos à análise dos textos. O poema de Weydson Barros Leal escolhido para tal, vai transcrito abaixo:

Um Instante Fugaz

na linha que cerca o tempo
 (no limite
 entre o centro e a fronteira
 de um instante)
 está o silêncio
 em cujo movimento
 os sonhos permanecem
 em sua infinita direção³¹³

A primeira coisa a destacar no poema é seu intenso teor abstrato. Parece, em seu minucioso traçado, o desenho de um cenário que, a despeito da precisão de detalhes, nos foge completamente. Uma espécie de edificação maravilhosa, onde os limites impostos não nos oferecem nenhuma baliza espacial. É a fabricação de um espaço fantasmal, ou se se quiser: interior. Interior que, porém, pressupõe a perspectiva que o plasma, definida pela voz comprometida em descrever com acuidade e impessoalidade o impossível ambiente. Este ambiente se apresenta, por sua vez, como uma duplicação da interioridade mediada pela distância produzida pelo não envolvimento emotivo do sujeito com o próprio discurso de sua interioridade.

Tudo no poema remete a essa estilização, baseada em formas puras que sugerem estruturas e movimento, respectivamente: “linha”, “centro”, “limite”, “fronteira”; e “cerca”, “movimento” e “direção”. Juntamente com indicações espaciais (“entre”, “permanecem”), as referências estruturais sugerem um *espaço*, animado por sua vez pelos movimentos que expressariam o tempo.

Como se vê, o texto está reduzido a categorias primordiais de todo discurso – o espaço e o tempo. Mas o “tema” da peça, se é que podemos usar este termo, está além do desenho que ela dá a ver. Ora, uma linha impossível que cercasse o tempo estaria fora de todo nosso universo conhecido, regido essencialmente por ele – mesmo a realidade astrofísica está regida pelo tempo (estrelas nascem e morrem, planetas surgem e desaparecem). Essa última

³¹³ LEAL, Weydson Barros. *Os Ritmos do Fogo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p.60

“fronteira” parece delimitar o tempo apenas como “instante”, levando-nos a encará-lo como seccionado em seções menores, átomos de tempo – instantes. O silêncio, nesse cenário, encontra-se posicionado de maneira muito singular: ele é o que divide o instante do restante do tempo, como uma lâmina, fragmentando a sua textura aparentemente uniforme. O silêncio ocupa justamente o lugar de uma causalidade capaz de conferir continuidade à coleção de instantes que compõem o tempo, como nós o apreendemos. O silêncio está onde deveria estar o sentido, ou a revelação de causa e coerência. Literalmente no centro, pois a estrutura sintática, retardada pelos versos entre parênteses, realça o verso em que o silêncio aparece praticamente no centro do texto.

Não nos parece, entretanto, que a posição sintomática do silêncio no poema tente significar falta de sentido, mas que o sentido está fora da apreensão verbal, transformando o movimento da experiência (a do próprio poema, por exemplo, já que a polissemia do texto permite tal interpretação) numa colcha de retalhos.

Na direção deste silêncio que se movimenta, ou seja, ele se estende pelo tempo, como a própria linguagem, que em seu desdobramento temporal de letras e sílabas, e palavras e frases, vai adquirindo sentido; estão os sonhos. Aqui o cenário parece incorporar o próprio ser da linguagem. Sua mecânica e, conseqüentemente, seu ser – que é sempre um desdobramento no espaço e no tempo. Mas que cessa e continua, ao mesmo tempo. O sentido que esse silêncio oculta caracteriza o ser contraditório da linguagem, entre palavra e silêncio, cadeias de pausas e sons que terminam, sem nunca terminarem completamente.

Tal contradição viva é reforçada pela estranha condição que rege os sonhos, que estão na direção desse silêncio, direção essa em que “permanecem”. O permanecer aqui deve ser lido em sua potencial ambigüidade: não quer dizer apenas que os sonhos não se desviam do silêncio – da própria linguagem – mas que eles também estão paralisados e se movem ao mesmo tempo. Estão e não estão na linguagem, estão fora e dentro dela. Como tudo mais. Porque a linguagem, a verdadeira linguagem que nos poderia comunicar o sentido mais profundo que une as várias contas do colar – os instantes – é inacessível. Linguagem fora da linguagem, sentido fora da língua, ordem além do aparente.

Quando dizemos que o silêncio ocupa o lugar da ordem convencional da linguagem, não queremos dizer com isso que ele a aboliu completamente. Mas que ele relativiza pela força de sua presença o predomínio daquela ordem, numa total abertura que a natureza fragmentária da experiência – ou das possíveis experiências – que o texto sugere, juntamente com seu título, expressa com exatidão. Discurso, vida e amor – instantes fugazes, que a

palavra só sabe dar testemunho através dessa forma significativa de silêncio, o seu sentido que não alcançamos.

Mas o silêncio aparece também em Weydson Barros Leal como o outro pólo, o desagregador, o que aponta para a morte em oposição à vida e à criação (veja-se abaixo o fragmento do poema “Um”):

agora no instante vazio
 repete o silêncio a sua leitura sem verbos
 os mortos abstraem dos círculos
 o permanente mistério
 (...)

O poeta nos oferece um silêncio, que é um canto, e “sombra que sustenta / o peso da luz”, seu suporte contrário e definidor; e aquele outro silêncio, que é um “instante vazio”. Num a plenitude que só se expressa ao engolfar o seu contrário como parte constitutiva, noutra uma negatividade pura de significado e existência. O primeiro é, sem dúvida, o mais corrente. Nos dois casos, porém, a linguagem sempre falha, acusando nas duas formas simbólicas de imantação do silêncio aquela reflexão sobre os limites expressivos da língua.

Em Cláudio Daniel escolhemos o poema “Silêncio”³¹⁴:

A pedra;
 o que não diz
 em sua epiderme,
 sua opaca tessitura
 de areia e indiviso
 tempo; a pedra –
 (digo) (a não voz)
 o silêncio em tuas
 pupilas de pálida
 lua, como chama
 que se adensa
 (mudez de sombra,
 solilóquio de água

³¹⁴ DANIEL, Cláudio. Figuras Metálicas: Travessia Poética, 1983-2003. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.101

imóvel, em cisterna
ressecada); e então,
as palavras.

O barroquismo característico da poesia de Cláudio Daniel será mais explorado adiante; mas não poderíamos deixar de mencioná-lo em se tratando desse poema. Nele, um processo barroquizante salta aos olhos no enfeixamento de suas imagens, numa longa e ornamental perífrase.

Inicialmente, temos a descrição dos atributos da pedra por séries de metáforas. Assim, a pedra tem uma epiderme, uma “opaca tessitura / de areia e indiviso / tempo”; a pedra é uma “não voz”, ou o “silêncio” em pupilas de “pálida luz”. Aqui poderíamos indicar um procedimento profundamente barroco que é o que podemos chamar de *impregnação metafórica*. Uma espécie de lógica figurativa que vai contaminando as unidades semânticas do discurso, provocando um encadeamento de imagens que puxam outras e mais outras... Assim, a pedra, que é silêncio, apresenta-se embutida noutra metáfora (pupilas de pálida lua). Como caixas dentro de caixas, quase como um fractal, as imagens colidem e são absorvidas por outras, que não só ratificam seu “conteúdo”, como também, e cada vez mais, o ampliam.

Segue-se outra cadeia de imagens para definir a pedra que é agora uma “chama que se adensa”; e ainda “mudez de sombra”, “solilóquio de água imóvel, em cisterna ressecada”. Todas essas frases, desde a imagem da *chama que se adensa* até a de *solilóquio de água imóvel, dentro de cisterna* (uma metáfora da metáfora, pois o que a pedra é – primeiro grau da metáfora – é já uma metáfora em segundo grau: o solilóquio de água imóvel) tentam inscrever no corpo do poema o ser dessa pedra tão específica.

Note-se que os movimentos imagéticos constroem uma contradição fundamental. A pedra e todo o cabedal de suas definições metafóricas ocupam quase toda a extensão do texto, funcionando mesmo como antítese ao seu final, quando surgem as palavras – “e, então, / as palavras”. Aqui o poeta nos lança numa antítese que estrutura a peça e justifica o seu título, ele nos fala da oposição entre silêncio, representado pela pedra, e as palavras. Assim, a pedra (e toda a imensa coleção de imagens que se animam sob o seu signo), símbolo do silêncio, cobre todo um intenso estágio que antecede o surgimento das palavras. Estamos mais uma vez nos territórios da metalinguagem.

Algo mais, entretanto, nos diz a estrutura aparentemente antitética do poema. Ora, justamente esse espaço anterior às “palavras”, anterior ao início do discurso, comporta a

maior quantidade de signos; em torno dele que as palavras do texto praticamente se articulam, transformando o poema num discurso sobre um estágio anterior a todo discurso. E como se viu, o silêncio é efervescente, cheio de vida, onde convivem aspectos de sua positividade – “chama que se adensa” – e de sua negatividade – “água imóvel”. A riqueza metafórica que se inscreve nesse silêncio simbolizado pela pedra testemunha um estágio em que, ainda sem forma, as palavras oscilam entre a sombra mineral da paralisia e a luz da criação.

Desta forma, a própria estrutura perifrástica (o adiamento de um único longo período em função da proliferação de imagens) caracteriza a contradição essencial que fundamenta o texto: um poema sobre o silêncio criativo – o estado mesmo que antecede a criação – tem de valer-se das palavras para apreender a pulsação desse espectro do que ainda não foi gerado.

A presença do silêncio na estética neobarroca de Cláudio Daniel justifica-se pela idéia de Severo Sarduy de que a ornamentação barroquizante é uma confirmação do silêncio pela negação do vazio – o “horror ao vazio”³¹⁵, de que o poeta cubano falava. Como se a inevitável sensação de artificialização da linguagem, de sua não-naturalidade, ou seja, de sua arbitrariedade (no dialeto saussuriano), assediasse-nos como o fantasma de sua transparência, o seu oco. Daí o construto de signos, as edificações de palavras, sua proliferação, com a função de civilizar, de habitar verdadeiramente, com a densidade da opacidade metafórica o vazio – ou silêncio – primordial da linguagem.

Embora o poeta nos ofereça as palavras, parece dizer-nos que o mais importante é o silêncio preenche de sugestões. Aquilo que as palavras dizem ser dizer exatamente, o que permanece oculto ao discurso que trisca e segue adiante, ferido e iluminado. Pois, segundo Claudio Daniel, “onde cessa, é o canto”.

Em Marco Lucchesi o silêncio está em diálogo com a longa tradição da poesia mística. Além disso, sua poética é a mais fragmentária dos três autores aqui estudados, transformando-se em espaço privilegiado para a ação do silêncio significante. Os vários poemas que compõem seu livro *Sphera* não contêm títulos, o que levou Eduardo Portella a considerar a possibilidade do livro como um único, longo e fragmentado poema. Os vários textos do livro exibem uma ligação, formal e tematicamente, justificando também a idéia de uma *escritura*.³¹⁶ Através dessa escritura, Eduardo Portella verifica que “seus poemas não têm

³¹⁵ SARDUY, Severo. *Escrito Sobre um Corpo*. Trad. de Lígia Chiappini e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.24

³¹⁶ Um dos principais definidores do conceito de escritura, Roland Barthes, expõe essa nova concepção de escrita literária através de suas duas principais imagens: a de uma “ciência das fruições da linguagem” (*O Prazer do Texto*. 3 ed. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.11) e, ao mesmo tempo, como espaço de emergência do estilo, ou seja, de um “surto”, num total redimensionamento justamente da idéia de estilo: “Seja

fim”, e reconhece nessa abertura radical da forma fragmentária um catalizador da leitura polissêmica, através dos espaços brancos e pausas, dos silêncios materiais e simbólicos da página: “O poema sem fim, na medida em que nunca depende de uma estrutura formal conclusiva, é agenciador de quotas maiores de poesia”.³¹⁷

Também na poesia de Lucchesi, o silêncio é um símbolo de duas faces. A primeira se encontraria na necessidade de silêncio para adentrar um espaço de contemplação mística e filosófica. Para inscrever-se nesse espaço já tão habitado por uma longa tradição contemplativa, o poeta reduz seu discurso a imagens e palavras essenciais, num discurso que beira o mutismo. No plano formal e técnico, representaria também o monitoramento crítico dos clichês e lugares comuns tanto da tradição da poética mística quanto da literária propriamente dita.

Esse mutismo adquire, também, no plano simbólico, uma dimensão terrível na negatividade de uma força transcendente que subjuga e humilha. Chegando mesmo a pôr em risco o próprio ato de criação:

Um rebanho de
palavras junto
ao rio
e um lobo i-
material

No poema acima, a imaterialidade se apresenta como um terrível predador, alegorizada pelo lobo que observa a sugestiva placidez de suas presas – as palavras. Os cortes sintáticos dos versos conferem ao andamento do discurso a sensação truncada de que a voz se constitui através de pausas estranhamente postas em lugares imprevistos. Esse procedimento ocorre de maneira extrema na quebra morfológica da palavra “imaterial” – estando o *i*, num verso, e *material* no último. Essa ruptura do ligamento da palavra sugere interessante ambigüidade. O “lobo i-material” está numa posição *quântica*³¹⁸: presente e ausente ao mesmo tempo. Ausente

qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção (...)” (In: BARTHES, Roland. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 10

³¹⁷ PORTELLA, Eduardo. A Soma das Distâncias. In: LUCCHESI, Marco. Sphera. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003. p. 12.

³¹⁸ Lembre-se da experiência proposta por Erwin Schrödinger, para ilustrar a lei das probabilidades: um gato num caixote ameaçado por gás venenoso, tendo sua vida ou sua morte decretadas pela transformação de um

pela sua condição de fantasmagoria ontológica, assim qualificado pelo adjetivo imaterial; e presente graças à suspensão que a partícula contrastiva “i” promove, reforçando o seu caráter de terror invisível mas presente e vivo.

O silêncio que deveria conduzir a um diálogo com o sagrado, mostra-se então atravessado de incertezas, numa espécie de perplexidade frente o mutismo da divindade que insiste em manter-se oculta. Divindade que é, então, rastreada por imagens que sugerem pluralidade (babel), infinitude (distâncias) e, principalmente, silêncios:

E a soma das distâncias

que me ferem
mal

se compara ao
silêncio

que
me assalta

Textos que não apresentam pontuação, os poemas de Lucchesi se movimentam nas radicais alturas da busca visceral e espiritual de uma via de comunicação com o sagrado. O esquema da poesia mística, da qual ele é um declarado devedor, está alterado em algo fundamental: a certeza mística de comunhão com o divino pelo silêncio significante, aqui se converte em clamor desesperado de sua presença e manifestação, ante o seu *Silêncio* desnorteador e fundante. O *silêncio que assalta* é bem mais terrível que *as distâncias que ferem*. Ou seja, o resultado dessa incomunicabilidade entre o humano e o divino assombra o peregrino de maneira muito mais dolorosa do que a condição inalterável do ser absoluto frente à contingência humana.

Aqui e ali, entretanto, o terrível quadro de desamparo e medo da busca espiritual, reencontra a face de um silêncio pacificador e harmonizante. Quando o eu se entrega ao fluir

átomo radioativo que pode ocorrer ou não. O gato estaria num estado de indeterminação até se saber o que de fato ocorreu.

irreparável de sua condição encontrando subitamente a comunhão que tanto buscava, como se esbarrasse acidentalmente na divindade que recolhe os estilhaços de seu ser dilacerado³¹⁹:

E salvo
pelo nada
que me assombra

me
entrego
aos veios
límpidos da noite

Após o percurso de incerteza, os “veios límpidos da noite” conectam Marco Lucchi aquela “noche escura” de São João da Cruz. A noite como símbolo de um conhecimento que continua velado, a despeito do esforço expressivo do poeta, agindo em seu ser, mas sem se deixar revelar-se, pois esquivo à linguagem que pode apenas tocá-lo tangencialmente, anotar seus vestígios através das metáforas, símiles e imagens.

Micheline Verunschik nos oferece igualmente a presença do silêncio, nos seus versos medidos, contidos e secos, à maneira cabralina, onde nada soa fora do lugar. Corda estendida numa aguda nota que não se dissipa, sua dicção tem a contundência das lâminas figurativas do Cabral mais rigoroso. Pródiga aluna daquela escola de facas que é sua poesia.

O silêncio decorre nos seus textos de um agenciamento rigoroso dos signos em função das imagens, limpando toda gordura na busca da superfície translúcida, da exatidão luminosa; que não deixa de ser, ao mesmo tempo, opacidade frente os clichês da comunicação habitual. A palavra silêncio aparece, em todo *Geografia Íntima do Deserto*, uma única vez. Na descrição de um gato no poema “g” (que pela tipologia – “g” – remete à própria figura sinuosa do animal). Como se vê o título do poema é o corpo do bicho numa isomorfia curiosa entre a letra e o animal. A despeito dessa única aparição nominal, enquanto signo, o silêncio significante, porém, está presente em toda a sua poesia.

³¹⁹ A trajetória característica à obtenção da iluminação, na tradição mística, adquire justamente esses contornos: o indivíduo que busca ansiosamente pelo conhecimento místico assiste a todas as suas tentativas se frustrarem, até que, quando já tem abandonado suas intenções, é arrebatado, finalmente, por aquilo que não conseguia alcançar na aflição cega da busca. Exemplo desse tipo de narrativa é o conto tibetano “O Homem Bom” in: *Contos Populares do Tibete: Os mais belos diálogos na literatura budista*. Trad. de Lenis E. Gemignani de Almeida. São Paulo: Landy, 2003.

A suspensão crítica de do verso que flui sem cabresto, ao gosto do sentimento ou do impulso escrevinhador, é uma maneira se significar o discurso, que se reconhece autêntico através do controle que o rigor estabelece, evitando a derrapagem nos lugares conhecidos da poesia lírica. O próprio título do livro já ensaia a tensão entre sentimento e forma que se resolve na busca da palavra cortante. Nele, a intimidade está posta entre dois substantivos que não fazem nenhuma referência à tradição sentimental da lírica: “geografia”, com carga técnica de vocábulo científico; e “deserto” que é um lugar vazio, aparentemente estéril e – por que não? – silencioso.

Um traço estilístico pode reforçar tal tensão. Numa leitura mais atenta, vai se percebendo que os textos centrados em sentimentos fundamente individuais, que têm como “personagem” principal o próprio sujeito lírico, eximidos do compromisso de descrever ou narrar, apresentam concisão e economia ainda mais radicais; como verificamos no poema “Deus”:

O pássaro,
essa página branca,
voa.

O deserto,
uma língua de areia.³²⁰

São duas pequenas estrofes coagulando cada uma um elemento da alegoria: o pássaro/página e o deserto/linguagem. A constituição do pequeno texto em duas estrofes distintas reforça estruturalmente a distância metafórica que existe entre a página e a “língua de areia”. Esta metáfora, por sua vez, expressa uma linguagem que mantém as qualidades do deserto: o vazio, a esterilidade e o silêncio. Linguagem que se mostra ainda mais limitada diante da página branca que tem a desenvoltura e beleza de um pássaro, sua brancura e pureza. Aqui, a consciência crítica da poeta constitui, através da plasticidade da imagem, uma reflexão importante sobre o ser da linguagem e da própria poesia: o branco alado do possível que fascina e reafirma o caráter de perda que existe em toda criação. Para Steiner, a questão do silêncio, do vazio ou do nada aparentes como sustentáculo negativo da palavra poética, pertence a todas aquelas obras “radicais” que “incluem em seus trabalhos a presença

³²⁰ VERUNCHK, Michelyny. Geografia Íntima do Deserto. São Paulo: Landy, 2003. p.2003

operacional do não-ser e que negociam continuamente, desse modo, o limites do nada”.³²¹ E prossegue indicando que,

Existem muito mais rascunhos e maquetes do que obras; o volume do que é descartado excede imensamente o de tudo que é mantido e realizado. Já aludi à sensação reiterada de frustração e mágoa do artista em relação à *oeuvre* acabada ou publicada; cada um de seus componentes é uma articulação inevitavelmente redutora e condensada de possibilidades muito mais ricas e mais interiores. Para cada artista, toda obra-prima só anuncia uma derrota recorrente.³²²

A importância do silêncio pode ser igualmente verificada no exercício da forma poemática do tanka, que teria originado o haikai. São três poemas – “Relógio”, “Natureza-morta” e “Inverno”. O primeiro com três versos e os outros dois com dois. A passagem das estações e a efemeridade da vida humana se justapõem, promovendo uma continuidade reflexiva que se estabelece através da força sensível de suas imagens. Nas formas poéticas japonesas como o haikai e o tanka, “A escrita é icônica, arte para o olho e o espírito, assim como os hieróglifos egípcios e os pictogramas sumérios”, diz-nos Cláudio Daniel. E ele nos informa ainda que

O haikai, pela caligrafia, fazia parte da paisagem, junto às montanhas, nuvens e lagos. Não se tratava de uma legenda explicativa, mas de uma colagem. O poema fazia parte de um todo plástico. Arte transverbal, intersemiótica, no jargão acadêmico-ocidental. Poesia-pintura.³²³

Não por acaso a forma poemática japonesa exerceria o interesse de Micheline Verunschik: sua poesia está saturada por referências pictóricas, transformando-se numa linguagem verdadeiramente intersemiótica e sinestésica. Cruzando não só palavra e pintura ou desenho, como também palavra e música. Toda linguagem poética sinestésica, como a dos quatro poetas aqui estudados, supõe as limitações da linguagem verbal em atingir o núcleo das experiências profundas e, conseqüentemente, amortizar o seu silêncio. O poeta seria um freqüentador do silêncio, utilizando-o como fonte capaz de rejuvenescer as palavras que utiliza. Carregadas de novidade, de desconhecido e de sagrado. Por isso talvez a própria

³²¹ STEINER, George. Gramáticas da Criação. Trad. de Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003. p. 149

³²² Op. Cit. p.145

³²³ DANIEL, Cláudio. Haikai: Som e Imagem. In: Dimensão, Uberaba, n.27, p.51-53, 1998.

Micheliny Verunschik compare no poema “Ofício” o poeta a um rei que “criasse a Beleza / muito embora fosse cego”.

A idéia de Steiner é que a criação acarreta sempre a inevitável perda das suas infinitas possibilidades potenciais, e que as poéticas do silêncio e da busca obsessiva da palavra essencial podem expressar simbolicamente esse contexto obscuro. Tal idéia encontra ressonância no pensamento de Marcel Raymond, para quem, “A confissão obscura, mas patética, do fracasso de Mallarmé está contida no poema intitulado ‘Un coup de dés jammais n’abolira le hasard’”.³²⁴ “O fracasso prometeico”, como nomeia Raymond a experiência mallarmaica, teria contemplado o mergulho na negatividade do silêncio como essa fonte de vida perene da palavra.

Como se vê, os herméticos parecem ter recebido integralmente a herança mallarmaica. Diferentemente dos concretistas, que assimilaram a desarticulação sintática, o jogo dentro da estrutura morfológica da palavra e a polissemia; absorveram além disso tudo – ou quase tudo – o simbolismo do branco da folha intocada, o silêncio significante, o “órfico” que havia largamente no poeta.

Silêncio e palavra. Dois lados do medalhão. O hemisfério de uma face mergulha na outra, desaparecendo para retornar no outro giro da moeda. Negação e afirmação. Crítica e Criação. Como contraparte da palavra, o silêncio a sustém, despindo-a do que é acessório e tornando-a essencial. Carregando-a da opacidade necessária ao discurso que se realiza reflexivamente na busca inatingível de dizer o “indizível”.

8.2. A Metáfora Radical

A metáfora ocupa lugar privilegiado nas poéticas herméticas, uma forma específica de metáfora – aquela que alguns autores convencionaram chamar de “absoluta”. Modesto Carone a define como “hipostasiação dos signos”, quando as palavras “voltam-se para si mesmas, ou seja, passam de referência-à-coisa a coisa-em-si”, tendo como resultado desse processo o fato

³²⁴ RAYMOND, Marcel. De Baudelaire ao Surrealismo. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997. p. 26

de que não se pode destrinchar tal tipo de construção: “não se pode dizer mais *metáforas do que elas são*”.³²⁵

Era uma perspectiva aproximada que o poeta Antonio Cícero levava em conta ao afirmar que a verdadeira poesia é intraduzível, porque estipula uma adesão radical entre texto e sentido – ainda que esse sentido seja aberto – de modo que o poema se apresenta, na verdade, como um objeto da língua, algo distinto, por exemplo, de um ato de fala. O ato de fala, ele nos diz na esteira da lingüística, compõe-se de uma força ilocucionária e um conteúdo proposicional que são separáveis, podendo realizar-se o mesmo ato por uma série diferente de signos. No caso do poema isso não se dá, pois ele fixa e se fecha na série de signos que arranjou numa lógica bem distinta daquela exigida pelas convenções da comunicação, para, contraditoriamente, abrir-se a múltiplos significados. A constatação de Antonio Cícero só reforça aquilo que alguns poetas anunciam desde o século XIX: “aquilo que os poemas dizem não se separa de seu modo de dizê-lo, de sorte que não pode ser dito de outro modo: logo, não pode ser parafraseado nem traduzido”.³²⁶

As afirmações de Antonio Cícero, entretanto, especificam um objeto diferente daquele que Modesto Carone focaliza. O primeiro nos fala de uma propriedade da poesia em geral e o segundo nos fala de um tipo ainda mais específico de poesia. As distinções aqui são tão necessárias quanto sutis: o primeiro caso diria respeito a poetas de quaisquer tendências, desde que constatássemos a realização da função poética da linguagem; o segundo caso, a um tipo de poesia que potencializa, eleva ao quadrado sua característica de objeto da língua, recusando radicalmente qualquer tipo de paráfrase e tornando ainda mais impossível a tradução efetiva. E isso se dá através, justamente, de uma utilização radicalizada do metaforismo, que apaga as marcações referenciais do discurso poético que já estão amortizadas no discurso literário em geral. Uma poesia da poesia? Mallarmé talvez aprovasse tal fórmula. Fato é que na poesia como um todo a idéia de incomunicabilidade imediatamente associada à de inutilidade não é estranha: “Na verdade, o poema enquanto poema é um objeto artificial de caráter formal desprovido de qualquer função determinada: um objeto artificial desprovido, portanto, de fim, isto é, de causa final”.³²⁷

A poesia hermética, porém, teria se comprometido com a tarefa de levar a cabo a *especialização* da linguagem poética, esboçada inicialmente no século XIX. Tal *especialização* deve ser entendida como desvinculação de qualquer lastro realista, assumindo-

³²⁵ CARONE, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.91

³²⁶ CÍCERO, Antonio. *Finalidades sem Fim*. Companhia das Letras: São Paulo, 2005. p.126

³²⁷ Idem. p.131

se como construção verbal e artifício artístico. Embora pareça, como se poderia então supor, que os herméticos estão próximos do mais extremo formalismo, não se deve entender tão rapidamente a sua concepção de forma. A “forma”, nas poéticas herméticas, está sempre entendida como a ética possível para o artista da palavra; ética trespassada por forças espirituais de ordem diversa, num sincretismo capaz de misturar variadas tendências de pensamento com igualmente variados sentimentos místicos de interpretação do cosmo. Numa forma muito singular de convergência, todos esses múltiplos significados atribuídos ao trabalho do poeta, encontram no termo “forma” o nó fundamental da articulação de um conhecimento que não se enquadra nos sistemas lógicos da filosofia, nem nos esquadros das ciências naturais. Tão pouco está condicionado pelo puro sentimento religioso, pelo êxtase que emudece. Esse conhecimento que é um balbucio, limiar de palavra e silêncio, obtém-se através da metáfora radical.

Lezama Lima acredita num conhecimento poético que tem base no mito prometeico. Além disso, para ele a imagem pode ser ampliada em seu raio de significação apenas por outra imagem, caracterizando uma cadeia interminável de mergulho seqüencial, ora na sombra, ora na claridade. Essa liberdade extrema de que goza o poeta justifica o seu trabalho em ampliar o repertório sensível da língua, denominado também por Lezama de “vivência oblíqua”. Assim, o conhecimento que a metáfora proporciona é um conhecimento das vivências múltiplas, metamorfose dos materiais nas relações porosas que, via a imaginação, constitui sua conexão com todos os outros seres disponíveis. Exatamente a conexão, uma ponte sobre o nada, que passa a reluzir, apagando os seres que apoiaram seu nascimento singular.

Com Ortega y Gasset temos, no capítulo “O Tabu e Metáfora”, da Desumanização da Arte, a ilustração da origem do mecanismo metafórico. A relação da metáfora com o tabu serve também para explicitar a profunda ligação de sua feição mais radical com o silêncio significante. Ali, o filósofo espanhol nos lembra como o interdito, o silêncio social imposto pela ordem, contribuiu para gerar o mecanismo metafórico:

Quando, recentemente, um psicólogo se perguntou qual poderia ser a origem da metáfora, descobriu surpreendido que uma das suas raízes se encontra no espírito de tabu.

Houve uma época em que foi o medo a máxima inspiração humana, uma idade dominada pelo terror cósmico.³²⁸

É como desvio então, recesso do não-dito, impossibilidade social que se evade pela via oblíqua da alusão, que a metáfora comum aparece. A metáfora absoluta seria, logo, como uma natureza segunda, onde a lembrança do interdito se apagou por completo, encontrando na sua contínua artificialização a plenitude de seu sentido simbólico, que não deixa de ser um saber sobre o que não se sabe. Um experimentar das sombras. Desta maneira, o conhecimento que a poesia ativa não pode ser transmitido, indissociável que é do silêncio, que o penetra como a chama de uma vela num quarto escuro. Reduzindo a uma equação grosseira, poderíamos dizer que a fuga das palavras de seus lugares familiares só poderia levá-las ao desconhecido. Aonde até então não tinham ido.

Do ponto de vista especificamente teórico ou lingüístico, o tratamento da metáfora conheceu duas etapas bem definidas. A primeira, onde dominava a visão retórica, considerava-a uma simples troca de palavras. A substituição, no âmbito poético, de uma palavra por outra mais ornada. É a “teoria nominal ou substitutiva” da metáfora. Inicia-se em Aristóteles e prolonga-se até o final do século XVIII. Nela, “O tropo teria apenas uma função decorativa, sendo uma vestimenta pra cobrir a expressão nua do pensamento ou um cosmético para embelezar o discurso”.³²⁹ Desta forma se poderia deduzir quais os elementos implicados na transposição metafórica, desfazendo-a e parafraseando-a ao recuperar o referente usual então deslocado em função do ornamento.

Já a “teoria contextual ou predicativa” considera não as palavras e as transposições estabelecidas entre elas isoladamente, mas as relações novas estabelecidas entre as palavras no interior de um discurso específico. Ou seja, se por uma lado o mecanismo metafórico levaria as palavras a trocarem de referentes, como prevê a teoria retórica ou substitutiva; por outro, na teoria semântica, as relações imprevistas construiriam um outro campo referencial – “Podemos dizer que é a metáfora que cria seu próprio referente pela mediação do texto poético”.³³⁰

O confronto entre teoria retórica e teoria semântica da metáfora não chegam a responder de maneira satisfatória ao mecanismo da metáfora absoluta. Talvez a análise dos

³²⁸ ORTEGA Y GASSET, José. A Desumanização da Arte. Trad. de Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão. Lisboa: Veja, 1996. p.100

³²⁹ D'ONÓFRIO, Salvatore. Concepção Retórica e Concepção Semântica da Metáfora. In: Alfa. Unesp - São Paulo: Marília, 1980. v.24. p. 150.

³³⁰ D'ONÓFRIO, Salvatore. Op. Cit. p. 155.

poemas possa ser mais eficiente nesse sentido. Para que fique ainda mais clara a diferença entre a metáfora comum e a metáfora absoluta vejamos os dois exemplos abaixo. Primeiramente um trecho de poema de Antônio Carlos de Brito (o Cacaso)³³¹:

Os planos todos dispersos
 os primeiros estranhamentos com o filho,
 mecânico e pesado o coração destila
 uma coleção de remorsos.
 (...)

No poema de Cacaso a constituição da metáfora trabalha no sentido dessa univocidade. A passagem da vida e o desandar de sua engrenagem encontram um respaldo relativamente fácil de apreender através da imagem do coração como máquina. Máquina que destila uma “coleção de remorsos”, onde se depreende que o coração se mecanizou, no sentido de estar longe do que é vivo; e a de que a máquina-coração não funciona como deveria. Em todo caso, a metáfora coração/máquina orchestra o trecho do poema e não temos muita dificuldade em perceber isso.

No poema “A Bicicleta” de Micheliny Verunschik verificamos algo bem diferente:

A bicicleta brilhava no deserto.
 Dourada, era um bicho.
 Magra, buscava as tetas da mãe
 quando se perdeu.
 A bicicleta e sua solidez de areia,
 sua solidão de ferrugem
 e seu olho manso e manso.
 Tivera umas asas,
 esfinge.
 Tivera uma voz,
 sereia.
 Animal mítico,
 pedais, semente, umbigo:

³³¹ HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). 26 Poetas Hoje: Antologia. 4 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p.46

pedaço de sol,
um deus enterrado no deserto.

Algo que deve ser dito inicialmente é a dificuldade que se tem em extrair, digamos, as metáforas dos poemas herméticos. Porque elas se constituem em intrincada relação com a totalidade do texto. De modo que a metáfora absoluta caracteriza um fluxo contínuo capaz de espalhar-se por todo o poema, transformando todo o texto numa estrutura metafórica global. Logo, a teoria semântica nos colocará mais próximos de uma compreensão eficaz da metáfora absoluta, do que a teoria retórica apta a explicitar o funcionamento do mecanismo metafórico tradicional.

No caso do hermetismo, o poema diz o indizível com todo o seu corpo de signos. Cada uma de suas imagens confirma aquilo que ele não diz, seu espaço é o da sugestão aberta. A metáfora tradicional circunscreve o seu significado pela clareza com que os termos de sua transposição podem ser apreendidos. A metáfora absoluta está para a pluralidade de significados como a metáfora comum está para a univocidade de sentido.

O poema “A bicicleta” instaura aquilo que poderíamos chamar de flutuação metafórica. O signo bicicleta aglomera em torno de si uma série de imagens que estão, a cada momento, instaurando uma nova percussão figurada: “brilhava no deserto”, “Era um bicho”, “Magra, buscava as tetas da mãe” e ainda “um deus enterrado no deserto”. Como se vê a metáfora não se encaminha para uma simplificação, para uma univocidade de sentido (como coração/máquina), mas para uma abertura radical: objeto, bicho, gente ou divindade, e mesmo ainda sereia e esfinge, como nos diz o resto do poema. A abertura metafórica nos motiva a construir um significado geral para essas imagens – a bicicleta é definitivamente algo que se consagrou, sentimos, mesmo esquecida nas terras desoladas desse deserto (uma imagem da infância nas ermas terras do inconsciente?). Entretanto, as motivações lógicas para tal, para a construção da ponte metafórica estão ocultas. Não se dão a ver. Não as conhecemos. Em Cacaso sabemos os motivos criadores da transposição (imagem antiga do corpo como máquina), em Micheline não.

Modesto Carone pode nos ajudar, pois suas observações sobre as metáforas absolutas de Trakl têm validade quando aplicadas aos poetas herméticos que estudamos:

Um autor, que experimenta a impossibilidade do “significar” dado pela tradição, mas que não pode renunciar à linguagem como estrutura de significados no mais amplo sentido, tem de

aproximar-se desta forma-limite. Assim, a metáfora absoluta seria um meio verbal para a apreensão de ‘algo’ que não é verbalmente exprimível. Seria uma forma de ‘significar’ em que aquilo que é ‘significado’ permanece no escuro. Seria um meio do conhecimento cujo o objeto se evade obstinadamente.³³²

Há várias maneiras de constituir a metáfora absoluta, podendo acontecer através da proliferação predicativa como ocorre no poema de Micheliny Verunschik, ou da teia sinestésica que os poemas de Trakl fabricam. O mais importante, na verdade, é a alogicidade que se depreendem dos mecanismos metafóricos que absolutizam. Essa alogicidade promove a ausência de causalidade entre a metáfora como transposição e o referente que ela faz transitar. Deste modo, ela instrui a subversão das regras semânticas da língua e se transforma num recurso do poeta “para livrar-se de um mundo verbal pré-construído (que o levaria, se articulado fielmente, a dizer não o que afinal conseguiu, mas ao que de alguma forma já tinha sido dito) (...)”.³³³

Como se vê a metáfora absoluta não representa a tentativa de esvaziar o poema de todo sentido, mas de tensioná-lo em sua conformação habitual até um grau extremo, obrigando-o a afastar-se do que soa familiar e comum. A própria estrutura algo mais tradicional da poesia hermética, contraposta às vanguardas mais radicais que chegam a abolir o verso, parece ser necessária ao desenho desse ambiente propício à sua voracidade pelo diferente que só pode constituir-se a partir de sua contraparte automatizada e definida pelas convenções da expressão.

Uma alogicidade de extração sinestésica semelhante a que habita as imagens vertiginosas de Trakl pode ser verificada na poesia de Weydon Barros Leal. Nela, as metáforas também se absolutizam via justaposição de imagens sem motivação lógica, onde se pode verificar a ação da lógica poética, motivação de ordem outra e capaz de impor sua conformação ao dismantelar a expectativa da transposição usual:

Poema

acorde de tempo sobre as tintas da face
 nada é tão certo que não mereça a sua cota de chão
 em minha mão não há surpresas

³³² Op. Cit. p.94

³³³ Idem. p.93

ainda o silêncio é o meu símbolo branco

todo nada sabe algo de infinito

e por isso, talvez, a minha existência se cerca.³³⁴

A primeira estrofe nos lança numa girândola de imagens e apresenta uma aparente autonomia diante do dístico final. Cada um dos quatro versos que compõem o primeiro bloco do poema remetem a quatro imagens distintas, sem nenhum nexos evidente entre si. Essa mesma autonomia pode ser sentida no caráter fechado que os versos dessa primeira estrofe exibem através das imagens que encerram. O primeiro que ensaia uma definição figurada de poema é seguido por imagens que não respondem à expectativa lógico-sintática: a cota de chão das coisas não inteiramente exatas; uma mão sem surpresas e, por fim, o silêncio como um símbolo branco. A seqüência do discurso, geralmente construída pelos laços relacionais de coordenação ou subordinação, estão ausentes; substituída pelo estranhamento da justaposição, como se versos pertencentes a realidades discursivas distintas tivessem sido colocados um ao lado dos outros numa intencionalidade que procura desnortear criando aproximações incomuns. Alfredo Bosi nos explica a natureza da metáfora (numa perspectiva semântica e contextual, diga-se de passagem) como semelhança resultante de um “movimento pelo qual a linguagem produz um contexto comum a palavras que, até então, eram proferidas em contextos separados”.³³⁵ Como “enlace lingüístico de signos distantes, ela é atribuição, modo de discurso”.³³⁶

No poema acima podemos aventar a estruturação paratática como forma incomum de dizer poético, que determina o enlace lingüístico de fundo figurado de que fala Alfredo Bosi. Comum às poéticas da modernidade, a parataxe se obtém através do que poderíamos chamar de técnica de montagem. Mais uma vez o estudo de Modesto Carone nos socorre, pois a

³³⁴ LEAL, Weydson Barros. Op. Cit. p.72

³³⁵ BOSI. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.40

³³⁶ Essa definição de Bosi não distingue a metáfora usual da metáfora absoluta, o que realça a nossa pergunta fundamental: que diferença pode ser apontada entre a metáfora tradicional e a absoluta? É a perspectiva contextual e semântica que pode nos oferecer alguma resposta, pois do ponto de vista retórico a transposição tem uma motivação lógica, de semelhanças entre referentes que permitem identificá-los no trânsito metafórico; já a contextual não se fixa nesse caráter lógico das convenções lingüísticas; ao invés, reconhece a capacidade múltipla e puramente formal de associar signos os mais diversos em função de uma intencionalidade artística desejosa em criar e produzir um novo referente, um novo contexto, mesmo que tenha existência puramente verbal. A estranheza das metáforas absolutas se explicaria, nessa perspectiva, pelo quão distantes são esses signos, produzindo uma realidade incapaz de ser reduzida a qualquer um dos termos responsáveis pela sua formulação. Assim o que as definiria seria a intensidade do procedimento associativo. Quanto mais distantes os signos, mais poderosa a força associativa.

técnica de montagem seria outra forma de se obter, além da flutuação ou abertura metafórica que exemplificamos em Micheline Verunschik, as metáforas absolutas. A justaposição de blocos distintos, de onde decorre a alogicidade, e a fuga da perspectiva convencional de expressar o mundo; aliam-se a imagens de forte cunho visual. São esses os dois requisitos essenciais para definir a técnica da montagem poética. Características que Modesto Carone encontrou abundantemente na poesia de Trakl:

A junção de imagens descontínuas no organismo do poema define o trabalho de montagem em Trakl. Isto é: o empenho em justapor representações dotadas de grande capacidade visual acaba propondo ao leitor uma rede de associações identificável ao valor significativo ou “conteúdo” do poema. Essa circunstância assegura-lhe uma abertura tão ampla, que chega a ser confundida com a indeterminação semântica. O que realmente ocorre, no entanto, é que tal modalidade de articulação verbal enseja alternativas de leitura.³³⁷

Da mesma forma na poética de Weydson Barros Leal, tanto no poema *Ártemis*, analisado no capítulo 7, quanto neste “Poema”. A colisão das matérias visuais dos blocos (versos) desenha uma forma de recepção que conta com a participação aguda do leitor, este representando, em última instância, o lugar onde se constrói o significado desses choques.

As referências oblíquas à música ou aos componentes simbólicos do ato de escrever – mão e silêncio branco – mantêm as imagens conectadas ao campo semântico que o título “Poema” sugere. No entanto, estamos longe da matapoesia que *define* o ato de poetar, ou que o exemplifica. Mesmo os dois versos finais nada nos dizem claramente sobre as atribuições de um poema, no máximo sugerem que ele seja uma das formas desse “nada” que sabe algo de infinito, como a própria existência do sujeito lírico. O que nos leva a pensar, também, no poema como metáfora da existência que se cerca, da vida limitada, e que, no entanto, pode representar um aceso para o infinito.

Outra característica importante da metáfora absoluta é a identidade. Sabe-se que a criação de um terceiro termo pela transposição dos dois termos implicados na metáfora já é largamente indicada pelos teóricos. Mas nos herméticos esse procedimento se amplifica, construindo uma nova realidade ou um novo “ser”. Para ilustrar essa característica escolhemos, dessa vez, um poema de Cláudio Daniel que não pertence ao livro *A Sombra do Leopardo*, mas ao que o precede, *Yumê*, de 99 – o texto “Lição da Água”:

³³⁷ CARONE, Modesto. Op. Cit. p.154

I

O

mar,

fêmea

possessa.

sua fala

de suave

lâmina

abissínia;

o ritmo

ondulado,

que flui

em espiral;

a precisão

especular

do teatro

aquático;

o secreto

pugilato

que sulca

as rochas.

II

o
mar,

leoa
furiosa,

ensina
ao poeta

sua arte
plumária;

a dança-
escultura

das vagas
incessantes;

a pulsação
do poema,

seus ciclos
menstruais.

o
mar

ensina
ao poeta

sua arte
sem arte.

O poema relativamente longo em extensão obtém uma profunda concisão pelo contraste com versos curtos. Além do mais, outro aspecto que instaura uma grande economia é a ocorrência de uma modalidade de metáfora que Hugo Friedrich apontou como freqüente entre as poéticas modernas – a metáfora de aposição. Com a supressão de artigos ou do verbo *ser* em seu tradicional caráter predicativo de definição (“O coração *é* o colibri dourado”, Castro Alves), a metáfora por aposição intensifica o efeito de identificação, além de conferir uma “abreviação sintática” à construção. Como se leu acima, esse tipo de abreviação ocorre em todo o poema, pois cada uma de suas pequeníssimas estrofes de dois versos são metáforas por aposição (“o / mar // fêmea / possessa”). Além do mais, o registro metafórico não está localizado num trecho específico, mas em todo o seu corpo, numa exuberância barroca que é marca característica do poeta Cláudio Daniel.

Ocorre no próprio processo metafórico a justaposição, decorrente da supressão dos conectores verbais ou conjuntivos (no caso da comparação) responsáveis pela transposição metafórica tradicional. Aquilo que se apontou no âmbito dos blocos de imagem ou versos, ou seja, entre uma metáfora e outra, dá-se também dentro da própria metáfora. A transposição está, então, substituída pela identificação, por uma simbiose dos seres, promovida por uma linguagem de simpatias impensáveis.

Há uma simetria guiando as construções metafóricas do poema, estabelecendo a leitura paralelística das imagens da primeira parte com a segunda. Assim, “o / mar // fêmea / possessa” está em paralelo com os dois versos também iniciais da segunda parte, onde se lê “o / mar // leoa / furiosa”. Essa mesma característica se verifica nas outras seqüências das duas partes: na primeira “sua fala / de suave // lâmina / abissínia” está também em relação paralelística com “ensina / ao poeta // sua arte / plumária”. A variação desse jogo de correspondências figurais e estruturais se dá apenas no final, quando acresce à segunda parte os dois versos finais que arrematam o texto – “sua arte / sem arte”. As imagens todas do poema, ao mesmo tempo que se abrem a uma série inumerável de significados, convergem para um núcleo metafórico específico que é o do mar como potência criadora, indômita, associado à figura feminina e à sua aura mítica de fecundidade e geração primerva.

Vê-se desta forma como a colisão entre as imagens que produz uma série múltipla de significados recebe, neste caso específico, uma adição figurativa através do paralelismo estrutural que as duas partes do poema mantêm entre si, duplicando seu núcleo metafórico. Esse paralelismo possibilita, por exemplo, que se pense “leoa furiosa” como metáfora de “fêmea possessa”, que já é por sinal metáfora do mar como potência, beleza terrível. Neste

caso de *proliferação metafórica*, embora o núcleo figurado seja mais perceptível, são suas partes que demonstram a liberdade extrema frente a lógica das analogias tradicionais – “a precisão especular do teatro aquático” não explica, não se apresenta como motivação da identificação do mar com uma espécie de *anima* original. Nem nenhuma outra de suas imagens. Aqui, pode-se falar da fantasia ditatorial pertencente à terminologia de Friedrich: “a lírica tornou-se a linguagem de um mundo criado quase exclusivamente pela fantasia que passa por cima da realidade ou a aniquila”.³³⁸

No caso de Marco Lucchesi, a força da metáfora absoluta ou radical apresenta-se não tão potente quanto nos outros três, devido provavelmente aos recursos de fragmentação e economia extrema de sua poesia. Isso não impede, entretanto, que a multiplicidade de significados, a abertura semântica e as analogias de misteriosas motivações estejam sempre presentes em suas peças. Os exemplos de metáforas absolutas não faltam:

Os
tigres
de Basan

devoram

os olhos
claros
do silêncio...
(A compaixão)³³⁹

Ou

Bebem os lábios
da noite escura

saliva dos deuses...³⁴⁰

³³⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. de Marise M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. p.202.

³³⁹ LUCCHESI, Marco. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000. p.87.

³⁴⁰ Idem. *Sphera*. Op. Cit. p.101

E muitos outros seriam possíveis de exemplificar. O que queremos entretanto ilustrar com os fragmentos a seguir de Marco Lucchesi é outro aspecto do metaforismo hermético, não necessariamente dentro dos moldes da metáfora absoluta: a ligação profunda da poesia hermética com alguns topos metafóricos da mais antiga tradição que estão, entretanto, nesses poetas, apresentados sob luz absolutamente diversa.

Um desses topos é o da simbologia do livro. E quem pode nos guiar nesse percurso é o estilista Ernest Curtius.³⁴¹ Segundo Curtius, já na Grécia antiga o livro, ou pelo menos a escrita, já tinham produzido uma relação tão vital entre si e os homens que os exemplos de metáforas envolvendo o livro ou a escrita e seus apetrechos são inúmeros. E mesmo no Egito antigo encontram-se metáforas “livrescas”, onde o objeto livro está revestido de caráter sagrado:

Aí, onde milênios antes de nossa era a escritura e o livro se revestem de caráter sagrado, privilégio de uma casta de sacerdotes e veículos de idéias religiosas. Aí encontramos livros “celestiais”, “sagrados” e “litúrgicos”. A própria arte de escrever participa do mistério, e ao escritor é reconhecida especial dignidade. O Egito possuía, em Thot, um deus dos escribas e da escrita, que mais tarde os gregos associaram a Hermes.³⁴²

A ligação entre Hermes e a escrita com o resultado do revestimento desta pelo sagrado, com as atribuições inclusive do deus, tem registro bem concreto e não só nos textos. Numa herma³⁴³ de Herculano, encontrada em Roma em 1878, figura um epigrama que traduz a proteção que as musas ofereciam à atividade da escrita: “Anuncia, mostrando os livros ali perto dos plátanos, que este lugar a nós está consagrado e aqui montamos guarda; e, se algum verdadeiro amigo vier, coroa-lo-emos com heras”.³⁴⁴ Assim, para Plotino as estrelas são “letras que voltam a ser inscritas no céu, ou, então, letras escritas de uma vez para sempre, e que se movem”.³⁴⁵ Em Roma e em toda a Idade Média o metaforismo da escrita e do livro se intensifica, o que é natural, principalmente no medievo, já que o cristianismo deu “consagração máxima ao livro”.³⁴⁶ Independentemente da importância teológica que recobre o livro dos livros, do qual a Bíblia é um modelo, o sentimento mágico-esotérico que anima a

³⁴¹ CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 1996.

³⁴² Op. Cit. p. 377.

³⁴³ Escultura dedicada ao deus Hermes.

³⁴⁴ CURTIUS, Ernst. Op. Cit. p.379

³⁴⁵ Ibidem. p.381

³⁴⁶ Ibidem. p.384

escrita e as letras e palavras atravessa todo o período reforçando sua profusa conformação. É tal sentimento que leva Isidoro a reconhecer o poder das letras em atribuir a um objeto ou pessoa a invisível presença da evocação sígnica: as letras seriam sinais que teriam a força de nos trazer “aos ouvidos, sem voz, a fala dos ausentes.”³⁴⁷

Aos poucos a reversibilidade metafórica entre o livro e outros elementos, principalmente da natureza, vai constituindo este antigo e variado simbolismo do “livro da natureza”, onde se inscrevem as imagens não só do cosmo semelhante a um livro como também a do livro semelhante a um universo inteiro, um símile, uma criação em miniatura.

As metáforas que integram o livro e o mundo, o universo e a escrita, são encontradas com muita frequência na poesia de Marco Lucchesi, como alguns de seus comentadores não deixaram de registrar. Michel Maffesoli anotou, em texto sobre *Os Olhos do Deserto*: “Através de sua errância mística, Marco Lucchesi nos apresenta ‘o (grande) livro do mundo’”³⁴⁸; E Per Johns, em texto introdutório ao mesmo livro nos diz, motivado pelas metáforas escriturais do próprio poeta (“A mesquita é um Aleph”), que “Somos uma letra efêmera que um dia reverterá à tinta primordial, indiferenciada de onde saiu”.³⁴⁹ Os momentos nos quais o simbolismo do livro reponta são vários, estendendo-se desde a obra poética até a ensaística. Nesse último caso especificamente, o texto “*Theatro Chemicum*”, do livro *Teatro Alquímico*, ilustra, num misto de ficção e ensaio, não só a intensidade desse simbolismo como suas raízes borgianas: “O caçador de livros usados não esquece as surpresas com que se depara, ao longo de suas incursões, e sonha encontrar, esquecido nos sótãos, sob a crosta da poeira, o Volume do Universo, cujas páginas andam espalhadas pela terra”.³⁵⁰

Em todo o *Sphera* o que se vê é a proliferação metafórica a partir desse núcleo específico da simbologia do livro. No poema-fragmento abaixo mundo e livro transitam pelo fio metafórico da alegoria, figura que em Lucchesi tem, diferentemente do uso que fez a tradição alegórica, intensa carga simbólica:

³⁴⁷ Ibidem. p.387

³⁴⁸ LUCCHESI, Marco. *Os Olhos do Deserto*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000. p.393

³⁴⁹ Ibidem. p. 397.

³⁵⁰ LUCCHESI, Marco. *Teatro Alquímico: Diário de Leituras*. Rio de Janeiro: Artium, 1999. p.71

As páginas brancas
do livro
do mundo e o sonho
verde
do alquimista

Segundo Antônio Cândido a alegoria é uma superfigura.³⁵¹ Nela, os termos encontram cada um seu lugar adequado numa linguagem figurada contínua que tende progressivamente à clareza. A abrir-se objetivamente ao entendimento. Assim, segundo Cândido ainda, quatro características básicas definem a alegoria: “1) um elemento narrativo embrionário; 2) uma representação descritiva, mais ou menos configurada; 3) uma certa evidência na abstração visada; 4) uma intenção consciente do poeta que se torna clara para o leitor.”³⁵² Desta forma, a alegoria seria um linguagem figurada de fácil decifração, podendo inclusive, sem o poder de encantamento da metáfora absoluta, deixar “certa frieza na impressão”.³⁵³ Opondo-se à alegoria, o símbolo não seria evidente, realizando-se com brevidade e sem o traço narrativo embrionário. No caso das alegorias construídas pelos poetas herméticos, não se pode falar em “clareza”, em evidência; assim como a brevidade deflagra em suas alegorias uma intensa carga simbólica.³⁵⁴ Se as motivações que permitiam a construção das semelhanças nas alegorias tradicionais da Idade Média eram claras, na poética hermética dos contemporâneos elas estão ocultas. Uma prova da complexidade da alegoria desses poetas pode ser medida justamente na linguagem fragmentada de Sphera. Num de seus poemas-fragmentos, que se encontra na página 39:

Monta esse ginete
alado segue
perdido
para as outras
ilhas finge

oceanos maravilhas

³⁵¹ CANDIDO, Antonio. O Estudo Analítico do Poema. 4 ed. São Paulo: Humanitas, 2004. p.124

³⁵² Op. Cit. p.125

³⁵³ Op. Cit. p.125

³⁵⁴ O traço narrativo embrionário permanece nas alegorias dos poetas herméticos, como se constata nesse poema de Luchesi e mesmo no poema “Tse-Yang, pintor de Leopardos” de Cláudio Daniel, estudado no capítulo 7.

procura
 amores frágeis
 (...)

A imagem de ilhas remete aos próprios poemas (“amores frágeis”), fragmentos de um discurso em arquipélago. O discurso poético de Lucchesi nos convida a seguir, quase perdidos, pela rarefação do sentido de busca que as alegorias não aclaram, trazendo, ao contrário, símbolos da tradição esotérica (“o sonho verde do Alquimista”) para sua lógica comparativa. Cotejando o poema transcrito acima com o da página 25:

(...)
 ampolas e bacias
 o verbo
 esplende em mar filosofal

encontra-se – não facilmente – a chave semântica da alegoria que é continuamente reiterada justamente no simbolismo do livro, símile do universo. Os poemas (“ilhas”, “pedras” que “ressoam e morrem”) esplendem em “mar filosofal” (especulações metafísicas, existenciais). Uma das conseqüências diretas da forte presença do simbolismo do livro é o fragmentarismo, como se verifica na obra de Mallarmé, pois a multiplicidade de um livro-cosmo, como em *Um Lance de Dados*, não aponta para a unidade racional e ordenada da tradição, e, sim, na direção de uma “harmonia de imponderáveis”, em que o multifacetado possibilita colisões entre as partes que interagem e sugerem novas relações com suas outras partes. Assim, a unidade resulta de uma perspectiva de leitura constantemente renovável, recompondo o todo com os estilhaços de sua sempre antiga unidade:

(...)
 e a parte
 contra
 o Todo

 se dissolve
 se consome

e se estilhaça.

A radicalização de um discurso essencialmente metafórico, como se caracteriza a poesia hermética, através da proliferação metafórica, da metáfora absoluta, da contundência imagética e das alegorias simbólicas (termo impensável para a retórica antiga), conduzem a uma liberação do imaginário, com uma predominância da imagem insólita e difícil, própria da “fantasia ditatorial” de Friedrich. Os três grandes traços macro-estilísticos – o sagrado, o silêncio e a metáfora radical – fomentam, em última instância, o poder mágico e residual da palavra criativa. Convergem para a realidade metafórica, que, segundo Candido, mostra-se um

recurso admirável de reordenação do mundo segundo a lógica poética; mas a metáfora vai mais fundo, graças à transposição, abrindo caminho para uma expressividade mais agressiva, que penetra com força na sensibilidade, impondo-se pela analogia criada arbitrariamente.³⁵⁵

A crença na palavra encantatória que apresenta toda poesia hermética, mesmo que emparelhada com a crítica fulminante de uma razão apaixonada; significa afirmação da ancestralidade da poesia. Seu poder analógico deriva da sua capacidade, segundo Octavio Paz, de ser a outra voz, a dissonância no cantochoão geral. Essa voz que “É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos”³⁵⁶, A voz do homem que “está dormindo no fundo de cada homem”.³⁵⁷ É desta maneira que a poesia hermética pode ser encarada como tributária dessa *voz outra*, na qual um homem original tenta emergir, respirar entre as ruínas deste mundo, trazendo consigo um tempo igualmente original, imagem primordial de um tempo sem tempo. Poesia que é o memorial vivo de uma realidade não completamente morta.

³⁵⁵ Op. Cit. p.151

³⁵⁶ PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993. p.140

³⁵⁷ Ibidem. p.144.

CAPÍTULO 9

OUTROS TRAÇOS DO HERMETISMO

9.1. Écfrase

Como se viu a linguagem metafórica é o nervo do discurso hermético. E nas muitas metáforas, absolutas ou não, espalhadas pelos textos, percebe-se uma profunda *visualidade*. Muito já se falou do papel da imagem na nossa cultura, a imagem da televisão e das novas mídias; as imagens do espetáculo, que teriam transformado radicalmente nosso mundo e nossa forma de senti-lo. Uma das características dessa penetração da força da imagem na linguagem literária é justamente a valorização de uma estética imagística, que enfatiza os caracteres sensíveis da visão através da evocação de cenários, ambientes, e, no caso da poesia principalmente, da apresentação criativa de objetos, de modo a imprimi-los de maneira memorável e contundente na mente do leitor.

A proeminência da visualidade pode ser facilmente apontada, seus desdobramentos sentidos em todas as tendências da poesia brasileira: a própria materialidade do significante explorada pela poesia visual, além de seu cruzamento com gráficos, desenhos e partituras musicais; o gosto por descrições de cenas cotidianas na poesia marginal; a experiência individual com objetos igualmente cotidianos dos poetas que se servem dele como motivo e meio de reflexão existencial; e o caráter pictórico e plástico das estranhas paisagens, dos climas obscuros dos herméticos.

A *écfrase* (ekphrasis) é um procedimento antigo, teorizado, por sinal, pela retórica clássica. Embora esteja presente nas poéticas visuais e marginais, ela se apresenta com frequência maior entre os poetas do cotidiano e do hermetismo. O verbo grego Ekphrazein significa “proclamar”, “afirmar” e ainda “dar a palavra a um objeto inanimado”.³⁵⁸ Este último sentido de que se investiu o termo disseminou a idéia de que “a écfrase tem como objetivo e objeto confessos, seja qual for seu suporte, criar no espírito do leitor uma imagem mental, uma ilusão de ‘realidade’”³⁵⁹. Com certo cuidado se verá que a confusão que pode embaçar as fronteiras entre écfrase e mimese, a partir dessas definições, pode ser facilmente

³⁵⁸ AGUIAR COSTA, Leila de. A Ilusão da Imagem: a Écfrase, da Antiguidade ao Século XX. Revista Usp, São Paulo, n. 71, p.82, set./nov. 2006.

³⁵⁹ Idem, p.83.

evitada. Em verdade, fala-se da éfrase como “mimesis segunda” (Barthes) ou “mímesis dupla” (Riffaterre).³⁶⁰

No caso dos poetas herméticos a éfrase ocorre de duas maneiras bem específicas: oferecendo uma descrição insólita de um objeto conhecido ou recriando um quadro ou pintura. No segundo caso, se o poema denuncia a maneira como seu autor interpretou aquele primeiro objeto estético, não deixa, ao mesmo tempo, de apresentar-se autônomo, artefato de vida própria, chegando mesmo a prescindir em sua recepção do conhecimento daquele primeiro “texto” que o motivara.

É possível encontrar os dois procedimentos efrásicos num mesmo poeta. Os poemas “Monumento a Balzac” e “Sant’Ana, a virgem e o menino Jesus” de Weydson de Barros Leal correspondem a um e outro procedimento respectivamente:

*Monumento a Balzac*³⁶¹

Corpo de pedra
 que fitas o tempo,
 imponência que avança
 sobre um rio a ser vencido,
 forja
 que em seu íntimo organismo
 é o silêncio das casas lembradas do mar,
 traduzes a busca de uma revelação suspeitada,
 inicias no espaço
 a permanência.

Estátua ou segredo será o teu nome?

(...)

A descrição que nos daria a ver o monumento erigido a Balzac promove uma vertigem na memória visual, através da linguagem profundamente metafórica, incapacitando o leitor de reconstituir, de maneira verossímil, o objeto de que parte. A éfrase na poesia hermética está igualmente subjugada às pulsões poéticas que deformam a “realidade”, para apresentar-nos uma nova realidade.

³⁶⁰ AGUIAR COSTA, Leila de . Op. Cit.p.84.

³⁶¹ LEAL, Weydson Barros. Os Ritmos do Fogo. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 32.

Interessante é que tal procedimento se mostra uma ferramenta preciosa para imprimir no leitor a presença dessa nova realidade, onde seus seres têm uma coloração e posições mais flexíveis. A força resultante da descrição ecfrásica foi chamada de *enargeia*³⁶² – que a retórica clássica definiu como “vividez”; o advérbio *enargos*, por exemplo, significa “vividamente”. Assim, nas definições do procedimento de écfrase na retórica antiga, a *enargeia* é entendida como “presença no aspecto”, que remete em termos lógicos à pretensa semelhança do discurso à maneira habitual com que o objeto (paisagem, animal, pessoa) se apresenta. Na poesia hermética, ao contrário, essa “vividez” tem a função de conferir índices de realidade ao puramente fictício, presença ao profundamente incorpóreo. Os objetos, como o monumento a Balzac (esculpido por Rodin), que têm uma existência prévia, são completamente despidos de suas antigas atribuições. Exemplo disso são os versos que falam de seu “íntimo organismo”, onde a caracterização orgânica da estátua, expressando a forma vital com que ela se apresenta ao poeta/pintor, subverte a natureza principal do objeto, feito de pedra e, logo, de uma matéria inorgânica. Deve-se salientar aqui também o caráter de mimese duplicadora, pois o motivo original não é o próprio Balzac, mas a impressão que sua estátua, feita por Rodin, produz no expectador.

O segundo poema remete a um quadro de Leonardo da Vinci, como está explícito no próprio título do texto:

Sant’Ana, a Virgem e o Menino Jesus, de Leonardo da Vinci

Brinca o cordeiro.

A criança não brinca.

Foge-lhe às mãos

Um gesto de culpa.

Uma mãe

o procura.

Outra mãe

o recusa.

Na ponta da cauda

³⁶² HANSEN, João Adolfo. *Categorias Epidíticas da Ekphrasis*. Revista Usp, São Paulo, n. 71, p.93, set./nov. 2006.

de um abutre cego,
sua boca ignora
a palavra aguda.

Neste poema a função tradicional da éfrase apresenta-se, inicialmente, logo à primeira vista: traduzir com palavras a imagem pictórica, no caso o quadro que Da Vinci pintou em Milão entre 1508 e 1513, e que ficou inacabado, segundo o ponto de vista do próprio artista. Nas suas duas estrofes iniciais a posição das figuras – o menino Jesus, a Virgem e Sant’Ana – é interpretada de maneira a ressaltar aspectos da visão geral que o quadro oferece. O poeta descreve o possível significado dos gestos de cada uma das personagens. A utilização até de muitos verbos nessas duas primeiras estrofes (brincar, fugir, procurar, recusar), o que não é comum na poesia hermética, apresenta-se como uma das formas de funcionamento da éfrase. Mas, logo em seguida, na terceira estrofe, somos surpreendidos pela evocação de uma imagem que aparentemente não se encontra na tela. Um abutre é citado e o leitor não consegue associar o pássaro com a lembrança do quadro, caso tenha visto a obra. Se não a conhecer, provavelmente se perguntará, ao vê-la pela primeira vez, onde está o abutre citado no poema.

Se procurarmos no quadro em si a figura do abutre teremos dificuldade em encontrá-la, mas se recorrermos ao famoso estudo que Freud fez da vida sexual de Leonardo³⁶³ encontraremos não só o pássaro como as razões que levaram o famoso artista a pintá-lo de maneira cifrada, oculto no manto azul da Virgem. O estudo parte de um fato narrado pelo próprio Leonardo da Vinci, e que Freud considera um reflexo de fantasia neurótica. Quando pequeno, em seu berço, Leonardo teria sido visitado por um abutre que fustigou sua boca com a cauda. A leitura freudiana busca então mostrar como a cauda do animal se associa ao falo e à crescente indiferença que o artista desenvolve pelo sexo, de maneira a sublimar suas tendências homossexuais.

O ponto de partida do poema, através da técnica da éfrase, é o texto intermediário (o estudo freudiano). Assim, o poema resulta de uma multiplicação de significados que parece estar na base da técnica efrásica: um acréscimo semântico que justifica a idéia de uma mime-se duplicada. Neste caso específico, temos uma interpretação (o poema) da interpretação (freudiana) da interpretação (o próprio quadro), num jogo de espelhos que alarga o significado de ambas as obras – do quadro e do poema.

³⁶³ FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma Lembrança de Sua Infância / O Moisés de Michelangelo. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

A ocorrência da éfrase também pode ser verificada na poesia de Micheline Verunsch. A técnica aparece, na poética da jovem também pernambucana, em todos os seus matizes: desde a apresentação desautomatizadora de objetos ou paisagens corriqueiras até a tradução de telas e imagens pictóricas em palavras. Para exemplificar o primeiro caso, veja-se os trechos abaixo:

(...)

Ah! E o sol,
imenso carrapato
agarrado ao azul.

(Seca)

(...)

Os doces cavalinhos
do carrossel giram,
têm olhos assimétricos
e giram.

Falos de madeira.

(Domingo)

Subindo pelas narinas
a dor, este verme de arame,
rasteja e pinga ovos
foscos
latejantes.

(...)

(Dor)

A vividez objetivada pela éfrase da retórica antiga se transforma, nos poetas herméticos, em estranhamento, numa apresentação insólita do objeto ou da imagem. Mas é possível também, como demonstramos na poesia de Weydson Barros Leal, encontrar a função tradicional da éfrase, ou seja, a transposição de uma pintura para as palavras, de uma imagem pictórica para o texto. Isso se dá também com certo grau de estranhamento, pois o que na poética clássica se restringia à descrição aqui se transforma em pura interpretação. No lugar da adesão imitativa, a amplificação semântica. Essa amplificação semântica pode estar

direcionada para aquilo que na retórica clássica recebia o nome de *prosopografia*³⁶⁴, o retrato de alguém feito com palavras. Como se dá no poema Frida:

Dentro do pássaro,
um pássaro mais livre
rompe o vôo da carne
e parte no próprio canto,
invertebrado,
Sem a ossatura da gaiola.

Fora do pássaro,
cristalino nada.

A referência à pintora Frida Kahlo vem expressa no próprio título do poema. Retrato que explora não só as obras da pintora como também a imagem de pássaro que se criou em torno dela, devido a sua fragilidade física. Podemos somar à imagem do pássaro o comentário que fez a própria Frida a respeito de suas sobrancelhas tão características, arqueadas e juntas, lembrando as asas de um pássaro. Desse pássaro marcado pela fragilidade, outro alça vôo, abandonando a miséria do corpo doente. O “canto invertebrado” que se chocando com a materialidade da doença elege sua estrutura óssea (comprometida por um acidente na juventude) como prisão, gaiola. Devemos considerar também o verbo *partir* conjugado na terceira pessoa não apenas com o sentido de deslocar-se, mas também com o de quebrar, romper. Os dois últimos versos abrem o poema para uma interpretação aberta e múltipla, abstratizando o sentido da imagem do pássaro e a ambigüidade no uso do verbo. O “cristalino nada” de uma possível nova realidade que o pássaro encontra ao sair da gaiola. Estaríamos, então, diante de um texto elegíaco – ou um *treno*, no jargão dos estudiosos da poesia grega, uma lamentação de exaltação dos mortos, variação, por sua vez, segundo Massaud Moisés³⁶⁵, do gênero encomiástico.

Outro texto do livro que pode ser apontado como exemplo da prosopografia é o poema intitulado “Vincent”, onde a hiperextesia de Van Gogh é descrita como uma loucura incessante que se aloja no *fosso* que o pintor abriu ao cortar a própria orelha: “... E então / um girassol frenético / e mais campos / ruivos de trigo / brotaram-lhe / do profundo fosso / do ouvido”.

Não poderíamos deixar de citar “Esboços de Método para a Pintura” como poema que expõe a íntima relação da poesia de Micheline Verunschik com essa outra linguagem artística. Dividido em três pequenas partes – A Bala, Fábula e Nudez – de onde se extrai a evidente relação entre o ato de pintar e

³⁶⁴ HANSEN, João Adolfo. Op. Cit. p.89.

³⁶⁵ MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p.498.

o de escrever. Do primeiro fragmento vem a imagem do olho do pintor como um tiro que rouba a vida do pássaro para enclausurá-lo em sua tela. O máximo que esse “avaro olho”, que pode muito bem ser o do poeta, pode realizar é um símile sem a pulsação vital do pássaro e de seu vôo. A metáfora então se adensa como reflexão sobre os limites do próprio ato criativo. No último fragmento, “Nudez”, a flor que o pintor estuda se apresenta como a flor-idéia, nua da corporeidade que ele persegue. Nada entretanto nos diz o texto a respeito do ato de pintá-la. Enquanto o poeta estuda essa flor-idéia, ela permanece sem representação. Sua exatidão é proporcional à sua não-concretização enquanto imagem pintada:

Nudez

O pintor
estuda
a flor
matemática.
A flor
nua
de pétalas.
A flor:
nua,
exata.

Embora a éfrase demarque um importante espaço de criação entre os poetas herméticos, outras linguagens artísticas – cinema, música – também comparecem a este tipo de poesia de inclinação sinestésica. Juntamente com as várias referências a quadros e pintores, inúmeras alusões a filmes, peças musicais e ao próprio vocabulário técnico da pintura e da música.

Parece-nos, entretanto, que a técnica efrásica merece especial atenção por representar uma curiosa sintonia de nossa poesia com a cultura contemporânea de extrema valorização de imagens. Mas apesar de conectar-se com esse espírito geral da visualidade, a poesia hermética valoriza o sentido de imagens nascidas sob o signo de uma modernidade revolucionária, que reafirma a força do imaginário através da desautomatização capaz de desvelar âmbitos, até então desconhecidos, de nós mesmos e do universo que nos cerca.

9.2. Barroquismo

Dos quatro poetas estudados Cláudio Daniel é quem se destaca na manifestação de um barroco transtemporal, como preconizado e proposto por algumas poéticas da América Latina. Ele não é um representante isolado dessa linha neobarroca de nossa poesia atual, que pode, inclusive, ser lida como hermética. Nessa poesia funcionam abundantemente os mecanismos barroquizantes como teorizados por Severo Sarduy – e que tivemos oportunidade de comentar sucintamente.

Em seu poema “Unhas”, a abertura polissêmica da metáfora caracteriza a linguagem barroquizante. O texto pertence a uma seção do seu livro (“Tocar os poros do verde”), que exemplifica bem as realizações neobarrocas de sua poética de inspiração hermética e latino-americana:

Unhas

Voz de minério,
torso lunar
branco-crescente.
Música
para cordas
e celesta.
Aqui,
o abismo
se veste de lâmina
e pássaro.
Inútil aparar
suas curvas, alvoroço
de plaquetas.
A noite reconstrói
sua bélica
ossatura, *plantation*
de adagas.
Aqui,
a pedra se repete

em pedra,
 une-se aos pés
 e às mãos,
 mais viva e densa,
 expandida
 em sólida brancura.

Com atenção, percebe-se que o neobarroco não diz respeito apenas a uma cosmovisão singularmente americana, em que um imaginário primitivo vai corroendo a cultura oficial do colonizador; e, sim, principalmente, a uma forma de proceder com a linguagem, onde esse imaginário se articula, concretiza-se em formas abundantes, anti-cartesianas e distantes de qualquer realismo. Para Sarduy, o artifício é o emblema definidor do barroco e do neobarroco, fundamentando uma poética da “apoteose do artifício, a ironia e a irrisão da natureza”. Quando uma literatura assume o seu caráter de artifício, de que já falava Baudelaire, ela “renuncia ao seu nível denotativo, ao seu enunciado linear”.³⁶⁶

Para se obter a artificialização o poeta deve valer-se de alguns procedimentos específicos que Sarduy trata de categorizar como *substituição*, *proliferação* e *condensação*. O primeiro consiste em substituir o significante que habitualmente ativa aquele significado por outro ou outros não previstos. No poema “Unhas”, isso se verifica quando as unhas são nomeadas de “plantation de adagas”, ou de *pedras que se repetem*. Abre-se uma distância entre o significado unhas e os significantes que o plasmam, expandindo esse significado de maneira a eliminar a forma habitual de representá-lo.

O segundo procedimento é a *proliferação*, que consiste, segundo Sarduy, em

obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura – que chamaríamos leitura radial – podemos inferi-lo.³⁶⁷

A proliferação é geralmente um procedimento mais global, resultante da freqüente substituição que cria um bolsão metafórico com a função de apresentar, através do estranhamento das imagens, o significado suspenso e contornado. Como tal poderíamos

³⁶⁶ SARDUY, Severo. Escritos Sobre um Corpo. Trad. de Ligia Chiappini Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 59

³⁶⁷ Idem, p.62

apontar o conjunto de cadeias metafóricas que vão substituindo gradualmente o significante *unhas*. Como ocorre com frequência na poesia de Góngora; no poema de Cláudio Daniel, tal mecanismo se estende por todo o texto, provocando a proliferação figurativa que vai, a cada momento, nos apresentando unhas que *são outras coisas* (voz de minério, torso lunar, branco-crescente, abismo vestido de lâmina e pássaro, pedra que se repete e sólida brancura). Como se o poder de nomear fosse sempre falho, exigindo uma nova caça ao significante perdido. A proliferação pode apresentar-se também como uma enumeração aparentemente caótica de significantes que remetem sinuosamente ao significado habitual. Por fim, o terceiro, a *condensação*, comum às obras de Joyce e Guimarães Rosa, consiste na formação das *palavras-valises*.

O próprio Cláudio Daniel tratou de definir os pressupostos da poesia neobarroca ao escrever o prefácio para a “Antologia da Poesia Neobarroca na América latina”³⁶⁸, organizada por ele mesmo. Em seu texto – A Escritura como Tatuagem – o neobarroco aparece como “desejo do excessivo” e do “ilimitado”³⁶⁹. Uma linguagem da amplificação, rompendo com qualquer pretensão mimética, através de uma linguagem puramente poética. Com esse texto, Cláudio Daniel também nos ajuda a observar a ligação intrínseca entre neobarroco e hermetismo:

A saturação de signos, na prosódia barroca, opera a ruptura com os próprios limites do compreensível; esse tumulto intencional, dentro da função poética, produz verdadeiros labirintos verbais, jardins de espelhos deformados. Tempo, espaço e movimento são anulados, dissolvidos, e a noção do eu perde-se no mar das palavras, numa espécie de desprendimento, aniquilação ou mergulho no infinito (p.).

Devemos, nessa altura, destrinchar a relação do neobarroco com o hermetismo. Enquanto tendência poética o neobarroco dos latino-americanos precede o hermetismo brasileiro, encontrando ressonâncias, antes dos anos 80, apenas na obra de Haroldo de Campos. A divulgação dos poetas neobarrocos – por sua vez, também taxados de difíceis e obscuros – não por acaso ocorre, no Brasil, entre os anos 80 e 90. Na virada dos anos 80 para os 90 temos as primeiras publicações dos poetas brasileiros neobarrocos: Horácio Costa (seu segundo livro, identificado com a estética neobarroca – *Satori* – é de 89); Josely Vianna

³⁶⁸ DANIEL, Cláudio (org.) Jardim de Camaleões: A Poesia Neobarroca na América-Latina. São Paulo: Iluminuras, 2004.

³⁶⁹ Idem, p.17.

Baptista (seu primeiro data de 91: *Ar*); o próprio Cláudio Daniel (que tem seu primeiro livro – *Sutra* – editado em 91, numa edição de autor) e ainda Wilson Bueno e Jussara Salazar (que, em livro, publica apenas em 99).

Momento crítico para a poesia brasileira, nos 80/90 os poetas iniciaram uma intensa reflexão sobre o ser da poesia sem as necessidades políticas do nacionalismo via o humor e a ironia, e sem o engajamento dos modelos de vanguarda. É um período que só o tempo nos fará reconhecer sua devida importância, na medida em que se apresenta como uma interrogação radical a propósito da esfinge poética, pelas circunstâncias históricas de nossa contemporaneidade e, principalmente, de nosso “local” cultural. Hora em que parte da poesia em terreno brasileiro volta-se para si mesma, para perscrutar sua possível especificidade e, logo, sua pertinência e eficácia diante de um tempo sem bússolas ideológicas e estrelas.

Nesse período, se a difusão, algo tímida, da poesia neobarroca no Brasil não configurou verdadeiramente uma tendência, com certa amplitude de projetos e autores; encontrou, por outro lado – e impressionou – a obra incipiente de alguns jovens poetas, contribuindo para a possibilidade de motivar criações que podemos denominar herméticas. Pensamos, então, ser mais interessante encarar o neobarroco como uma das faces do hermetismo brasileiro, tendo mesmo contribuído para a sua emergência na medida em que estimulou a possibilidade de produzir uma poesia que não se orientava nem pela cartilha da participação política e nem pelos credos vanguardistas radicais.

Na perspectiva que abraçamos, o grupo de poetas identificados com a estética neobarroca é considerado hermético. Primeiro por suas obras não se reduzirem ao diálogo apenas com argentinos, cubanos, mexicanos, uruguaios etc.; elas estiveram, sempre e logicamente, em diálogo com a poesia que é feita no Brasil, apresentando, logo, resultados diferentes da poesia neobarroca da maior parte da América Latina (exemplo disso é o corte econômico e cabralino de Jussara Salazar ou a concisão e visualidade constelar, de origem concretista, de Cláudio Daniel). Segundo por compartilharem com outros poetas herméticos uma série de referências e influências de base, como é o caso do simbolismo. No prefácio a sua antologia neobarroca, Cláudio Daniel torna evidente essa ligação, que se daria, segundo ele, pelo fato do barroco enquanto fenômeno artístico representar “o primeiro ensaio de uma poética absoluta, retomado depois no simbolismo”³⁷⁰ Essa mesma conexão pode ser reconhecida na hesitação do próprio Cláudio Daniel ao escrever sobre o livro de um autor, à época, iniciante – Contador Borges: “Na época, julguei ver, nessa lírica visionária, vestígios

³⁷⁰ Op. Cit. p.17

do simbolismo (tão mal compreendido em nossa literatura) e da estética surreal (...)³⁷¹. Por fim, nomeia a poesia de Contador Borges de “barroco transtornado”.

A permeabilidade conceitual entre os termos barroco e simbolismo se explicaria pela origem comum anticlassicista e mesmo pela função similar atribuída à linguagem poética: fascinar e maravilhar. E ainda: romper com qualquer pretensão de que a poesia represente a realidade. Nesse sentido, as intersecções entre as duas estéticas se intensificam até em termos de técnica, das quais o cromatismo, o jogo de cores, seria um exemplo. Abaixo um poema de Cláudio Daniel que demonstra o gosto por uma paleta gritante de cores dolorosas:

Azul
o que dói;
dentro, tua face,
diz a teu sangue.
Suplica, grita;
fala é menos que
gesto. Tempo
de sutura,
diz ao vermelho.
Olhe (dentro)
da carne animal:
só o avesso.
Fala, corte branco,
sol no espelho
da faca. Voz:
ruído de metal,
cascata de ecos,
ouve o teu silêncio.
Não a flor, nem
a hóstia; só o seco
esterco, estrume,
resíduo da fome.
Eis o tempo, soa
a hora. Dizer,
é o de menos: abre

³⁷¹ DANIEL, Cláudio. Sob o Véu de Maya. In: BORGES, Augusto Contador. São Paulo: Iluminuras, 2003. p.73.

a veia, e então
cauteriza, pacífica
o teu vermelho.

Pode-se encontrar também entre os herméticos o barroquismo como elemento compositivo de uma cosmovisão. Uma espécie de barroquismo acidental, por exemplo, reponta aqui e ali, nos poemas de Micheliny Verunschik, encarnado pela convivência do contemporâneo com o arcaico, do erotismo com o sagrado. Em seus poemas o desejo, o erotismo e a aparição de objetos fascinantes, mas que se perderam de sua utilidade, investe-se de uma aura sagrada através de palavras e imagens que remetem aos rituais cristão-católicos, que marcam indelevelmente o imaginário nordestino. A segunda parte do poema que dá título ao livro – *Geografia Íntima do Deserto* – apresenta essa fusão entre corpo e espírito, possível apenas na imagem poética, unificadora de contrários:

(...)
Teu nome é meu deserto
e ele é tão vasto.
Seus dentes tão agudos
seus sóis raivosos
e suas letras
(setas de ouro e prata
nos meus lábios)
são o meu terço de mistérios dolorosos.

Também na poesia de Marco Lucchesi podemos encontrar certo impulso para o barroquismo: no gosto pelo drama conceitual que a poesia transforma em extensão de sua expressão, sempre dividida entre pólos opostos num apurado simbolismo místico: elevação x queda; corpo x espírito e, principalmente, conceito x vivência. Poesia de altíssimas altitudes espirituais a que se chega mergulhando no corpo, na carne flagelada do ser em sua dimensão terrena e humana. Nesse âmbito espiritualizado a contradição aparece – como em toda tradição da mística-poética – como ferramenta poderosa de sustentação da contemplação religiosa; esta guiada, quase sempre, pelo pensamento sinuoso e plural, recusando o racionalismo aristotélico e excludente:

Não se move
e avança

não começa
e termina

está em toda
a parte mas não
está
em parte alguma

é visível e não
se mostra

seu remédio não
cura

seu fogo
não arde

em toda a sua
medida a desmedida³⁷²

Essa estética do conflito não oculta suas afinidade mais imediatas: o barroco histórico representado por nomes como Quevedo e Marino, e, em terras brasileiras, Pe. Antonio Vieira e Gregório de Matos. Devemos lembrar que já em Bizâncio, seu primeiro livro de poemas, Marco Lucchesi apresentava tal sintonia com a sinuosa arquitetura conceitual do barroco histórico com seus “Sonetos Marinistas”³⁷³, epigrafados por um fragmento de Vieira (“& tudo o que há neste mundo não tem mais ser que hum instante. O que foy já não he...”). Os dez sonetos não são apenas um exercício de virtuosismo lingüístico e de versificação, mas um jogo interessantíssimo de recriação baseado nas experiências tradutórias do poeta-tradutor (bilíngüe desde a infância); e, principalmente, na realidade plural que se aloja no tradutor apaixonado, levando-o a abandonar sua própria identidade para se transformar num jogo de

³⁷² LUCCHESI, Marco. *Sphera*. São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 2003. p.81

³⁷³ Idem. *Bizâncio*. São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 1997. p.69

espelhos, ao mesmo tempo, reflexivos e refratários. Diz-nos isso ele mesmo no epílogo do livro:

Os “Sonetos Marinistas” foram escritos segundo as regras de outrora. Imaginei um poeta luso-brasileiro imitando um poeta italiano. Entretanto, ao imaginar dois poetas que me habitam (quem sabe os oficiantes de Santa Sofia), pratiquei a translação, espelho falso e virtual.³⁷⁴

No próprio Sphera temos um poema que dialoga com a tradição conceitual barroca, fazendo uma referência direta ao jogo tenso entre o “todo” e a “parte”, que está em Quevedo, em Gregório de Matos³⁷⁵ e tantos outros poetas que se valeram do mesmo motivo:

Reclama o todo
as suas devidas
partes

faminto de pro
fundas harmonias
em fogo se transmuta
ácido e espelho

e a parte
contra
o todo

se dissolve
se consome
e se estilhaça

O conflito ente o “todo” e as “partes” compõe uma das imagens tradicionais da contemplação místico-filosófica do barroco. Sua visão já fragmentária do mundo, imerso no conflito e nas transformações radicais que foram o terreno de sua geração, envolveram o

³⁷⁴ Op. Cit. p. 111.

³⁷⁵ “O todo sem parte não é todo, / A parte sem o todo não é parte, / Mas se a parte o faz todo, sendo parte, / Não se diga que é parte, sendo todo. // Em todo sacramento está Deus todo, / E todo assiste inteiro em qualquer parte, / E feito em partes todo em toda parte, / Em qualquer parte sempre fica todo. // O braço de Jesus não seja parte, / Pois que feito Jesus em partes todo, / Assiste cada parte em sua parte. // Não se sabendo parte deste todo, / Um braço que lhe acharam, sendo parte, / Nos disse as partes todas deste todo”.

drama da presença de Deus e, num século de política tão minada, de representatividade da própria divindade em campo terreno.

Como se viu, embora o barroquismo seja um importante componente do hermetismo poético de Cláudio Daniel, ele também aparece, de forma difusa e acidental, em Micheliny Verunschik e em Marco Lucchesi, mas sem constituir o que poderíamos chamar de estética neobarroca. Neles, a exuberância verbal que decorre do uso constante dos mecanismos barroquizantes está amortizada e contida pela exatidão cabralina, no caso de Micheliny, e pelo corte sintático ungarettiano no caso de Lucchesi.

Como elemento anti-clássico e busca pelo que é contrário ao habitual e comum, o barroquismo reforça, nestes dois últimos, o hermetismo que se depreende de suas respectivas poéticas.

9.3. Surrealismo Depurado

Utilizando o ponto de vista de Marcel Raymond³⁷⁶ de que de Baudelaire nasceriam duas grandes famílias modernas de poesia, representadas por Rimbaud com sua hiperextesia visionária; e por Mallarmé com sua geometrização órfica; percebemos a força transfiguradora do real efetivada pela poética moderna. Essa força transfiguradora, responsável por romper com a idéia de representação na poesia, parece-nos o tom mais alto do modernismo, sua pulsão mais duradoura. E o movimento de vanguarda que mais profundamente deitou raízes nesse rico veio até hoje explorado foi o surrealismo.

Em seu livro Marcel Raymond estuda as relações da poesia de Baudelaire com os movimentos vanguardistas do início do século XX, representada inclusive e principalmente, segundo ele, pelo surrealismo. A idéia de Raymond é que as principais idéias de Baudelaire, além de servirem de catalisadores para as arrojadas criações de Rimbaud e Mallarmé, encontraram no surrealismo seu mais prolífico desenvolvimento. Prova disso é o fato de que o surrealismo, como o barroco, e diferentemente do dadaísmo ou do futurismo, conseguiu permanecer no foco do pensamento crítico e artístico do ocidente.

³⁷⁶ RAYMOND, Marcel. De Baudelaire ao Surrealismo. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

O surrealismo tornou-se matéria-prima de uma série de reflexões, discutindo não apenas seus limites históricos, mas, e sobretudo, pela sua penetração nas linguagens artísticas de nosso último século. Michael Löwy nos informa que durante os anos 90 grupos surrealistas persistem em plena atividade, não só em Paris, mas em Estocolmo, Madrid, Chicago e São Paulo. Assim, o autor de “A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo” demonstra em seu livro a validade cultural do movimento que extrapolaria os marcos históricos, respectivamente fixados pelos manifestos de 24, 30 e 46: “Seria preciso, portanto, falar de um surrealismo que não é nem “eterno”, nem “historicamente terminado”, mas *atual*”³⁷⁷.

Esse surrealismo “atual” poderia ser encontrado não apenas na obra de autores brasileiros como Roberto Piva, Cláudio Willer e Floriano Martins, filiados a muitas das técnicas do surrealismo histórico e atual; mas também e de modo diverso numa quantidade maior de poetas contemporâneos que tomaram as idéias fundamentais do movimento submetendo-as a um filtro crítico. Certa presença do surrealismo é amplamente encontrada nos poetas herméticos, transformada, como se verá, por necessidades de expressão artística de outra ordem.

Na verdade, algumas das idéias expostas nos manifestos de Breton e seus companheiros parecem ter repercussão intensa em algumas das poéticas mais interessantes da atual poesia brasileira: a mística da forma, a valorização das imagens de forte teor onírico, a crença na poesia como uma arte mágica, capaz de desvelar um homem essencial, que nosso mundo não soterrou por completo; enfim, toda a recusa radical ao estreito olhar realista, conferindo à imaginação – “rainha das faculdades”, segundo Baudelaire – um lugar privilegiado.

Rastrear, porém, nos poetas atuais tal presença significa também aprofundar o olhar sobre poéticas importantes do ocidente, nascidas sob o signo do surrealismo e que, mesmo depois de declaradas independentes do movimento, não cessaram de dar provas do quanto deviam a ele; é o caso de Octavio Paz, René Char e Paul Celan. Poetas que, por sua vez, representam um acréscimo de referências ao cânone da poesia brasileira dos anos 80 em diante.

Essas poéticas recentes que deitam parte de suas raízes no surrealismo recusam, entretanto, algumas de suas técnicas mais radicais, principalmente a da escrita automática. Vacinados talvez pela intensa militância da vanguarda concretista e pela igualmente poderosa

³⁷⁷ LÖWY, Michael. A Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo. Trad. de Eliana Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2002. p. 102-103

presença de João Cabral de Melo Neto, os poetas herméticos fogem da mera transcrição das pulsões do inconsciente e do acaso onírico, para se dedicarem a um rigor que tem como missão, através de uma razão poética obsessiva e ordenadora, conferir mais impacto a esse material bruto.

A intensa linguagem metafórica marcada pela visualidade e orientada no sentido de distorcer e transformar a “realidade”, procurando seus ângulos mais insólitos e inventivos aparece como a principal dimensão de certa surrealidade. Logo, o hermetismo se constitui como uma poética que se opõe radicalmente ao retratismo cotidiano e às crenças de representação mimética. O poema “Os Signos”³⁷⁸ de Weydson Barros Leal exemplifica com exatidão essa propriedade transfiguradora e surrealizante:

Os Signos

Aqui o amor, peixe
que respira imensa pedra,
azul
como a água de seus olhos,
entre o beijo que celebra
e o símbolo,
que polido funda, mas que
sempre cai,
e conta, e fere, e brilha, e é.

Assim a fala, leve
conhecimento,
impulso, leve
arbusto de idéias,
quando desfaz o silêncio –
seu peso de oceano com patas –
neste poema do nada,
largo como um cão amordaçado,
frágil como a conquista
do infinito presente.

³⁷⁸ Op. Cit. p.82

As imagens do poema estabelecem um contexto puramente simbólico, destruindo a realidade convencional que os signos geralmente vinculam. O amor é um peixe que respira uma imensa pedra azul, o poema é largo como um cão amordaçado e a fala é um arbusto de idéias e tem o peso de oceanos com patas. Tudo isso presidido por um símbolo que desconhecemos e do qual sabemos apenas seu caráter eloqüente. Um símbolo que, mesmo ausente, significa. A amante? A própria poesia? Cabe-nos aqui perceber que, em último caso, o mundo que aqui se desenha está submetido à organização puramente simbólica (dos signos) carregados, porém, de um significado não revelado – diríamos: apenas celebrado.

Verifica-se também um procedimento de síntese metafórica, onde duas imagens, duas metáforas, fundem-se e produzem uma outra: a fala (arbusto de idéias) se funde à clássica imagem das ondas do oceano representadas por cavalos, que se dão a ver pela metonímia das patas. A lógica surrealizante é a da síntese – lógica metafórica por excelência. Essa abertura a uma somatória de imagens e, logo, de signos que se justapõem parece determinar, por sua vez, não apenas a superfície, digamos, meramente estilística do poema, mas sua motivação profunda, seu significado oculto: a conquista do infinito presente se efetua pela abertura ao possível da metáfora, à sua combinação incessante e inventiva. Enfim, a uma forma continuamente diferenciada de ver as coisas.

Tal insólita arquitetura de imagens tão díspares tem um sentido que se revela apenas parcialmente, mas com poder suficiente para constituir-se enquanto afirmação aberta à significância, e não como absurdo ou *nonsense*.

Veja-se, agora, o poema “Flor” de Micheline Verunschik. Outro exemplo desse mesmo caráter surrealizante em suas imagens ousadas:

Flor

Inaugura outro mar
este pesadelo iniciático
de pintor ensandecido.

Saco de trevas
envolvendo trevas
lousa semovente,
mesa.

As frutas bóiam entre caixotes
e vão arremeter contra os arrecifes
o doce pus.

O vaso
o vitral
ondabalapétala arreventada,
heráldica irregular,
de feras diversas,
de faca cega pelo sol,
esta jaula.

As várias imagens que compõem a descrição metafórica da flor derivam de um dos procedimentos barroquizantes arrolados por Severo Sarduy. Chegamos então ao ponto de interseção entre as estéticas barroca e surrealista. O recurso de *condensação*, não tão comum no veio barroco do hermetismo, aparece num dos versos de “Flor”: “ondabalapétala arreventada”. Esse processo de condensação se encontra também na escritura automática realizada pelos surrealistas e, especialmente, por André Breton. Assim, uma mesma forma de proceder com a linguagem é compartilhada por duas estéticas que têm em comum o impulso de burlar a integridade da convenção lingüística. Com a diferença que a proposta surrealista, dona de maior radicalidade em sua configuração histórica, atinge também as estruturas morfológicas básicas da língua, visando uma desestruturação verbal que refletiria o predomínio do inconsciente.

Em outras palavras, barroco e surrealismo se tocam nessa soma semântica que uma linguagem essencialmente figurativa promove, com o intuito de desfigurar completamente a idéia de “realidade”. O que não significa que os poetas herméticos sejam inimigos do real, ou anacrônicos nefelibatas que buscam se evadir de seu momento histórico. Semelhante aos surrealistas, que encaravam o cultivo do sonho, da linguagem onírica e da exploração do inconsciente como extensão da militância política; os herméticos, através de um discurso poético muito particular, procuram minar a idéia de representação artística da realidade que imperou na literatura brasileira, mesmo em seus momentos mais inventivos, como foi o caso da Semana de Arte Moderna de 22.

O discurso hermético, através desse equilíbrio impossível entre a “razão e o duende”³⁷⁹, de que fala Cláudio Daniel, produz sua especificidade. Marcada, de um lado, pela desestabilização das convenções da língua pelo insólito da metáfora radical, e, de outro, pelo rigor cabralino-drummondiano que desconfia das empresas irracionistas. Soma-se a isso, o monitoramento crítico que tem a função de, pelo distanciamento, auxiliar a contínua depuração e recriação desse discurso. Direcionando-se sempre para uma espécie de auto-superação e negação de fórmulas e cartilhas literárias consagradas.

9.4. Criação e Crítica

O modelo de poeta da alta modernidade, como nos diz Leyla Perrone-Moisés, é o do poeta crítico, alguém que desenvolve uma obra e uma filosofia que lhe dá forma ou que dela se extrai. Uma postura que o acompanha nas colocações em relação ao passado, aos seus contemporâneos e à sua própria obra.

A própria Perrone-Moisés apresenta tal atitude como um dos principais valores da modernidade, apontando alguns fatores como responsáveis por desencadear esse traço literário relativamente recente. Entre eles, a necessidade dos escritores e poetas defenderem seus pontos de vista do conservadorismo da crítica profissional. Resguardando um saber que nascia da experiência direta com o artefato literário. Esse saber era defendido, por exemplo, por Baudelaire quando escrevia que “Todos os grandes poetas se tornam naturalmente, fatalmente, críticos”³⁸⁰.

Tal unidade entre crítico e criador perdura até nossos dias, transformando esse binômio numa espécie de resistência contra aquilo que muitos poetas encaram como diluição do fazer poético. Na postura dos criadores-críticos subsiste a idéia de um projeto e mesmo de uma cosmovisão. Assim, a construção dessas poéticas se dá juntamente com a fabricação de sua legitimação diante de uma sociedade indiferente e apática frente à singularidade discursiva da poesia.

Dos quatro poetas estudados, ao menos dois têm atuação intensa como críticos literários: Marco Lucchesi e Cláudio Daniel. Os livros de poemas de Marco Lucchesi dividem

³⁷⁹ DANIEL, Cláudio. Uma Escritura na Zona de Sombra. In: BARBOSA, Frederico, DANIEL, Cláudio. Na Virada do Século: Poesia de Invenção no Brasil. São Paulo: Landy. p.23

³⁸⁰ Apud PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas Literaturas. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.143

um espaço considerável com sua produção ensaística e de tradutor, tendo sido esta última atividade – a de tradutor – que notabilizou seu nome nos meios literários brasileiros. Para ele, por sinal, a prática da tradução é uma das facetas da atividade crítica. Seria preciso mencionar também o fato de que a atividade de tradução de Lucchesi, além dessa dimensão crítica, possui a outra: a criativa. As motivações que o fizeram se dedicar a uma dezena de línguas, pelo menos, estão em profunda sintonia com sua cosmovisão de poeta. Sua decisão, aos dez anos, de conhecer a maior quantidade de línguas que fosse possível, tem origem naquilo que ele mesmo definiu como nostalgia da unidade, que será, por sua vez, um tema e uma imagem recorrentes em sua poética.

Quando Lucchesi compara a tradução com a prática da alquimia está investindo de um sentido metafórico o binômio leitura/escrita, que apóia a união dos elementos críticos e criativos. Leitura como transmutação de substâncias, caracterizando uma corrente contínua entre leitura e escrita e, logo entre crítica e criação. A idéia que se esboça nessa união é a de que uma leitura não passiva, mas potencial, que aprenderia gradativamente a se superar, estaria muito próxima da criação.

Uma poética como a de Jorge Luís Borges assume de tal maneira essa condição que passa a se apresentar como glosa de outros textos, comentários labirínticos de uma escritura que é essencialmente leitura de outros e de si mesma – não importando se os textos geradores do comentário ou da glosa sejam inexistentes. Esses textos, porém, que fundamentam essa crítica criadora – ou essa criação crítica – devem motivar, de alguma maneira, o texto crítico-criativo, num jogo de simpatias que estabelece valores em comum, capazes de conferir um sentido novo e conjunto tanto ao texto motivador quanto ao texto posterior.

Essa modalidade de crítica pode ser encontrada no *Teatro Alquímico – Diário de Leituras*³⁸¹ de Marco Lucchesi. O primeiro texto do livro intitula-se justamente “Tradução e Alquimia”, onde o autor expõe suas idéias a respeito não só da tradução, mas do ato de leitura em geral:

Sigo modificado dentro de minhas mudanças. Transforma-se o amador na coisa amada. De tal modo que não sei onde começo e tampouco onde termino. Próspero e Calibã. Dependo de minhas escolhas poéticas tanto quanto estas, de mim. A sombra da influência. Pertencço a Georg Trakl tanto quanto este me pertence. Sou noturno como São João da Cruz. Torturado como Quevedo. Orgulhoso como Khliébnikov. Sou habitado pelas casas que me habitam. *Uti*

³⁸¹ LUCCHESI, Marco. *Teatro Alquímico: Diário de Leituras*. Rio de Janeiro: Artium, 1999. p.14

possidetis ita possideatis. Preciso de meus fantasmas. Dependo de minhas leituras. Sigo por toda parte. Leio as leituras que me lêem.

Em Lucchesi o binômio crítica/criação se decompõe numa tríade: as escolhas do tradutor, as paixões do leitor e as afinidades do poeta. Os poetas que lê e traduz são as principais referências de sua escritura poética. Tal unidade tridimensional confere à sua escritura marcações de inumeráveis influências, de origens bem distintas, conectadas pela perspectiva do criador de um universo em constante movimento, onde diferenças são postas de lado em detrimento de sintonias mais finas. Universo de infinitas simpatias e reflexos intermináveis.

No primeiro livro de artigos críticos de Lucchesi, *O Sorriso do Caos*³⁸², anterior ao *Teatro Alquímico*, não se verifica a invasão dessa escritura criativa no registro ensaístico. Embora, já nele, os textos – frutos de sua colaboração no *Jornal do Brasil* – já denunciasses todo um universo literário que compunha a sua sensibilidade e cosmovisão. Na introdução do livro o autor faz questão de enfatizar o caráter babélico e apaixonado de seu caminho crítico. Sabe ele que o texto crítico é, primeiramente, uma realidade fractal: decompondo-se em livros e referências que o transportam ao espaço das combinações e possibilidades.

O binômio crítica/criação não se expressa apenas na contaminação do gênero crítico pela linguagem poética. Dá-se também o inverso. Daí, podermos encontrar no *Sphera* várias referências a leituras fundamentais na formação do Lucchesi autor, que se dão de duas formas: através de citação direta de suas influências, homenageando este ou aquele poeta; ou através do intertexto mais restrito com outros autores igualmente importantes. No primeiro caso temos poemas dedicados a Ibn ‘Arabi³⁸³ e Averróis – um místico-poeta e um filósofo –, representantes da cultura oriental a que Lucchesi presta constante reverência; e no segundo o intertexto cerrado, como é o caso do poema que se segue:

A vida toda e a pedra
que não tive

quem sabe
a pedra

³⁸² Idem. *Sorriso do Caos*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

³⁸³ Idem. *Sphera*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

que perdi
foi sublimada

e assim me trans
formei na coisa amada

O simbolismo da pedra filosofal está difundido por todo o livro: a pedra como objeto inatingível do conhecimento ou do desejo. Esse sutil simbolismo se estende até o intertexto com o poema de Camões (que aparece também no fragmento transcrito de “Tradução e Alquimia”). Eis o primeiro quarteto do poema de Camões:

Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho, logo, mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.
(...)

A pedra perdida convertendo-se em símbolo da busca de si mesmo – a busca apaixonada do conhecimento, ou do outro, dupla face do mesmo percurso: peregrinação e autoconhecimento. A sublimação representa também uma atitude ascética: deixar de buscar aquilo que não pode ser encontrado (não pelo menos nos termos do peregrino), para concentrar-se em si mesmo. De qualquer maneira, o texto camoniano vem auxiliar a constituição dessa imagem reversa, a permeabilidade, e mesmo a fusão, entre o *amador* e a *coisa amada* reforçando o caráter amoroso e, logo, místico, entre o peregrino e a divindade.

Outro exemplo de intertexto que pode ser encontrado no Sphera é um pequeno poema, de três versos apenas, que nos remete imediatamente ao igualmente sintético “Mattina” de Ungaretti. Vale à pena transcrever novamente o texto de Ungaretti ao lado dos versos de Lucchesi:

Manhã

Ilumino-me
de imenso
(Ungaretti)

Como perder

-se
em tanta claridade?
(Lucchesi)

O próprio caráter interrogativo em contraste com o caráter afirmativo dos versos do poeta italiano leva-nos a estabelecer entre eles um diálogo que o poema de Lucchesi concretiza. Esse diálogo se intensifica pelo motivo da luz, ou da iluminação, que confere um sentimento de amplidão à voz lírica ungarettiana e de perplexidade à voz lírica do poeta brasileiro. Interessante notar que, como pudemos observar no primeiro capítulo, o texto original italiano enfatiza o papel da luz pela força sonora que o verbo italiano sugere (“M’illumino / d’immenso”); já no poema de Lucchesi, a ênfase recai não sobre a claridade ou sobre a luz, mas sobre o próprio sujeito dessa perplexidade: o isolamento da partícula “se”, pronome oblíquo átono, que violenta a sintaxe tradicional, indicando de maneira gráfica a solidão e perplexidade da pessoa; e o som forte do verbo “perder / -se”, intensificando a ação e, logo, a pessoa da ação.

A postura crítico-criativa, como se vê, está intimamente relacionada à questão do cânone e do paideuma. Entre seus múltiplos significados estão os de mapear a geografia individual de cada autor, estabelecendo uma espécie de dívida sempre atualizada com o passado; e, além disso, indicar de maneira didática obras que têm a função de formar não apenas um leitor preparado para ler a poesia nova, como também um leitor em geral mais preparado. Nessa perspectiva cada autor é, ao mesmo tempo, dono e mandatário desse patrimônio comum. Para Leyla Perrone-Moisés é principalmente o elemento didático que se sobressai na postura crítico-criativa:

Suas escolhas não são ditadas por nenhuma autoridade institucional, mas pelo gosto pessoal, justificado por argumentos estéticos e pela própria prática; é o que a Modernidade herdou do romantismo teórico-crítico. Apesar de assumirem a precariedade de suas escolhas, os escritores-críticos modernos têm a preocupação pedagógica de fornecer aos mais jovens um currículo mínimo de leituras formadoras; e esse traço pedagógico está presente em qualquer listagem de autores, desde a Antiguidade³⁸⁴.

Esse caráter pedagógico – é preciso enfatizar – não tem o peso restritivo que a tradição classicista nos levou a ver nas poéticas da antiguidade. Se havia algo de prescritivo nos textos de Aristóteles e Horácio, isso está completamente ausente entre os modernos.³⁸⁵ Poderíamos,

³⁸⁴ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Op. Cit. p.63

³⁸⁵ Veja-se, por exemplo, os trechos em que Ezra Pound justifica as suas próprias escolhas, o seu paideuma: “Minhas listas são um ponto de partida e um desafio. Este desafio foi lançado já há um certo número de anos e ninguém o aceitou. Houve muitas lamúrias, mas ninguém propôs uma lista rival, ou apresentou outros poemas como melhores exemplos de uma determinada virtude ou qualidade” (p.45) e ainda: “Você nunca saberão por

no contexto modernista, falar numa *poética experimental*. Principalmente naqueles que desenvolveram uma metamodernidade, ou seja, que foram capazes de refletir sobre sua própria obra e posição histórica com certa antecipação (Eliot, Pound, Paz, Borges etc.).

O que denominamos de poética experimental é o esforço de construir a cosmovisão de que falamos, geralmente tendo como medula a própria visão do artista do que seja a poesia. Baseada, assim, essencialmente, na experiência estética que o poeta obtém ao escrever e conceber seu universo simbólico. Não uma poética que dita regras ou preceitos, mas a transmissão de uma experiência que não pode ser reproduzida (o experimento se reproduz, a experiência não), sem ser reinventada.

Quando o poeta Cláudio Daniel organiza, por exemplo, uma antologia da poesia neobarroca latino-americana, está nos informando que aquele corpo literário de autores, livros e idéias, com graus e intensidades diversas, foram fundamentais para a criação de seu próprio universo poético. Mais: submetendo-os à leitura através da amostragem panorâmica, além de nos informar sobre a excelência da poesia que é praticada em nosso continente, fornece também um vasto repertório de experiências capazes de inspirar outros jovens poetas. As antologias têm essa dupla função. Elas expressam as escolhas pessoais, de que fala Leyla Perrone-Moisés, que são, ao mesmo tempo, um ponto de vista específico – nunca fechado – sobre o cânone e sobre a atividade criadora.

Na postura crítico-criativa sobressai igualmente o trânsito constante entre o material poético e o material crítico. Da mesma forma que a leitura ou a tradução de outros poetas se transformam em matéria-prima para a poesia do autor leitor/tradutor, elas também se revelam uma importante fonte de aparelhamento crítico, fornecendo sugestões, apontamentos e mesmo imagens norteadoras para o criador-crítico. Assim, encontramos na introdução de Cláudio Daniel à antologia organizada por ele e por Frederico Barbosa o reaproveitamento de uma imagem que pertence a outro poeta brasileiro neobarroco. O poema de Horácio Costa – “Satori” – nos diz o seguinte: “(...) Acompanho esta violenta partida de pólo em que jogam / centauros, à qual felizmente faltam regras”.³⁸⁶ A mesma imagem do jogo de pólo entre centauros é utilizada por Daniel para definir a condição dos poetas brasileiros na entrada do novo milênio: “Nessa aventura que se desconhece, **jogo de pólo entre centauros** (grifo nosso), a poesia se afirma como um exercício entre a razão e o duende (...)”. Tal atitude

que eles mereceram ser escolhidos, ou ainda, por que aprovam ou desaprovam a minha escolha, até irem aos TEXTOS, aos originais. E quanto mais depressa vocês forem aos textos, menos necessidade terão de dar ouvidos a mim ou a qualquer outro crítico fastidioso” (p. 47/48). In: POUND, Ezra. ABC da Literatura. Trad. de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1997.

³⁸⁶ COSTA, Horácio. Fracta: Antologia Poética. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.25-26

lembra-nos igualmente o caráter cooperativo das poéticas barrocas setecentistas, período no qual o reaproveitamento e a imitação eram vistos como um desafio ao gênio do poeta: imitar para recriar, refazer para ultrapassar. Essa mesma atitude pode ainda ser interpretada de outra maneira: a condição histórica do poeta brasileiro não é expressa, no trecho de Daniel, com o apontamento, por exemplo, dos aspectos históricos que explicariam a situação em que se encontra o escritor; mas numa imagem de alta voltagem visual que procura cifrar a solidão social que cerca o poeta contemporâneo³⁸⁷.

Tal procedimento leva-nos a concluir que a idéia de fundir criação e crítica num mesmo movimento reflexivo (já anunciada pelos românticos alemães – especialmente por Novalis e Schlegel) explica as relações de recriação e afirmação do cânone literário como patrimônio em constante movimento e modificação. Se essa qualidade transformadora prevalece em toda leitura de cunho literário e poético, ela se encontra potencializada e amplificada na proposta desses poetas, convertendo-se, cada um deles, num ponto de fuga original para os diversos esboços aos quais a tradição adere para renovar-se e perpetuar-se.

9.5. Afirmação do Imaginário

Todos os traços gerais expostos anteriormente, assim como aqueles que necessitaram de capítulos específicos – o sagrado, o silêncio compositivo e a linguagem metafórica –, nos levam a concluir que um grupo de poetas atuais parece manter valores modernos em suas obras. Isso deve ser interpretado com cuidado, pois não são poetas de sensibilidade literária desatualizada, como os descritos por Octavio Paz, a quem ele chama de *autores espontâneos*³⁸⁸. Aqueles que não podem alcançar a posição de *leitores ativos*, pois carecem de informação “suficiente sobre a atualidade literária e as novas formas poéticas”. Estariam sempre reproduzindo os gostos da geração anterior, através de seus “lugares comuns e a forma antiquada de seus escritos”.

Nenhum dos poetas estudados e citados se encontra nessa categoria. Vencedores de prêmios importantes, legitimados por público e crítica, e, sobretudo, bem aparelhados em

³⁸⁷ É a mesma atitude que levou Mallarmé a afirmar que o modelo de poeta com que sonhava – contrário a aberração que era Homero (sic) – se encontrava na figura de Orfeu. Trocando a personagem histórica (ou semi-histórica) por uma essencialmente fictícia.

³⁸⁸ PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993. p.116

termos de sensibilidade literária e conhecimento crítico, a sua persistente filiação a certa noção de poesia é sintomática. Nesse ponto o mapa da arte literária contemporânea se complica, transformando-se num verdadeiro labirinto.

Sabemos que a pós-modernidade é uma das pedras de toque do pensamento teórico sobre a literatura contemporânea. Idéia difusa, alimentada pela multiplicidade de visões que tentam defini-la. Para Fredric Jameson, ela seria a cultura de uma conformação avançada do capitalismo em sua capacidade elástica de se moldar a contextos econômicos diferentes. Essa lógica cultural estaria determinada pelo “apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre alta cultura e a assim chamada cultura de massa e comercial” e pelo “aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno (...)”.³⁸⁹ A primeira coisa que Jameson nos diz a respeito do pós-moderno é sua oposição ao moderno. Isso pode ser constatado na maior parte das perspectivas teóricas: descrever o pós-moderno a partir dos limites do moderno.

Na perspectiva abraçada por Teixeira Coelho³⁹⁰, o fenômeno pós-moderno se caracterizaria pelo abandono do caráter vanguardista da arte, num processo de desvalorização, principalmente, da busca pela inovação, ruptura e recriação do passado. O pós-moderno, assim caracterizado, assemelha-se a uma arte da citação e da circulação livre de imagens sem pretensão de se fixarem como símbolos ou expressões de vastas visões estéticas ou sociais, ou perspectivas individuais transcendentais e transformadoras. É o espaço do fragmento e do fragmentário³⁹¹ que imobiliza qualquer projeto que ultrapasse as fronteiras do próprio indivíduo – não por acaso, o narcisismo aliado a idéia de consumismo está, de certo modo, sintonizado com as transformações ditas pós-modernas. Entretanto, segundo ainda Teixeira Coelho, não se deve confundir pós-modernismo com *consumismo*, pois o pós-moderno abre

³⁸⁹ JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996. p.28

³⁹⁰ COELHO, Teixeira. Moderno Pós Moderno. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, s/d.

³⁹¹ A idéia do fragmentário pertence a uma série de questões delicadas quando se trata de fazer distinções entre o moderno e o pós-moderno. O fragmento e o fragmentário têm sua origem na própria modernidade, transformando-se logo num dos traços capazes de revelar um fluxo ininterrupto entre os dois “estilos”. A identificação ou a ausência de identificação do pós-moderno parece constituir, ela mesma, uma de suas múltiplas facetas. Em muitos momentos, no texto de Teixeira Coelho, tem-se a impressão de que o objeto de suas reflexões – o próprio pós-moderno – não existe, não tem materialidade identificável, apresentando-se mais como uma modalidade teórica do que como uma realidade cultural e artística constatável: “A maior parte (para não dizer a totalidade) daquilo hoje apresentado como pós-moderno em literatura só o é, e com muito boa vontade, no conteúdo, ou melhor, no clima, coisa em cuja a construção a *media*, impressa ou televisiva, é expert, cada um a seu modo. Mas, clima é só isso: casca, verniz. Quando se passa para o nível da forma e da matéria envolvidas por uma linguagem, a realidade mais-que-moderna da literatura continua vinculada a Joyce. Haverá correções regionais a fazer (Lezama Lima, Borges), mas não mais que isso”. In: Idem, *Ibidem*, p.92

espaço para a emergência de diversos “modos culturais”³⁹², dos quais o *consumismo* é apenas mais um desse *modos*.

No campo da arte, o traço fundamental pós-moderno parece ser a abolição de todo tipo de fronteira entre uma arte “alta” e outra “baixa”, entre a “erudita” e a “popular”, ou entre a “oficial” e a “marginal”. Quando se procura, porém, detectar seus traços em linguagens artísticas específicas, enfrenta-se grandes problemas. O próprio Teixeira Coelho reconhece a dificuldade de identificar o pós-moderno na literatura:

A dificuldade em localizar a pós-modernidade na literatura deriva talvez da pluralidade das formas que assume. Uma linguagem, como a do cinema, que depende acima de tudo de um esquema industrial e comercial, vê-se de saída amplamente limitada, na forma ou no conteúdo; aqui, a regra é a permanência do idêntico, o que faz mais visível a diferença, quando ela aparece. E este mesmo esquema econômico que envolve o cinema faz com que a superação de uma proposta por outra seja também mais facilmente perceptível. Na literatura, a facilidade não é a mesma. Ou inexistente. Joyce, por exemplo, ainda não está “superado” (talvez ainda não tenha sido nem entendido): como apontar, então, para as “novas” propostas?³⁹³

Se por um lado o pós-modernismo pode ser facilmente verificado em linguagens como o cinema, a arquitetura e as artes plásticas; por outro, na literatura, não se pode encontrá-lo com a mesma desenvoltura e clareza. Há grandes dificuldades em verificar a abrangência das transformações pelas quais a cultura e a arte passam, imersos que estamos nessas transformações.

Não obstante essas dificuldades, alguns encaram a difícil empresa de vestir o corpo maleável da poesia contemporânea com os trajes pós-modernos. Cavalcanti Proença tenta levantar as repercussões poéticas contemporâneas que se enquadram na planilha pós-modernista em seu pequeno *Pós-modernismo e Literatura*. Algumas das principais características que ele identifica – como o hiperealismo e a espontaneidade – expressam apenas uma das várias tendências da poesia contemporânea. O autor chega a citar uma “poesia da imagem profunda”, que, segundo ele, “utiliza de maneira controlada a poética surrealista”.³⁹⁴ Talvez não soubesse que estava tocando, muito levemente, a superfície do

³⁹² Op. Cit. p.172

³⁹³ Idem. p.89

³⁹⁴ PROENÇA FILHO, Domício. Pós-Modernismo e Literatura. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988. p. 44

hermetismo poético brasileiro através de um de seus principais componentes: o surrealismo depurado.

Mas como explicar a existência de uma poesia hermética atualmente? A essa questão segue-se outra, talvez ainda mais imbricada: qual seu significado no nosso específico contexto cultural?

À primeira pergunta cabe uma resposta que remonta à gênese da própria modernidade e, ao que parece, ainda detêm certa validade. Se levarmos em conta o fato de que uma possível “pós-modernidade” (ou outro nome qualquer que venhamos a dar a esse complexo de transformações visíveis), mais do que se opor, encerraria um ciclo histórico que se inicia com os românticos; a idéia de uma poesia subversiva em relação ao código da língua e às convenções sociais teria ainda um espaço considerável. Concorrendo com outros *modos* literários, para usar a terminologia de Teixeira Coelho. De contra partida, não se deve negar também que parte da poesia contemporânea que aspira a essa intenção “moderna”, por assim dizer, de subverter e inovar tem caído na armadilha fatal do epigonismo. Leyla Perrone-Moisés confirma esse desgaste das experiências de inspiração moderna, a partir do ponto de vista de Octavio Paz, para quem, já nos anos 60, os artistas estavam repetindo até a exaustão “os gestos das vanguardas históricas”:

O resultado da institucionalização da modernidade foi (e é) que alguns se sentiram tentados a voltar a formas pré-modernas, e outros se contentaram em citar, pastichar ou reciclar, com uma vaga ironia desprovida de qualquer projeto, as conquistas formais dos modernos.³⁹⁵

Acreditamos que a existência do hermetismo poético na literatura contemporânea apresenta dois aspectos fundamentais. Primeiro, a validade de uma poesia de resistência, que se opõe ao elemento diluidor da pós-modernidade. Resguardando a escrita literária da espetacularização da arte (reflexo de *modos* culturais pós-modernos que traduzem a sociedade do espetáculo), provoca-se um confinamento midiático profundo da poesia.³⁹⁶ Resulta disso, segundo Leyla Perrone-Moisés, o desprestígio do escritor e, mais ainda, do poeta frente o cineasta, o artista plástico e outros.

³⁹⁵ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Op. Cit. p.177

³⁹⁶ Idem. p.178.

Resistência também contra uma literatura que apenas reflete a era dos extremos – uma literatura dos extremos, como a denomina Alfredo Bosi³⁹⁷ –; resistência que busca constituir-se como espaço crítico, numa espécie de metamodernidade, capaz de repensar-se e, assim, tomar consciência mais plena de seu ser. Refletindo sobre sua condição e meios de expressão ela resiste à diluição consumista do espetáculo. E uma das principais formas de desenvolver essa consciência mais plena e resistente é o reconhecimento daquilo que chamamos de *ancestralidade poética*, o que caracterizaria o segundo aspecto da existência e significação da poesia hermética. Tal conformação se verifica amplamente no hermetismo brasileiro dessas duas últimas décadas.

No nosso caso específico e contexto cultural, a poesia hermética brasileira vem demarcar o espaço de uma poética radical, dedicada ao repensar de si mesma, sem ter de prestar contas a ideologias nacionalistas, ufanistas e políticas. A emergência do hermetismo poético brasileiro a partir dos anos 80 é uma resposta à vacância deixada pelas ideologias políticas que preservaram a idéia de liberdade nos anos de chumbo. Naqueles anos muitos poetas se viram obrigados a sacrificar pesquisas e experiências formais em prol da urgência social que cobrava, naquele momento, uma atitude mais política que artística.

Com a abertura e a chegada dos tempos democráticos a arte poética, até então engajada, deparou-se com a grande interrogação que permeia esse período: qual a sua função? Sua validade? Seu valor? Os tempos “pós-modernos” se impuseram relegando, como dissemos, a poesia ao confinamento, pois sua lógica não se alinhava à velocidade, à passividade e ao caráter *light* das mercadorias de consumo da cultura de massa.³⁹⁸ Esse processo pode, inclusive ser encarado como um prolongamento da condição imposta à poesia pelo poder autoritário dos generais. Embora os motivos sejam bem diferentes, regime totalitário e sociedade democrática e de massa tiveram (e têm) a mesma atitude diante da arte poética. Excluir, para proteger-se.

No caso da ditadura militar, a exclusão se legitimava na supressão de um espaço crítico de resistência política direta. No caso da cultura de massa dos tempos democráticos, a exclusão se dá pela recusa da poesia em adequar-se a valores que representariam a diluição completa de sua especificidade, de seu sentido de ser.

³⁹⁷ BOSI, Alfredo. A Literatura na Era dos Extremos. In: Literatura e Resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

³⁹⁸ “O desafio progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente reconhecido. Leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual.” In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Op. Cit. p.178.

A *ancestralidade poética* seria uma forma radical de crítica ao nosso momento democrático em que impera uma crença excessiva no desenvolvimento tecnológico. Teria também a função de preservar nossa memória mais profunda, dentro da idéia de resistência como aponta Alfredo Bosi: “Em face da máquina especular e espetacular posta em ação pelo capitalismo ultramodernista, é preciso exercer a mediação da memória. O perfeito conhecimento, diz platonicamente Schopenhauer, começa pela perfeita reminiscência”.³⁹⁹ A memória e a tradição como construção de um humanismo mais primário e prioritário: uma capacidade de refazimento, de *autopoiesis*.

Confirmando essa tendência, o hermetismo brasileiro valoriza aquilo que podemos chamar de imaginário literário⁴⁰⁰, capaz de agregar não apenas os mitemas tradicionais e os símbolos ancestrais, mas também imagens literárias relativamente recentes que se cristalizaram. Mobilizando uma textura formal complexa e sugestiva, o intenso simbolismo e a profusão de mitos e imagens ancestrais e memoráveis, deslocam-se e se remanejam em universos poéticos particulares. Na obra de cada poeta, a matéria-prima antiqüíssima é ressemantizada a partir das experiências literárias individuais e alheias, ampliando seu significado e perpetuando sua presença geradora. Muitos poemas de Weydson de Barros Leal, Cláudio Daniel, Marco Lucchesi e Micheliny Verunskh poderiam exemplificar essa motilidade simbólica. Pode-se, por exemplo, encontrar uma celebração de Mercúrio (Hermes) na poesia de Lucchesi:

Prepara atentamente o magistério
em fontes, pelicanos e atanores,
e acede cuidadoso ao mistério
com ácidos, solventes e licores.
Vigia bem teu sublimado império
de líquidas fronteiras, e os amores
de reis e de rainhas, no mistério
de cópulas ardentes e vapores.
Aos poucos se revela no tugúrio,
erguendo o poderoso caduceu,
a fúlgida presença de Mercúrio.
E sob as nuvens químicas do céu,

³⁹⁹ BOSI, Alfredo. Op. Cit. p.254

⁴⁰⁰ Esse “imaginário literário” seria uma outra forma de expressar a idéia de Roberto Calasso de que a literatura constituiria uma espécie de “metafísica natural”.

na superfície desse mar sulfúreo,
emerge luminoso o próprio eu.

Em Sphera, encontramos uma enumeração curiosa de termos e objetos que remetem ao universo místico da magia e da alquimia. Utilizados como emblemas, procuram sugerir estados de metamorfose e adensamento do sujeito lírico num cenário cercado pela difusa presença de um arcaico simbolismo. O poema acima nos apresenta a fusão desse simbolismo literário com o sincretismo místico milenar da alquimia na figura do Hermes Trimegistro.

A presença de divindades hindus, mantras e referências constantes à mística oriental, na poesia de Cláudio Daniel, além de representarem uma alteridade cultural que constrói pontes sobre o vazio pasteurizado do pós-modernismo contemporâneo; fixam o Outro, o estranho e o desconhecido numa rede de analogias, de vasos comunicantes que representam a afirmação do poder do imaginário.

O mesmo fenômeno se verifica na poesia de Weydson Barros Leal. Os poemas podem, inclusive, fundir entidades divinas de extratos distintos, como já vimos. Mitos de diferentes origens refundidos numa visão que escava o simbolismo secreto que rege as forças vitais do cotidiano:

Vênus

À silhueta magra de sua presença
reduz-se a voz, opõe-se a força,
renuncia o silêncio.

(...)

O seu olhar tem na semente
a certeza do fruto alto,
e ela não sabe ser mais
que a simples natureza,
quando guarda nas mãos
a pressentida sombra,
a elevada e pressentida sombra
da presença de Deus.

O crítico canadense Northrop Frye dedicou a maior parte de sua obra ensaística à tentativa de destrinchar as relações entre literatura, mito e imaginário. Não por acaso, como ele bem vê, poetas jovens recorrem aos mitos, voltando-se para eles em função de “um irrestrito sistema de imagens poéticas”⁴⁰¹. Seu conceito de *deslocamento* representaria a recriação de estruturas imagéticas e componentes primários dos mitos, traço inerente à própria idéia de criação artística. A poesia concretizaria de forma especial as pulsões psíquicas perenes.⁴⁰² Naquilo que George Steiner chama de “impulso vulcânico”:

Um bom número de mitos canônicos e suas metamorfoses e variantes literárias só se mostraram duradouros e foram perpetuamente repetidos porque exibiram à luz da imaginação racional e de formas expressivas controladas o impulso vulcânico de elementos pré ou subconscientes que acabariam de outro modo reprimidos.⁴⁰³

A primeira diferenciação entre literatura e mitologia residiria nessa mobilidade extrema do texto literário em ressignificar, a partir de uma perspectiva fundamentalmente singular ou individual, o mito e as imagens primárias que ele veicula. Nesse processo o imaginário assumiria a qualidade de “dinamismo criador” e “potência poética”.⁴⁰⁴

A literatura investiria o mito da capacidade elástica de amoldar-se a universos poéticos diferentes. O mesmo Frye afirma que o registro literário introduziria na força geradora do mito a flexibilidade responsável pela articulação simbólica personalizada:

O mito, portanto, fornece os principais contornos e a circunferência de um universo verbal que é mais tarde ocupado pela literatura. A literatura é mais flexível do que o mito e preenche esse universo de modo mais completo: um poeta ou romancista pode trabalhar em áreas da vida humana aparentemente distantes dos deuses vagos e dos resumos narrativos gigantescos da mitologia. Mas em todas as culturas, a mitologia se funde imperceptivelmente na e com a literatura.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade: Estudos de Mitologia Poética*. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. p.43

⁴⁰² Freud definindo a imaginação: “Percebeu-se que o domínio da imaginação era uma ‘reserva’ formada no momento da transição dolorosa do princípio de prazer ao princípio de realidade, a fim de conceder um substituto à satisfação pulsional que a vida obriga a abandonar”. In: BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Literatura e Psicanálise*. Trad. de Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983. p.52.

⁴⁰³ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Trad. de Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003. p.171

⁴⁰⁴ TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e Antropologia do Imaginário*. Brasília: Editora da UNB, 2003. p. 21

⁴⁰⁵ FRYE, Northrop. Op. Cit. p.41

O princípio da ancestralidade não só define uma nova posição poética no contexto brasileiro, como também invalida, ao menos nessa tendência, traços persistentes de uma concepção de literatura demasiado atrelada à idéia de “realidade brasileira”. O que, porém, o hermetismo brasileiro significa, num âmbito histórico-estilístico, não é a ausência de uma especificidade cultural; mas, ao contrário, uma afirmação dessa especificidade, na medida em que atualiza concepções e modos expressivos da alta modernidade que, deslocados para um momento situado da vida literária do país, adquirem um novo e particular significado.

A afirmação do imaginário através da ancestralidade poética marcaria ainda uma forma determinada de se pensar uma possível pós-modernidade, entrevista, por exemplo, por Teixeira Coelho e Fredric Jameson: a coexistência de tendências estéticas inconciliáveis. Logo, segundo Jameson, é essencial entender o pós-modernismo não como “um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes”.⁴⁰⁶ Assim, explica-se a existência do hermetismo opondo-se às imagens descartáveis e efêmeras do próprio pós-modernismo, em sua versão mais conservadora, através do imaginário ancestral da potência criadora.

Por fim, seria importante lembrar que a ironia convive com a analogia. Que a afirmação do imaginário não exclui a acidez do homem exausto, e que a ancestralidade poética não inviabiliza a negatividade crítica. Exemplos notórios dessa contradição inerente ao hermetismo são a busca espiritual desesperada de Lucchesi – que não se encaminha para as bodas do êxtase místico tradicional; ou o efeito paródico da amplificação metafórica barroquizante de Cláudio Daniel; ou o rigor obsessivo de Weydson Barros Leal (completando dez anos em 2008 sem um único livro publicado); ou, ainda, a desconstrução de algumas imagens poéticas já cristalizadas, como se lê (ou *des-lê*) no poema “O Soldado Verde”, de Micheline Verunschik.

O intertexto paródico reorienta a imagem no sentido de uma experiência individual que se singulariza, apropriando-se da imagem anterior, recriando-a e alterando-a. Dando-lhe, por sinal, uma carga de contemporaneidade, chegando mesmo a *prosaicizar* a imagem criada por Rimbaud em “Le Dormmeur du Val”.

O soneto rimbaudiano nos descreve paragens verdes onde adormece um jovem soldado. Através da sugestão da natureza em volta, o autor nos oferece um cenário puramente idílico que ele destrói com um único gesto verbal brusco, ao pintar no último verso dois

⁴⁰⁶ JAMESON, Fredric. Op. Cit. p.29

buracos em seu peito. No poema de Micheliny o soldado, encontrado ferido, é, recolhido da calçada, colocado no bolso. Verde (não como a natureza descrita por Rimbaud), ele apresenta as pernas de plástico mastigadas. O impacto se transfere do horror da guerra para outro campo de batalha: o da memória. O soldado representando a dolorosa lembrança da irreversibilidade do tempo. O sujeito lírico recolhe, então, da calçada, na figura do soldado morto, a criança morta que foi. Relação essa expressa pelo verso: “Doem minhas as suas pernas mastigadas”:

(...)

Dói no meu bolso o soldado morto
atento em sua morte de plástico.

Doem minhas as suas pernas mastigadas.

A luz do sol
lava verde,
meu soldado verde
doendo dentro do bolso,
sem mais guerra ou dono
sem nada mais.

Para George Steiner, “é por meio da arte, da literatura e de situações oníricas que a imaginação cognoscente volta para casa, retornando para uma base comum e recuperando uma natividade compartilhada (...)”.⁴⁰⁷ O imaginário, ampla superfície, oculta e revelada, ao mesmo tempo, celebrada e corroída pelo espírito inquieto da poesia, configurado pela sobreposição de vários materiais simbólicos oriundos de individualidades, culturas e tempos diferentes, converte-se numa fonte inesgotável de operações poéticas. Nele bebe o hermetismo poético, visando fabricar um sentido de presença e permanência das forças criadoras do homem.

⁴⁰⁷ STEINER, George. Op. Cit. p.172

CONCLUSÃO

A poesia brasileira atual é um estuário complexo e vivo. Ao adentrá-lo podemos romper um sutil e frágil equilíbrio. Esse, no entanto, é o risco do observador que procura descrever e interpretar determinados fenômenos. A diversidade e a complexidade não são, por sua vez, qualidades apenas de nossa poesia – elas marcam fundamente as realidades literárias de vários países.

Vivemos um momento carente de ousadias investigativas no campo dos estudos literários, de empreendimentos que possam redesenhar o nosso horizonte cultural. As universidades, para onde a crítica literária efetiva retirou-se, num exílio sem data para terminar, têm se mostrado pouco receptivas a pesquisas que tenham como foco a produção contemporânea. Os cursos de letras se tornaram o espaço de recenseamento do passado, mônadas fechadas a uma literatura que pulsa e, o mais importante, perpetua o fazer literário. Ou, num sentido inverso, abraçaram perspectivas que solapam o literário, estudando e analisando a sociologia e o conteudismo de textos que rebaixam igualmente o artístico da literatura em prol de um caráter documental.

Nossa proposta em estudar a poesia brasileira contemporânea exigiu recortes capazes de nos defender dessa loucura labiríntica capaz de devorar o mais empenhado Teseu. Determinamos, assim, pelo menos dois recortes importantes, um de natureza estética e outro de natureza cronológica, respectivamente: 1. Poetas que produzem obras profundamente ligadas aos preceitos de certa modernidade – das “altas literaturas”, na designação de Leyla Perrone-Moisés⁴⁰⁸; 2. Poetas que publicam entre as décadas de 80 e 90 do século XX em diante, iniciando aquilo que consideramos uma nova tendência da atual poesia brasileira.

Sistematizamos nossas reflexões a respeito da poesia brasileira, estudando essa tendência emergente, que denominamos de hermetismo poético. Essa denominação não é arbitrária. Ela se baseia, como dissemos acima, na íntima ligação estabelecida entre os quatro poetas estudados e autores das mais variadas nacionalidades, que contribuíram para a disseminação de uma poesia hermética no âmbito internacional do modernismo. Tivemos, então, que traçar um percurso que remonta até o simbolismo francês, não tanto para defender a idéia de uma “evolução” das formas poéticas, mas para demonstrar que o hermetismo

⁴⁰⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

representaria uma das principais configurações modernas da poesia, coexistindo com outras diversas tendências.

Os quatro autores escolhidos são, na verdade, a ponta de um iceberg. Uma reduzida amostragem⁴⁰⁹ de um número considerável de poetas que, através de determinadas sintonias, tendo como fundo comum os poetas de uma modernidade radical, podem ser agrupados sob a rubrica de uma tendência específica. Não se deve esquecer, no entanto, que as diferenças não só existem, como são fundamentais para se entender o desenvolvimento, repercussão e significado do hermetismo.

O volume de livros analisados está nos limites de um projeto de doutoramento, que deve ter certo fôlego e mesmo incrementar o quanto possível com uma nova visão o material sobre o qual trabalha. A poesia brasileira assim abordada oferece uma perspectiva que pode ajudar a elucidar algumas das suas questões mais prementes: as condições de sua existência atual, a relação dos autores com a tradição poética não só do Brasil como do ocidente, as modificações que alteraram definitivamente a idéia de lírica, os valores que a norteiam e a problematização de conceitos tais como modernismo e pós-modernismo. Não é preciso dizer que não teríamos tempo suficiente para explorar cada um desses aspectos. Assim, detivemo-nos na descrição de seus traços mais importantes, analisando seus poemas e a postura crítica de seus autores.

Passada a primeira parte que, com seus três capítulos, dedica-se a compor o trajeto do hermetismo, a segunda e a terceira se inscrevem no estudo propriamente dito da poesia brasileira. Sugerimos a posição precursora de alguns poetas: Murilo Mendes, no modernismo; Orides Fontela e Dora Ferreira da Silva, em momentos posteriores; e a ação de referências estrangeiras novas, que não se pautavam pela radicalização do vanguardismo concretista, nem pela distensão intencional do espontaneísmo marginal. Descrevemos rapidamente as outras três tendências poéticas mais fortes do quadro atual da poesia brasileira – a poesia marginal, a poesia do cotidiano e a poesia visual – para, pelo contraste, definir melhor os limites da poesia hermética.

A última e terceira parte agregou os principais traços do hermetismo poético, desde os mais definidores (que podem ser reconhecidos em todos os poetas estudados) – a presença do sagrado, do silêncio compositivo e da intensa linguagem metafórica –; até aqueles mais gerais (que não se encontram necessariamente em todos), como a éfrase, o barroquismo, o surrealismo depurado, a postura crítico-criativa e a afirmação do imaginário. Este último

⁴⁰⁹ No Apêndice 5 organizamos uma pequena antologia da poesia hermética brasileira.

traço, porém, merece uma ressalva, pois, pela sua importância, poderia ter recebido um capítulo próprio. Tema vasto, cruzando literatura e antropologia do imaginário, exigiria praticamente um outro estudo para destrinchá-lo em todas as suas nuances. Parece-nos que nele se encontrariam indícios importantes não só dos procedimentos poéticos próprios à tendência hermética, como também do seu significado histórico específico. Significado que só pode ser compreendido se começarmos a desconstruir a aura negativa com que se carregou a palavra hermético.

Demonstramos que em parte dos poetas brasileiros contemporâneos, hermetismo não significa incomunicabilidade, mas uma forma especial de comunicação poética, onde a linguagem se adensa em seu caráter metafórico. A famosa frase de Eliot – “A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser entendida”⁴¹⁰ – funciona como verdadeiro emblema dessa poesia destinada a fascinar e mesmo desorientar nossos sentidos e expectativas.

Esse tipo de poesia, em solo brasileiro, desencadeia uma série de problemas de periodização literária, que possibilitam uma noção de história literária aberta à lógica não linear dos fenômenos artísticos e das trocas com o passado. Cláudio Daniel confirma essa ideia em texto publicado na revista Coyote: “Há muitos caminhos para a invenção poética, que não segue um fio evolutivo em linha reta, mas movimenta-se em espiral, numa dialética de formas”⁴¹¹. Se, de um certo ponto de vista, a poesia hermética representa um retorno, uma espécie de modernidade retroativa, só o é em função do olhar europeu que considera como tal um processo dado por ele como encerrado. No nosso caso, é algo novo.

Determinadas circunstâncias históricas permitiram sua emergência e disseminação. É sua inegável existência, reconhecida pelos próprios poetas, apresenta-se como um rico objeto de estudos e interpretação. A questão não é se existe ou não tal tendência, mas como analisá-la, no plano dos procedimentos lingüísticos e estilísticos; e como interpretá-la, no contexto histórico e cultural de nossa realidade particular.

Por outro lado, a posição dos poetas passa ao largo das questões universitárias. Eles produzem vigorosamente uma poesia que é lida e começa a ser interpretada. Sua existência não está, como identificou Leyla Perrone-Moisés, determinada pelas visadas teóricas: “A ‘pós-modernidade’ e a ‘revisão do cânone’, diferentemente da ‘modernidade’ e do ‘paideuma’, são assuntos que mobilizam teóricos universitários muito mais do que

⁴¹⁰ Apud FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Duas Cidades: São Paulo, 1991. p.15.

⁴¹¹ DANIEL, Cláudio. *Pensando a Poesia Brasileira em Cinco Atos*. Coyote, Londrina, n.13, p. 46-49, inverno. 2005.

escritores”.⁴¹² O texto de Cláudio Daniel a que fizemos referência é uma prova importante de que, fora do âmbito acadêmico, as tentativas de compreensão mais ampla dessa produção já ocorrem. Poderíamos citar várias outras iniciativas que buscam tornar mais claros não apenas para o público especializado, universitário, mas também para os leitores comuns as caracterizações dessa multiplicidade em que se encontra a poesia brasileira.

Buscando captar de maneira viva – diríamos vital – a ocorrência do hermetismo poético, foi inevitável recorrer a uma série de elementos essenciais para se compreender a atual poesia brasileira: revistas literárias⁴¹³, blogs, sites dedicados à literatura, antologias, etc. Embora muitos desses subsídios não apareçam em nossas referências bibliográficas (principalmente os eletrônicos), eles tiveram um papel fundamental, na medida em que nos informaram de maneira geral, ao longo dos anos de pesquisa, sobre os poetas atuantes, as idéias e problemas de maior repercussão.

A bibliografia crítica sobre os poetas estudados é mínima, de modo que nosso trabalho tem a função de abrir entradas nesse continente ainda pouco explorado. Acompanha-nos o sentimento de que se nossa tese central puder desvelar uma perspectiva relativamente nova de leitura da poesia brasileira atual já terá cumprido uma função importante. Da mesma forma, se encontrar também resistências teóricas propícias ao diálogo e à discussão. Parece-nos essa a mais urgente função dos estudos literários atuais, principalmente no âmbito universitário: mediar presente e passado, indicando as diversas formas de relação da produção contemporânea com a tradição literária. Um equilíbrio delicado entre a memória e o vão ainda desconhecido do presente.

⁴¹² Op. Cit. p.175-176

⁴¹³ Ver o apêndice 1 sobre revistas literárias.

BIBLIOGRAFIA**1. LIVROS DOS POETAS ESTUDADOS**

- DANIEL, Cláudio. *A Sombra do Leopardo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.
- _____. *Figuras Metálicas – Travessia Poética, 1983 – 2003*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. (org.) *Jardim de Camaleões – A Poesia Neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- LEAL, Weydson Barros. *O Aedo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco/Fundarpe, 1989.
- _____. *O Ópio e o Sal.* Recife: Companhia Editora de Pernambuco/Fundarpe, 1990.
- _____. *Os Círculos Imprecisos*. São Paulo: Massao Ohno, 1994.
- _____. *Música da Luz*. Recife: Bagaço, 1996.
- _____. *Os Ritmos do Fogo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- LUCCHESI, Marco. *Bizâncio*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Sorriso do Caos*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Saudades do Paraíso*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.
- _____. *Teatro Alquímico: Diário de Leituras*. Rio de Janeiro: Artium, 1999.
- _____. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Os Olhos do Deserto*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.
- _____. *Sphera*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- _____. *Meridiano Celeste e Bestiário*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.
- VERUNSCHK, Micheliney. *Geografia Íntima do Deserto*. São Paulo: Landy, 2003.

2. LIVROS DE POESIA BRASILEIRA E ESTRANGEIRA

AGUIAR, André Ricardo. Alvenaria. João Pessoa: Editora da UFPB, 1997.

ALVIM, Francisco. Passatempo e Outros Poemas. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A Rosa do Povo. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1984.

ANDRADE, Oswald de. Poesias Reunidas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

AYALA, Walmir. Os Reinos e as Vestes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

AZEVEDO, Carlito. Sob a Noite Física. 3 Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Frederico. Louco no Oco Sem Beiras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BARROSO, Ivo. O torso e o gato: o melhor da poesia universal. Rio de Janeiro: Record, 1991.

BASILIO, Astier. Antimercadoria. João Pessoa: Dinâmica, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

BORGES, Augusto Contador. Angelolatria. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. O Reino da Pele. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BORGES, Jorge Luis. Obras Completas. Vol. 1. São Paulo: Editora Globo, 2000

BUENO, Alexei. Poemas Reunidos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998

CAIAFA, Janice. Nave Rubra. Rio de Janeiro: 7Letras, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Xadrez de Estrelas: Percurso Textual [1949-1974]. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARVALHO, Age de. Caveira 41. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7Letras/ Cosac Naify, 2003.

CELAN, Paul. Cristal. Trad. de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CESARINO, Pedro. Oceanos. Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

CHAMMA, Foed Castro. O Andarilho e a Aurora. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

CHAR, René. O nu perdido e outros poemas. Trad. de Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COHN, Sergio. Lábio dos Afogados. São Paulo: Nankin, 1999.

COSTA, Horácio. Fracta: Antologia Poética. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CRUZ E SOUSA, João da. Faróis. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998

_____. Missal e Broqueis. São Paulo: Martins Fontes, 1994

CUNHA MELO, Alberto. Carne de Terceira com Poemas à Mão Livre. Recife: Bagaço, 1996

DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. Sal. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DICKINSON, Emily. Uma centena de poemas. Trad. de Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: Queroz Editores, 1985.

ELIOT, T. S. Poesia: Obra Completa. v.1. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

FAUSTINO, Mário. Poesia-Experiência. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERRAZ, Heitor. A Mesma Noite.. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

FERREIRA DA SILVA, Dora. Poesia Reunida. Rio de Janeiro: TopBooks, 1999.

FONTELA, Orides. Poesia Reunida – 1969/1996. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7Letras/ Cosac Naify, 2006

GERVAIS, Paulo. Guerra Florida. Garanhuns: Edição do autor, 2001.

IANELLI, Mariana. Almádena. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MALLARMÉ, Stéphane. Igitur. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Poemas. Trad. de Augusto de Campos et Al. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARIANO, Antônio. Guarda-chuvas Esquecidos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.

MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa. Vol.1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995

MONTALE, Eugenio. Ossos de Sépia. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NEJAR, Carlos. Os Dias Raros. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

NEVES, Thomaz Albornoz. Sol sem Imagem. Rio de Janeiro: TopBooks, 1996.

NORÕES, Everardo. A Rua do Padre Inglês. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

PAIXÃO, Fernando. Poeira. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. Fogo dos Rios. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAZ, Octavio. Antologia Poética [1935-1975]. Trad. Luís Pignatelli. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

PERLONGHER, Nestor (Org.). Caribe Transplatino: poesia neobarroca cubana e rioplatense. São Paulo: Iluminuras, 1991.

POESIA GREGA E LATINA. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1964.

PRADO, Adélia. Bagagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Zona de Sombra. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.

_____. Corola. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

RIMBAUD, Arthur. Iluminuras. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. Iluminuras: São Paulo, 1996

_____. Poesia Completa. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

SALAZAR, Jussara. Natália. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

SECCHIN, Antonio Carlos. Todos os Ventos: Antologia Poética. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2005.

TAMM, Carlos. Sob Luz Branca. Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

UNGARETTI, Giuseppe. A Alegria. Rio de Janeiro: Record, 2003

VERLAINE, Paul. Passeio Sentimental – Poemas. Trad. de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do livro, s/d

VINHAS, Diego. Primeiro as Coisas Morrem. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004

3. REVISTAS LITERÁRIAS E ANTOLOGIAS

AZOUGUE, Rio de Janeiro, s/n, p.68-90, 1999

CAMARGO, Dilan (Org.) Antologia do Sul: Poetas Contemporâneos do Rio Grande do Sul. 2 ed. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado do RS/ Metrópole Indústria Gráfica, 2001.

COYOTE, Londrina, n.12.2005.

COYOTE, Londrina, n. 13, p.48-51. 2005.

COHN, Sergio. Azougue: 10 anos. Rio de Janeiro: Azougue, 2004

COSTA PINTO, Manuel da. Antologia Comentada da Poesia Brasileira do Século 21. São Paulo: Publifolha, 2006.

CRISPIM, Recife, n.1, 2006.

CRISPIM, Recife, n.2, 2007.

CULT, São Paulo, Ano XIX, n. 102, p. 42-43. 2006

_____. São Paulo, n. 28, p. 38-40, 1999

DANIEL, Claudio. BARBOSA, Frederico (org.). Na Virada do Século – Poesia de Invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002.

DIMENSÃO, Uberaba, n.27, p.51-53, 1998.

ENTRETANTO, Recife, n. 1, 2007.

GÁRGULA, Brasília, n. 1, 1997.

GAZUA, Fortaleza, n. 1, fev. 2004.

HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Esses Poetas – Uma Antologia dos Anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. (Org.). 26 Poetas Hoje. 4 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

INIMIGO RUMOR, n. 16, 2004.1.

LYRA, Pedro. Sincretismo – A Poesia da Geração 60. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MASSI, Augusto (org.). Artes e Ofícios da Poesia. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991

MONTENEGRO, Delmo, WAGNER, Pietro. Invenção Recife: Coletânea Poética 1. Recife: Prefeitura do Recife / Secretaria de Cultura / Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

_____. Invenção Recife: Coletânea Poética 1. Recife: Prefeitura do Recife / Secretaria de Cultura / Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

OROBORO, Paraná, n.5, p. 7-13. 2005

4. APOIO TEÓRICO

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I. Duas Cidades*/Editora 34: São Paulo, 2003
- ANDRADE MURICY. *Panorama do Simbolismo Brasileiro*. Perspectiva: São Paulo, 1987
- ARRIGUCI Jr., Davi. *Outros Achados e Perdidos*. Companhia das Letras: São Paulo, 1999
- ASCHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum – Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. Edusp: São Paulo, 1994
- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. Perspectiva: São Paulo, 1975
- BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. Perspectiva: São Paulo, 1985.
- BANDEIRA, João e BARROS, Lenora de. (Curadores). *Grupo Noigandres – Arte Concreta Paulista*. Cosac Naify: São Paulo, 2002.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. Martins Fontes: São Paulo, 2000.
- _____. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *O Prazer do Texto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obras Estéticas – Filosofia da Imaginação Criadora*. Vozes: Petrópolis, 1993
- BEC, Christian. *Fundamentos da Literatura Italiana*. Trad. de Mário da Silva. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1984.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Literatura e Psicanálise*. Trad. de Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Brasiliense: São Paulo, 2000.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rocco: Rio de Janeiro, 1997.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALASSO, Roberto. *A Literatura e os Deuses*. Companhia das Letras: São Paulo, 2004.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Companhia das Letras: São Paulo, 1993.

- CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. *Re Visão de Sousândrade*. Perspectiva: São Paulo, 2002.
- _____. *ReVisão de Kilkerry*. Brasiliense: São Paulo, 1985. Brasiliense: São Paulo, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. 4 ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CARDOSO GOMES, Álvaro. *O Poético: Magia e Iluminação*. Perspectiva: São Paulo, 1990.
- CARONE, Modesto. *Metáfora e Montagem – Um Estudo sobre a Poesia de George Trakl*. Perspectiva: São Paulo, 1974.
- _____. *A Poética do Silêncio*. Perspectiva: São Paulo, 1979.
- CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. *A Palavra Essencial – Estudos sobre a poesia*. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1965.
- _____. *Clareza e Mistério da Crítica*. Fundo de Cultura: Rio de Janeiro, 1961.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1999.
- CHIAMPI, Irlemar. *Fundadores da Modernidade*. Ática: São Paulo, 1991.
- CÍCERO, Antônio. *Finalidades sem Fim – Ensaio sobre Poesia e Arte*. Companhia das Letras: São Paulo, 2005.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, s/d.
- COHN, Sergio (org.). *Azougue 10 Anos*. Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2004.
- COMPAIGNON, Antoine. *Demônio da Teoria*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2001.
- CONTOS POPULARES DO TIBETE: Os mais belos diálogos na literatura budista. Trad. de Lenis E. Gemignani de Almeida. São Paulo: Landy, 2003.
- COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura Brasileira Hoje*. Publifolha: São Paulo, 2004.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética e Estética In Nuce*. Ática: São Paulo, 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 1996.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. *Concepção Retórica e Concepção Semântica da Metáfora*. In: Alfa. Unesp - São Paulo: Marília, 1980.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Perspectiva: São Paulo, 1968.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Martins Fontes: São Paulo, 1999.
- ELIOT, T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Guimarães Editores: Lisboa, 1997.

- FRANZ, M. L. von. O Processo de Individuação. In: JUNG, Carl G. (org) O Homem e seus Símbolos. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, sd.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. Trad. de Marise M. Curioni. Duas Cidades: São Paulo, 1991.
- FRYE, Northrop. Fábulas de Identidade. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma Lembrança de Sua Infância / O Moisés de Michelangelo. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- GILCHRIST, Cherry. A Alquimia e seus Mistérios. Ibrasa: São Paulo, 1988.
- JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- LIMA, José Lezama. A Dignidade da Poesia. Ática: São Paulo, 1996.
- LÖWY, Michael. A Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo. Trad. de Eliana Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2002.
- LORCA, Federico Garcia. Prosa Viva Ideário Coligido. José Aguilar Editora: Rio de Janeiro, 1975.
- LUCAS, Fábio. Do Barroco ao Modernismo. Duas Cidades: São Paulo, 1985.
- LURKER, Manfred. Dicionário de Simbologia. Martins Fontes: São Paulo, 1997.
- MARQUES, Fabrício (Org.). Dez Conversas: diálogos com poetas contemporâneos. Belo Horizonte: Gutemberg, 2004.
- MERQUIOR, José Guilherme. Crítica 1964-1989. Ensaios sobre Arte e Literatura. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1990.
- MITOLOGIA. Abril Cultural: São Paulo, 1973.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes – A Poesia como Totalidade. Edusp: São Paulo, 1995.

- ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Veja: Lisboa, 1997.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1982.
- _____. *Conjunções e Disjunções*. Perspectiva: São Paulo, 1979.
- _____. *Os Filhos do Barro*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1984.
- _____. *A Outra Voz*. Siciliano: São Paulo, 1993.
- PEDROSA, Célia e BARROS CAMARGO, Maria Lúcia de (org.). *Poéticas do Olhar e Outras Leituras de Poesia*. 7 Letras: Rio de Janeiro, 2006.
- PEREYR, Roberval. *Unidade Primordial da Lírica Moderna*. UEFS: Feira de Santana, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.
- _____. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Globo: Porto Alegre/Rio de Janeiro, 1985.
- PORTELLA, Eduardo. *Confluências – Manifestações da Consciência Comunicativa*. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1983.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Cultrix: São Paulo, 1997.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. de Fúlvvia Moretto e Guacira Marcindes Machado. Edusp: São Paulo, 1997.
- REVISTA USP, São Paulo, n. 71, p.82, set./nov. 2006.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. Perspectiva: São Paulo, 1979.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre Poesia e Alguma Prosa*. Editora da UFRJ: Rio de Janeiro, 2003.
- SILVA BRITO, Mario da. *História do Modernismo Brasileiro*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1978.
- SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (org.). *Literatura Italiana – Linhas, Problemas, Autores*. Edusp, Nova Stella, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro: São Paulo, 1989.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Lacerda Editores: Rio

de Janeiro, 1997.

STEIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1975.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*. Companhia das Letras: São Paulo, 1988.

_____. *Gramáticas da Criação*. São Paulo: Globo, 2003.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e Antropologia do Imaginário*. Brasília: Editora da UNB, 2003.

UCHOA LEITE, Sebastião. *Participação da Palavra Poética – Do Modernismo à Poesia Contemporânea*. Vozes: Petrópolis, 1966.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. de Marisa Martins de Siqueira. Iluminuras: São Paulo, 1999.

XIRAU, Ramon. *Ensaio Críticos e Filosóficos*. Perspectiva: São Paulo, 1975.

APÊNDICE 1

REVISTA LITERÁRIAS

As revistas literárias sempre foram um fenômeno fundamental de proliferação das novas propostas, de renovação da imaginação literária. Veja-se a importância que tiveram entre nós desde a revista Niterói, tendo à sua frente a figura agregadora de Gonçalves de Magalhães, agitador do romantismo brasileiro, até a Revista de Antropofagia, do modernismo experimentalista de Oswald de Andrade. Nosso modernismo foi feito de revistas que, como veículo literário, chegavam mais rapidamente ao público. As revistas sempre funcionaram como dínamos da cultura literária, incendiando pela atualidade de seu material. Geralmente, são elas o principal instrumento de aferição da produção atual em qualquer data, pois o livro requer uma distância temporal que pretende a permanência.

Octavio Paz descreve o papel das revistas literárias como verdadeiro anticorpo para a estagnação das idéias literárias: “Cercados pela indiferença geral, um grupo de jovens de talento se reúne e decide fundar uma revista. Um deles se revela um comandante corajoso e hábil, capaz de acampar em terras inimigas. Em pouco tempo a revista se converte em uma editora influente e seus livros transformam o gosto e as idéias do público”.⁴¹⁴ Mesmo que o quadro traçado por Paz seja muito ideal, é possível encontrar exemplos como esse entre nós. Assim nasceu a editora Azougue do Rio de Janeiro. Tendo à frente o jovem poeta Sergio Cohn. Insatisfeito com o monopólio concretista da cena poética e tendo se juntado a um pequeno grupo de poetas, resolveram editar a revista Azougue, que, uma década depois, transformou-se em editora. Responsável, aliás, por colocar em circulação poetas interessantíssimos e importantes, alguns carentes de um reconhecimento mais amplo, como Celso Luis Paulini.

As revistas literárias cumprem, e hoje temos uma consciência mais apurada disso, um movimento de renovação que não se confunde com negação belicosa do passado. Mesmo que nossas principais e mais importantes revistas tenham se alinhando à lógica armada da vanguarda – (...) as revistas atuais acabam por confirmar a perspectiva de Octavio Paz, para quem a “revista e as publicações expressam os gostos e as tendências de uma minoria; assim,

⁴¹⁴ PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 118-119.

estão dirigidas contra as formas e idéias imperantes. Estes dois traços definem o fenômeno: é uma ruptura da ordem estabelecida e a irrupção de uma literatura diferente”.⁴¹⁵

As revistas são inúmeras e se distribuem por todo o país, o que torna inviável um painel mais abrangente, já que queremos apenas mostrar seu papel e oferecer uma descrição minimamente coerente com o seu espírito. Restringimo-nos aquelas que consideramos as mais importantes e que ao longo do seu percurso, sempre difícil e acidentado, assumam o caráter de *revistas literárias* e não *revistas de jornalismo literário*. As revistas literárias são editadas geralmente por poetas e se enquadram dentro do perfil descrito por Paz, nascem da insatisfação e da necessidade de troca e aprimoramento, de renovação e maturidade. As de jornalismo literário são revistas oficiais, endereçadas por alguma editora a um público mais amplo e com tiragens bem maiores, sua razão de existir é uma parcela, mesmo que mínima (em relação ao público leitor em geral), do mercado.⁴¹⁶ Neste caso são editadas por jornalistas, diferente do primeiro caso das revistas que os próprios escritores levam a cabo.

Se no passado, entretanto, as revistas literárias enfileiravam os poetas em *fronts* bem definidos, cada uma nascida de um programa específico, hoje, mesmo mantendo uma certa linha de reflexão e unidos por certas afinidades estéticas, os poetas se movem de uma revista para outra com liberdade muito maior. Assim, integrantes das tendências comentadas anteriormente alternam-se em publicações que primam pela abrangência mais do que pelo programa comum. Pesando, muitas vezes, mais do que a divergência artística propriamente dita, a ausência de resposta no plano das, por assim dizer, políticas literárias. Segundo Heloísa Buarque de Holanda, definindo os poetas contemporâneos: “As palavras de ordem agora são *negociação, articulação*.”⁴¹⁷ A despeito, entretanto, dessa mobilidade extrema, as revistas, mesmo que não tragam este ou aquele programa estampados nos editoriais, denunciam numa leitura mais atenta certas linhas de forças que as configuram.

A **Azogue** do Rio de Janeiro manteve em suas páginas os principais autores paulistas que se ligaram, na década de 60, ao surrealismo, como Cláudio Willer e Roberto Piva, sem, no entanto, fechar-se para poetas que divergem dessa orientação – como Antônio Fernando de Franceschi e Dora Ferreira da Silva. Surgida em 1994, a Azogue, que começou como um fanzine em xerox, trazia em seu número 0 aquilo que seu editor, Sérgio Cohn, definia como um “pacto com poetas”, expressão retomada por ele na introdução à edição comemorativa dos

⁴¹⁵ Op. Cit. p.120.

⁴¹⁶ São exemplos de revistas de jornalismo literário as revistas CULT, Entrelivros e Continente Multicultural. Mantidas ou por editoras ou pelo estado, com grandes tiragens e periodicidade regular.

⁴¹⁷ HOLANDA, Heloísa Buarque de. Esses Poetas: Uma Antologia dos Anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 16.

10 anos da revista-editora. Esse pacto consistiu na criação de um espaço considerável para autores até então marginais no cenário literário:

Éramos um grupo de jovens na faixa dos 20 anos. Havíamos descoberto, quase por acaso, a poesia de Roberto Piva, o que pela primeira vez nos sugeriu a existência de uma literatura brasileira subterrânea, que passava ao largo dos manuais acadêmicos e da mídia. Empolgados com as perspectivas abertas por essa descoberta, rapidamente estávamos lendo um elenco de autores – o próprio Piva, Cláudio Willer, Afonso Henriques Neto, Antonio Fraga, Campos de Carvalho, e mesmo nomes como Jorge de Lima e Murilo Mendes –, que criavam um panorama muito diverso da literatura brasileira do que nos havia sido ofertado até então.⁴¹⁸

Editar revistas literárias tem uma função propedêutica, como o próprio Conh sugere em sua introdução: “Paralelamente, começávamos a esboçar os nossos próprios textos, claramente influenciados pelas obras desses autores”.⁴¹⁹ Ele mesmo, poeta e editor, ressalta a diversidade que figura na coletânea de uma década da revista, indicando alguns dos traços, porém, pelos quais, de maneira inversa, pode-se chegar a alguns critérios de reunião desses poetas, como o uso predominante do verso como unidade rítmico-sonora e a não-adesão ao ideário da poesia experimental oriunda da vanguarda concreta. A revista explora os possíveis caminhos sonogados à poesia brasileira.⁴²⁰ Os editados nas páginas da *Azougue* são basicamente os poetas advindos do surrealismo mais diretamente ligado a idéia de uma escrita automática – como é o caso de Willer e Piva – e os herméticos, como no caso de Dora Ferreira da Silva e do próprio Carlos Tamm⁴²¹ – o que não impede a presença de Armando Freitas Filho.

A revista **Inimigo Rumor**, surgida em 1997, inspirando-se no título de uma obra do poeta cubano José Lezama Lima, nasce de um outro contexto. Seus editores na época, Jorge Viveiros de Castro e Carlito Azevedo se associaram a uma editora, a 7 Letras, para editar uma revista que estivesse aberta ao debate e às diferenças, consolidando-se como uma publicação luso-brasileira com efetiva e intensa participação de autores e críticos portugueses. Desde o

⁴¹⁸ COHN, Sergio (org.). *Azougue 10 Anos*. Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2004. p. 9.

⁴¹⁹ *Idem*. p.9.

⁴²⁰ A negação de filiação ao experimentalismo de cunho concreto diz muito dessa tentativa de abrir outras searas, e nesse tipo de tentativa a editora-revista foi responsável pela publicação de poetas, como já dissemos importantes e pouco comentados, como o caso de Celso Luiz Paulini. Ou de poetas estreados e talentosos como é o caso de Carlos Tamm, que transforma a metalinguagem num dos seus principais mecanismos de criação.

⁴²¹ Ver poemas de Carlos Tamm na Antologia da Poesia Hermética Brasileira no apêndice 5.

início a revista combinou a publicações de novos poetas com ensaios e traduções sobre poesia estrangeira contemporânea.

Embora não tenha trazido nenhum programa claro sobre sua linha editorial, a revista exibiu em seu primeiro número as palavras de João Cabral que, numa carta à Clarice Lispector, comenta a idéia de uma revista que ele desejava organizar sob o nome de *Antologia*⁴²²:

Será uma revista minoritária, de 200 exemplares, distribuída a pessoas escolhidas pelos diretores. Não terá programa formulado, não dará nenhuma bola à chamada vida literária, não terá seções, nem de cinema, nem de livros, nem de nada. Qualquer coisa fora do tempo e do espaço — um pouco como nós vivemos. O fim verdadeiro da revista será o de começar a escolher o que presta de todos nós.

A estrutura da *Inimigo Rumor* intercala entrevistas com poemas, traduções e ensaios. Cristiane Maria da Silva⁴²³ assinala a possibilidade de, na grande diversidade sob a qual a revista se fabrica, ser possível identificar um vetor, uma linha estética implícita:

Isso é percebido já nas primeiras leituras ao nos depararmos com a importância destacada aos poetas que se aproximam dos critérios da “alta literatura” e os já “sacralizados” num determinado cânone. Estes detêm mais espaço do que os poetas mais experimentais, embora se verifique todo o esforço em ousar com a publicação de poemas irreverentes produzidos por autores como Arnaldo Antunes e Zuca Sardhan.

Outra revista nascida da insatisfação dos jovens é a pernambucana **Crispim**, surgida em condições semelhantes as da *Azougue do Rio*. A *Crispim* nasce em 1998 do esforço de estudantes de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, num formato de fanzine e distribuída em xerox entre os estudantes daquela instituição. Teve apenas três números publicados até receber o apoio da universidade, saindo do formato fanzine para o formato livro, com mais de cem páginas e com boa qualidade gráfica. Seu quarto número, e primeiro no novo formato sai em agosto de 2006, com poemas, contos e ensaios de autores pernambucanos e de outras regiões do país.

⁴²² INIMIGO RUMOR. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 1997.

⁴²³ SILVA, Cristiane Maria da. *Inimigo Rumor: Algumas Considerações*. In: *Boletim de Pesquisa – Nelic*, n. 6/7: Santa Catarina, 2003.

A intenção de renovar sem abrir mão da tradição vem estampada na apresentação desse primeiro volume, que traz entrevistas com poetas contemporâneos como o carioca Marco Lucchesi, representante importante daquilo que estamos chamando de tendência hermética – ele tem um poema inédito na seção de criação dessa edição, assim como Weydson de Barros Leal com dois, inéditos também; e com Astier Basílio, sendo bem menos conhecido que Lucchesi e Barros Leal e recebendo, por isso mesmo, mais espaço (são oito poemas seus). Essa lógica inversa aos preceitos mercadológicos – oferecer mais daquilo que, desconhecido, detém valor, aplica-se ainda ao nome mais obscuro da publicação: Paulo Gervais, poeta do interior do estado, da cidade de Garanhuns mais especificamente. O destaque dado ao ilustre anônimo pode ser explicado também por sua poética pactuar com muitas das idéias estabelecidas pelos editores da revista. O exercício da palavra poética como um rigor formal que adquire sentido transcendente.⁴²⁴ O que não se sabe é se essa autonomia se manterá, já que a publicação depende da instituição que a patrocina e na qual estão sediados os seus editores, desenvolvendo pesquisas de mestrado e doutorado.

A revista **Gazua**, do Ceará, diferentemente, não se propõe a ser uma revista de ensaios ou de “crítica”, como a Crispim. Traz em suas páginas essencialmente textos de criação, de poetas e escritores de todos os cantos do país. Editada por jovens poetas, entre eles merecem destaque Diego Vinhas⁴²⁵ e Eduardo Jorge, sediados em Fortaleza, sua periodicidade é irregular e a revista ganha seus novos números a partir do esforço heróico de seus editores.

No caso da *Gazua* a palavra de ordem é diversidade. Em suas páginas figuram poetas das mais variadas tendências, como Jussara Salazar e Fabiano Calixto (dois pernambucanos que se mudaram para o Paraná e São Paulo, respectivamente). À *Gazua* falta, às vezes, um olhar crítico mais rigoroso na escolha dos textos, oferecendo muitas vezes um panorama desigual em termos de qualidade. O esforço, entretanto, de seus editores trouxe para essa pequena revista sediada no Ceará muito do que há de interessante na atual poesia brasileira. Nela, podemos encontrar, por exemplo, poemas de Cláudio Daniel, também entre os poetas que consideramos alinhados da tendência hermética e poemas do próprio Vinhas, caminhando talvez para uma depuração extrema de eventos cotidianos, sobre os quais se construía a poética de seu livro anterior, mas que agora se apresentam num minimalismo de difícil inteligibilidade.

⁴²⁴ Ver poemas de Paulo Gervais na Antologia da Poesia Hermética Brasileira em anexo.

⁴²⁵ Diego Vinhas é autor do livro de poemas *Primeiro as Coisas Morrem* (7 Letras, 2004), representando uma promessa fecunda da jovem poesia cearense.

Alinhando poetas designados como inventores por Cláudio Daniel, a revista **Coyote** publica também textos críticos, pequenos ensaios que têm a função de refletir sobre o atual cenário poético brasileiro. A coyote é editada pelos também poetas Ademir Assunção, Marcos Losnak e Rodrigo Garcia Lopes. De designer minimalista, jogando com o preto e o branco de forma criativa, a revista tem seu projeto gráfico a cargo do poeta Joca Reiners Terron, que em seus textos pretende cruzar registros discursivos diferentes, ora orbitando sobre ícones da cultura pop e de massa, ora simulando uma linguagem elaborada e considerada padrão de excelência literária pela tradição e pelo senso comum. A coyote ainda oferece aos leitores traduções, contos e entrevistas.

A **Oroboro** de Curitiba, também toda em preto e branco e procurando dispor o material literário num design leve e atual, começou a ser editada em setembro de 2004, contando até agora com oito números publicados, sob a tutela do poeta Ricardo Corona e da artista plástica Eliana Borges. A Oroboro também apresenta em suas páginas poemas, contos, traduções e imagens, fotos e registros de trabalhos de artistas plásticos. Essa junção se justifica pela proposta da revista que, segundo o editor Ricardo Corona, procuraria nessa coexistência de linguagens – a poética e a plástica – seu diferencial em relação a outras publicações similares. A crítica ou o ensaio não comparecem às páginas da Oroboro, confirmando o desejo de seus editores de que a obra chegue ao público sem mediações, “dedicação ao objeto que o artista cria e menos ao que se diz do objeto”.⁴²⁶ Nota-se um ecletismo muito grande em suas páginas, onde poetas de destaque como o poeta argentino Arturo Carrera, tema de longo dossiê no número quatro, dividem o espaço da revista com autores anônimos. O número cinco da revista exhibe tal ecletismo de maneira quase constrangedora ao incluir na mesma edição trabalhos tão díspares como as traduções dos poemas de Jean Joseph Rabearivelo – excelente poeta de Madagascar – realizadas por Antonio Moura; juntamente com o conto *O Hermafrodita* de Rodrigo de Souza Leão.

Sibila, surgida em 2001, é editada por Régis Bonvicino e Alcir Pécora, fundada em 2001, traz entrevistas, artigos e poemas, ampliando o diálogo dos autores brasileiros com os estrangeiros. Outras revistas a destacar seriam o **EtCetera**, editada pela Travessa dos Editores conectando poetas do Sul e do Sudeste; e o jornal literário **Rascunho**, que tem como editor o jornalista Rogério Pereira.

⁴²⁶ “Oroboro é uma publicação aberta à qualidade da arte contemporânea brasileira, sem desmerecer autores de outras épocas e nacionalidades. Entendemos que uma revista tem que refletir o que está acontecendo a sua volta e que há outros registros para a arte e literatura antigas. Procuramos exercitar nosso conhecimento crítico e apostamos naquilo que acreditamos ter qualidade. Isso pode ser discordante de muitos outros pontos de vista, o que, de certa forma, é uma característica do hoje”.

Destacam-se ainda as revistas eletrônicas, estabelecendo a Internet como principal canal de comunicação entre poetas isolados ou grupos inter-regionais. Entre elas a Zunai, criada e mantida pelo poeta Cláudio Daniel, O Jornal de Poesia de Soares Feitosa, a Agulha, de Cláudio Willer e Floriano Martins e o site Cronópios, de. A irradiação da poesia pelo suporte eletrônico não parece intervir de maneira fundamental em sua composição ou nos movimentos estéticos que se desenvolvem a partir das linhas de forças que tentamos descrever na primeira parte deste capítulo. E é muito cedo para avaliarmos se haverá interferências e de que ordem. As páginas eletrônicas no formato blog, mantidas por muitos dos jovens e novos poetas funcionam, por enquanto, como uma espécie de boletim poético, contendo poemas esparsos, comentários e impressões, sem maior relevância. Nenhum dos autores atuais abriria mão do formato impresso pelo suporte eletrônico.

Uma verdadeira efervescência que se verifica no campo da poesia e que um trabalho crítico posterior, provavelmente creditado a futuras gerações, poderá avaliar com mais acuidade. No momento, cabe-nos dar nota desse borbulhar de idéias e textos, apontando aqui e ali, impressões críticas que podem – como estamos tentando neste estudo – assumir o desejo arriscado de sistematizar essa profusão literária que é marca característica de nosso tempo.

APÊNDICE 2

ENTREVISTA COM WEYDSON BARROS LEAL

1. De seu primeiro livro (O Aedo) até o último (Os Ritmos do Fogo) encontramos uma espécie de consolidação do lirismo, que em seus primeiros poemas publicados ainda divide espaço com o elemento épico e mesmo o dramático. O que significa o lirismo para você? É o resultado da maturidade de sua poesia?

Vejo com muita alegria essa percepção. Poucos analistas de meus livros alcançaram isto que, a meu ver, é o ponto principal: o elemento lírico como eixo de minha poesia. Não acredito em poesia que não seja lírica. O melhor poema épico ou o melhor drama sempre estarão alicerçados no componente lírico. Costuma-se confundir lirismo com o meramente amoroso ou romântico, mas com um mínimo de conhecimento da teoria moderna do poema descobre-se que a lírica é mais que uma voz da *poiesis*, é o espírito criador que rege a grande imagem. Quanto ao mapa de minha poesia, acho correta a noção de que, com o tempo, uma voz lírica própria foi tomando seu espaço, foi ocupando ou assumindo o lugar que, no princípio, era partilhado com outros elementos, como temas ou mesmo uma entonação clássica, fruto de leituras da grande poesia e do teatro épicos que fiz durante muitos anos. É claro que, com o tempo e mesmo com a “maturidade” da cronologia natural da vida, começamos a encontrar uma voz que prescinde de influências ou alicerces alheios, e criamos, na escalada da montanha que buscamos conquistar, as clareiras de onde avistamos de forma mais pessoal a poesia.

2. Sua poesia exige um leitor especial, ela pode, inclusive, ser considerada obscura em muitos momentos. Como você vê isso?

Durante algum tempo, principalmente até a publicação d’Os Ritmos do Fogo, fui lido com certa ortodoxia por alguns críticos. Mas a leitura não pode ser só essa, pode até incluí-la, mas não deve ser exclusiva. Acho que por isso, analistas atentos como César Leal, Mário Hélio, Ferreira Gullar, Ivan Junqueira e Marco Lucchesi observaram em meus poemas algo além da muralha de hermetismo que o leitor comum pode ver como intransponível. É claro que não quero negar o componente hermético ou, pelo menos, pouco acessível a esse leitor mediano.

No entanto, acho que a verdadeira poesia não se dá de forma fácil ao leitor despreparado. Isso também ocorre com a música, com a pintura, com diversas linguagens da arte clássica, moderna ou contemporânea. Sempre foi assim. Não é novidade nenhuma. A poesia, como a pintura ou a música, é uma ciência. O leitor comum pode alcançar expressões simples, como cálculos básicos de adição e subtração, mas as equações mais complexas e elaboradas – assim como a poesia das diferenciais ou da física quântica – só são alcançadas pelos iniciados, por aqueles *happy few* de que falava Eliot. Ainda assim, acho que a minha poesia se abre em janelas que projetam diversas leituras – depende do olho de quem lê.

3. A Poesia é uma arte difícil?

Como disse na resposta anterior, em toda arte ou ciência existem níveis de desenvolvimento e elaboração. Não podemos analisar ou comparar com os mesmos critérios teóricos uma pintura clássica e um quadro de Paul Klee ou de De Chirico. Tais obras partem de conhecimentos e experiências diversas e, portanto, têm de ser analisadas sob condições também ponderadas. Digo isto porque o que faz uma obra de pintura ou poesia moderna parecer difícil a um leitor despreparado é, antes de mais nada, a diferença de experiências entre esse leitor e o artista. E olhe que usei a expressão “parecer difícil”. A arte, em qualquer tempo, acumula uma cultura e uma tradição que podem se revelar numa linguagem ao mesmo tempo bela e distante, e o que fica de incompreensão nesse hiato é o diferencial da experiência. Essa experiência não se refere apenas à práxis e à cultura do artista, mas também, e principalmente, à experiência de leitura e observação de quem está diante da obra.

4. A metáfora foi definida por Ortega y Gasset, em seu livro A Desumanização da Arte, como um instrumento que Deus teria deixado dentro do homem, semelhante a um cirurgião que tivesse deixado algo dentro de seu paciente. Que importância tem a metáfora para você como poeta?

A metáfora é uma multiplicação da linguagem, é a potencialização de um significado pelo idioma do gênio, ou ainda, é a elevação dessa tradução pela potência da poesia. Assim como não creio em poesia que não seja lírica, não acredito em boa poesia sem uma rica construção do pensamento através da metáfora. Essa é a ferramenta ou a voz mais forte da poesia. É quando o poeta revela a sua força pela fragmentação enriquecedora de um sentido, que ao

mesmo tempo é a sua capacidade de transformá-lo em outro, em cem, em mil. A metáfora é a chave que transforma a casa que abre reinventando o próprio mundo.

5. Sua poesia é uma forma de conhecimento capaz de articular a experiência individual e a coletiva?

Acho que toda poesia é um pouco esse conhecimento, ou pelo menos um caminho para que, a partir dele, o poeta e o leitor possam se conhecer melhor. A poesia é a forma suprema de humanização; é quando o humano se sobrepõe a todos os outros seres; é a quando a inteligência alcança a menor distância entre o meramente físico e uma visão abstrata das coisas; é quando conquistamos a transcendência. A poesia é o que faz o homem se sentir melhor ao percebê-la, é o que o faz crescer ao experimentá-la.

6. Qual o papel, para você, dos mitos e do imaginário para a poesia e para a literatura em geral?

A questão dos mitos nos remete à poesia clássica, aos gregos e toda uma gama de crenças e invenções das quais muito pouco chegou até nós. Isso tem o seu paralelo em todas as culturas e civilizações, não importa o tempo ou se eram ocidentais ou não. Lembre-se que nas mais remotas tribos africanas ou nas civilizações pré-colombianas as há a presença do mito, do imaginário, e aí há poesia também. Mas no caso da poesia culta, assentada na tradição ocidental clássica, greco-latina, esses mitos sempre nos serviram como formas de enriquecimento humanístico, como conhecimento de nós e dos outros, e, em última instância, como retratos que vamos deixar para o futuro como provas de nossa riqueza ou de nossa limitação. Claro que a poesia moderna e contemporânea se distanciam do uso freqüente desses mitos clássicos, mas nós também criamos nossos próprios símbolos, nossos deuses, e mesmo o amor continua sendo o mais forte deles.

7. Para Hugo Friedrich a poesia moderna seria um cruzamento do alto rigor estético com estados e imagens arcaicas. Octavio Paz, por sua vez, nos fala da ancestralidade da poesia, na medida em que, segundo ele, todo poema, antigo ou recente, é uma forma ancestral de contemplação e participação no cosmos. Você acredita que seus poemas ofereçam essa imagem de poesia?

Aqui voltamos ao que me referi anteriormente como arte humanística. Quanto mais elevada a poesia, mais alto será o nível de simbiose ou mais profundas serão as raízes que a irão conectar à tradição. A sofisticação técnica, o apuro da linguagem, a riqueza da metáfora, apenas vão constatar que esse conhecimento existe. Caberá a um leitor cada vez mais sofisticado acompanhar esse vôo e desfrutar de uma visão elevada de nossa civilização.

8. Num mundo como o nosso a poesia tem função? Se tem, qual seria?

T.S. Eliot, no ensaio “A Função Social da Poesia”, abriu janelas sobre o tema. Octavio Paz, em muitos momentos, também. Acho que a função da poesia é aprimorar o espírito e o pensamento humanos. Um físico ou um matemático que lê poesia é um físico ou um matemático com visões mais abrangentes sobre suas ciências. A poesia abre possibilidades. Descobre mundos. Ou faz com que o real alcance todas as suas dimensões, tornando a hipótese um caminho mais seguro ou mais crível dentro da experiência científica. Dessa forma, todo homem que lê poesia é um homem melhor. Ele descobre que há algo superior à realidade visível ou que até a mais simples percepção pode ser uma expressão elevada de nossa humanidade. A poesia deve ser o idioma de Deus.

APÊNDICE 3

ENTREVISTA COM MICHELINY VERUNSCHK

1. Alguns poetas brasileiros, contemporâneos seus, parecem atualizar uma idéia fundamental da alta modernidade que é tratar a poesia como uma possível medula espiritual de nosso tempo, sendo capaz de organizar nossas experiências reflexivas, diárias e transcendentais. Você acha possível os leitores encontrarem tal característica em seus textos?

Acho que sim. Na poesia há sempre um desvio de linguagem pela imagem. Eu não sou a pessoa mais adequada para falar de minha poesia. É como na performance⁴²⁷, eu estou tão dentro que não vejo, não percebo além do dentro em que estou. É muito difícil. Mas, em relação à poesia, isso sim. Há um desvio de linguagem que é dado pela imagem. Ela, a imagem, funciona como um desencaminhador da linguagem corrente, da palavra “certa”. Você vai trilhar um caminho, na minha poesia, e, de repente, uma imagem te leva para outro lugar. É a exigência de um leitor disponível e atento para as pequenas variações que isso contém.

2. Nesse sentido você acha que seus textos oferecem certa dificuldade ao leitor não acostumado à leitura de poesia?

Acho que é uma poesia exigente. Ela pede que você seja municiado. Não dá para chegar nela sem armas. Sem uma leitura prévia de mundo e sem outras leituras. E ela exige isso não só do leitor como o “outro”, ela exige isso também de mim como leitora. Uma é a Micheliny que escreve, outra é a que lê. Então, esse leitor ideal que é dado por mim é um leitor que é muito exigido sempre, mas que, ao mesmo tempo, é muito exigente. Tenho muita clareza de que não escrevo para qualquer leitor. E não é porque eu queira ser hermética no sentido mais usual do termo. Eu quero ser lida, todo escritor quer ser lido, essa é sua vaidade. Mas quero ser lida nesse patamar de exigência, dado por esse autor que sou eu transfigurada, para um leitor que também sou eu transfigurada, e que espera sempre o melhor do autor. Quando o leitor se depara com um poema meu, em revistas ou jornais, ou com um livro, saiba que ele está ali

⁴²⁷ Micheliny se refere a performance que ela apresentou no Encontro do Rumos Itaú Cultural em João Pessoa, Paraíba, em 2006.

porque conseguiu chegar nesse patamar de exigência que me imponho, salvo algumas exceções.

3. Essa exigência pode ser sentida em todo o Geografia Íntima do Deserto.

O “Geografia” foi um livro que foi estruturado. Não é um livro feito ao acaso. Ele foi pensado dentro de um crescente dividido em três partes. Cada parte do livro compõe uma escala. Sua última parte significa uma altura e depois um corte. Não sou compositora, mas é como se eu tivesse feito uma música. É uma espécie de partitura. Estou trabalhando num outro, que é A Cartografia da Noite, que comporá, junto com o Geografia, uma trilogia. O terceiro ainda não tem nome, mas de certo modo já tenho um vislumbre dele: um jogo de claro e escuro. O Geografia Íntima do Deserto é bem escuro, apesar de seus rasgos de claridade; O Cartografia da Noite é ainda mais escuro, mas o terceiro quebrará com isso, vai ser uma ruptura... mas aí já estou falando de algo que não sei.

4. Você falou de imagem, imagem é uma das definições de metáfora. Parece-me que o nervo de seu poema é a metáfora.

Eu sou muito visual. Normalmente, o que me provoca o estado de criação poética é uma imagem. Uma imagem que eu vi, que eu transtornei. Uma imagem da qual eu fiz m releitura. Normalmente, eu visualizo para depois escrever. Algo engraçado que acontecia comigo era sonhar com poemas. Mário Hélio me disse uma vez que outro poeta, famoso, acho que também Manuel Bandeira, sonhava com poemas. Já sonhei com as palavras do poema, anotando-o quando acordei; e já sonhei com as imagens de um poema, com a construção visual, e nessa construção as palavras se organizavam. Acontecia com muita freqüência, há uns cinco anos não acontece mais.

5. Geralmente a imagem é uma unidade impossível. Ela une ou funde realidades distintas. Você acha, com isso, possível falar numa espécie de conhecimento que a poesia oferece, sem necessariamente esquadrihar-se à razão, mas sem ser também puro sentimento? Lezama Lima falava na pré-logicidade da linguagem poética.

De certa forma sim e de certa forma não. Acho que há um tipo de poesia que é isso, que é pré-lógica. E outra não. E penso que isso pode acontecer no mesmo autor, na minha própria poesia, que é uma poesia extremamente lúcida. Eu costumo dizer que a poesia está um degrau acima da filosofia – me desculpem os filósofos. Tudo que a filosofia queria era pensar com o grau de excelência que a poesia atinge com poucas palavras. A poesia é capaz de explicar o mundo com poucas palavras. Às vezes, com uma única palavra.

6. Seus poemas, muitas vezes, são sentidos como articulação de uma voz que funciona como oposição ao espaço branco da página, ao silêncio.

Isso me provoca uma imagem, que me comove e me move. De certa forma me moveu também no Geografia Íntima do Deserto: João Batista pregando no deserto. A palavra no deserto. A palavra dita para ninguém e, ao mesmo tempo, dita para alguém. João Batista pregava no deserto para o deserto, mas também para ele mesmo. Ele precisava da palavra para continuar existindo dentro do deserto. Esse é um motivo muito forte no livro. Não nego, sou discípula de João Cabral, sou apaixonada pela sua poesia, que é uma poesia para ser dita em voz alta. E só quando alguma coisa é dita em voz alta é que existe espaço para o silêncio. Porque o que modula o silêncio é o ruído, é a voz, o som. Existe o silêncio, mas existe forte também a voz, a voz alta. Poesia dita em voz baixa é a morte. Talvez a tradição oral, e aí cabe um dado biográfico. A tradição oral do nordeste é muito forte. Mas não acho que seja só isso. Acho que é a tradição ocidental. Eu falava mais cedo sobre o orfismo, essa coisa de ser possuído pelo *daimon*. Hoje, entrando no século XXI, temos muito menos preconceito com essa tradição, e de se dizer essa poesia em voz alta, do que no início do século passado, quando tudo era muito “moderno”, quando fomos perdendo a capacidade de dizer os nossos poemas. Acho que hoje o poeta sente novamente – e acho isso incrível – a necessidade de dizer o seu poema, de cantá-lo, de dançá-lo. Mas só dizendo, cantando e dançando o poema, que podemos ter uma dimensão exata do silêncio.

APÊNDICE 4
ENTREVISTA COM MARCO LUCCHESI

1. Sua poesia tem ganhado espaço, ao ponto dos leitores não mais dissociarem talvez o Marco Lucchesi poeta do tradutor. De certa forma há uma noção de modernidade implícita nessa percepção da existência de uma unidade crítica-criativa?

Hoje as coisas já não se distinguem. Ou talvez jamais se distinguiram no modo e na essência, e os exemplos remontam ao Cânone Ocidental: em Dante lendo Bertram e Anselmo. Ou em Shakespeare, com suas páginas de histórias italianas. A Divina Comédia repousa nessa latência, dos saberes tantos e de uma sublime inspiração. Muitos falavam de poesia e de estrutura – sem saber ao certo se deviam escolher esta ou aquela. A melhor parte da crítica percebeu – ao longo do século XX – que não deveria guardar qualquer remorso hamletiano. A poiesis habita esse espectro de amplidão e desafio. A mímesis do Paraíso é pura luz. E bem se houve, Dante, em tanta metafísica, trazendo, muito embora, da Terra, uma série de símiles, e de rios, e de pássaros, para extrair da metafísica um rosto humano e uma densa e leve nostalgia.

2. Você começou a escrever poemas em português ou em italiano? Antes das traduções ou elas te conduziram a isso, uma espécie de tradução da tua própria voz?

Minha vida começou bilingüe, até que eu me perdesse em quase duas dezenas de línguas e fragmentos, e alfabetos e prosódias e tantos desvarios, de quem veio depois de Babel e de seu legado de puro desassossego. Mas são duas línguas essenciais, e em que amo dar voltas, avançando e atravessando o seu tecido espesso, que são o italiano e o português. Em que língua comecei a escrever ou a descrever... Não lembro. Acho que nas duas. Ou mais precisamente: numa interlíngua, numa zona flutuante de empréstimos e de vozes. E de silêncios.... Quantos silêncios habitam essas línguas, quantas formas irreversíveis. E, desde cedo, a impossibilidade, pessoal, e o interesse remoto de traduzir duas ordens de expressão

que me pareciam irredutíveis. A tradução, antes, depois... As vozes possíveis para uma só voz, possível, incerta, espessa? Duas línguas. Duas mães. Duas pátrias. Um ser anfíbio. Uma poesia anfíbia e suas tentativas...

3. O transcendente e o absoluto exercem um fascínio muito grande em sua dicção poética, criando muitas vezes um espaço arriscado, onde a idéia pode sobrepujar a forma e a expressividade. Como vencer este impasse?

Trata-se de pergunta muito interessante e espinhosa. São tantos e diversos esses impasses... poesia ou estrutura – diziam os antigos. Acho que a Origem da Tragédia possa dar ensejo a tantas reflexões. Quando Sócrates sonhava recorrentemente um sonho. Sonhava. Tornava a sonhar e mal compreendia. Até que finalmente compreendeu que havia um caminho não necessariamente racional – como havia sonhado – mas várias possibilidades de atingir uma parte da realidade. E parecia – embora fosse tarde – que somente através da música poderia vencer esse limite. Acho que assim consigo resolver uma parte dos desafios. Trago um piano interno (embora pratique num piano de armário, que me acompanha desde minha primeira adolescência). Impasses. Nietzsche e Sócrates. A música...

4. Como você vê a poesia brasileira contemporânea? Que nomes você apontaria para um leitor desejoso por conhecê-la?

Como apontar nomes sem provocar iras e sem cometer erros e protestos. Além disso, a riqueza é tamanha, a biodiversidade tão interessante. E depois: existe no Brasil uma tendência de preparar listas e mais listas, de dizer que tais e tais são pós-modernos, que aqueles são conservadores, que os outros são liberais, que tais e tais ficarão, que outros são tristes, enquanto os mais alegres são superficiais, aqueles mais acadêmicos, estes mais de sentimento... Isso me aborrece. e há tantos que escrevem essas litânias políticas, e que realizam de tempos em tempos catálogos, hierarquias... acho que deveriam estudar botânica... Mas para isso, seria preciso ter um alto sentimento poético, mesmo em se tratando de puras e difíceis taxionomias.

5. No Paraíso da Divina Comédia, Dante volta a face para Beatriz evitando ser fulminado pela visão fulgurante da sabedoria divina, vislumbrando no rosto dela a imagem refletida do transcendente. Sua poesia tem a face voltada para o florentino?

Meu Deus.... Não apenas a poesia, mas uma parte essencial de minha vida. Em Dante, encontrei um tesouro vastíssimo, uma fonte perene de significação, de beleza e verdade. Posso evocar, palavra por palavra, muitos de seus cantos e fragmentos e pedras e nuvens. Nele, as raízes de meus pais, em Florença, Pisa e Lucca. Uma língua fenomenal, como poucas, dúctil, perfeita e generosa. Dante é um acontecimento em minha vida, e nunca mais pude cogitar minha vida e meu horizonte literário sem a altitude de suas plagas poéticas. Entusiasmo!

6. O trabalho de tradução poderia fornecer a nossos jovens poetas uma outra compreensão do trabalho poético, poupando-nos talvez de realizações rasas e quase levianas, visando muitas vezes a publicação como forma de status e não o apuro da palavra poética?

Uma questão muito boa e interessante. Escrevi certa feita que a tradução e a alquimia guardavam não poucas ressonâncias e coincidências. O ouro secreto. A pedra filosofal. As línguas. Sais. Ácidos. Bases. Dicionários. Pelicanos. Quase um exercício infinito, sem metas rígidas e resultado produtivos, mensuráveis, verificáveis. Mas o desafio de uma expressão. Não sou um. Não sou outro. Mas aquele algo de intermédio. Silêncio e Palavra. O espelho do tradutor e do poeta. Entenda-se um espelho secreto... quando houver algum indício de ouro, então...

7. Que escritores você desejaria traduzir?

Atualmente me vejo afastado ou impedido da tradução. Talvez para o futuro. algum futuro do pretérito. A tradução (alquímica) foi um longo tirocínio. E preciso estar em férias desse antro, desse árduo laboratório. Sairá uma reedição trilingüe de uma tradução que fiz há muitos anos

do Pseudo-Dionísio, quase inencontrável hoje em dia Teologia Mística. Uma Teologia do silêncio. O mesmo silêncio que guardo pela tradução. E pela poesia.

APÊNDICE 5
ANTOLOGIA DA POESIA HERMÉTICA BRASILEIRA

Nota Introdutória

Esta pequena antologia foi organizada para estreitar o contato com a produção atual da poesia brasileira que denominamos hermética, e que, pela leitura entusiasmada e inquieta, provocaram a razão de ser desse estudo. O ponto fundamental de partida se situa em meados dos anos 80, quando já aparecem de maneira tímida alguns de seus traços, através de publicações, que representam hoje caminhos paralelos às tendências até então dominantes como o concretismo e a poesia coloquial-irônica advinda dos marginais e tropicalistas.

A faixa etária dos autores varia muito, embora um elemento cronológico os mantenha coligados: a solidificação dessa nova dicção na poesia brasileira se inicia nos anos 80 e se desenvolve plenamente pelos anos 90 até nossos dias. Estão ausentes os quatro poetas estudados ao longo do trabalho, já que tivemos a oportunidade de comentar e analisar vários de seus textos.

Duas poetas e a presença delas nesse breve panorama mereceriam, nesse caso, um comentário especial – Dora Ferreira da Silva e Orides Fontela. Extrapolam os limites cronológicos firmados acima, e são precursoras do hermetismo. Mas a presença delas nessa antologia mínima se justifica por alcançarem o período em que a poesia hermética se difunde, continuando a publicar uma literatura que estamos agora mais aptos a fruir e reconhecer.

Age de Carvalho

Triste-triste, cisca
a alegria atrás do mundo,
junto à cerca,

quando o tempo
se destampa –

Cunca, me ouves?

É verão de novo.
A cidreira queimada
na gaveta
desanda a florir,
uma lágrima rola de volta ao olho,
a promessa, de ré, res-
pira, arde
por se cumprir:
tens uma casa e uma cama,
João do teu lado direito,
moras comigo.

Ouves?
Tudo pede perdão.

*

*Mühlaunder Friedhof**

Me-
dita, a

branca
sombra da neve,
o nervo
desse silêncio, fendido: Trakl.

(arde,
arde a folha
forasteira, o louro
latim das folhas,

o cego vento
ledor
das folhas).

Aberta, a
pedra interrogada.

* *Cemitério de Mühlau, em Innsbruck, Áustria*

*

Note, rumo à cidreira
rebelada, devorando
o tanque –

sem
a palavra-amuleto,
sem as chaves mestras do mundo,
o brilho doente da promessa
sem a promessa.

Em viagem. Traficado,
o coração no bolso,
a fé,
na mala extraviada.

Norte, *norte*.

André Ricardo Aguiar

Leitura de nomes

E tudo são nomes

nas franjas do real
sofremos a existência
dos nomes

repetição interdita
da fome do eterno
e – e tudo são nomes

teia, alcatéia
cerceando as coisas
exânimes

janelas inexatas
na contramão da fala.

Antonio Fernando de Franceschi

Oficina

“For poetry makes nothing happen.”
W. H. Auden

passos do processo:
 longa pausa antes do golpe
 palavra a palavra
 na armação do cristal

voz transversa na noite:
 suores nos vãos das linhas
 um desajeito ou menos que dói
 e não se consegue dormir

vitórias contra o sono:
 é delas este canto de oficina
 onde o poeta em clausura
 desafia seus temores

*

Artemis

o lugar é onde quer
 meu desejo:

longe: inútil resistência
 que me expõe à tua fome

perto: nudez translúcida
 de tua fingida fraqueza

Aqueira

que me traspassa
 e destrói

Augusto Contador Borges

O sentido reluz pela fresta
 na armadura dos olhos: lampejo
 torturando o cílio
 íntimo das cores
 de asa lustrosa ou perniciososa
 vírgula que desequilibra os olhos
 pousados na extremidade do galho
 e faz vibrar as folhas nos lábios
 do vento
 enquanto
 o deus ocasional dos gestos

desfeitos
recompõe as formas no texto

*

Emaranhado em fios
de indefiníveis negros
no esboço
sem contornos
fantasma de arestas
o corpo aparta as sombras
e abre os braços turbulentos
corpo
que a fala ilumina
e livra
de sua incômoda casa
(aranha nua, fúria
de carcaça)
de uma vez por todas
toca seu acorde de mil liras
e extravasa
por todos os cantos
e desencantos
da carne
enquanto o tempo exuma
sua sombra
que Deus mesmo
parece
deu muito pouco à espécie

*

No giro a certeza queimou-se
com as pálpebras
os olhos de madeira
as mãos negras sobre a página
moldando a voz de cinzas

O que sobrou do tempo e nenhum halo adivinha

O vento menos o rosto
A sílaba
Na correnteza do sopro

Carlos Tamm

Paisagem

Duas montanhas descem
entre o fundo azul vazio.

Algumas árvores pontuam
o sereno espaço aberto.
Alguns queriam assim, limpo
mas abaixo de tudo isso
vêm-se pequenas figuras se movendo.
Aqui, abaixo de tudo isso
desejo e desespero.

*

Rupestre

Alguns rabiscos:
o homem, o barco
o remo
como um terceiro braço.
Inscrição no fundo da caverna
negra abóbada, Hades.
Alguns rabiscos:
o navegante penetra o vácuo
contra o breu, percebemos
reflexos verdes
azuis vermelhos
estilhaços de espelho.

*

A linha d'água lambe
o volume pesado ao longe:
algas entre as orelhas
o sal tritura os dentes.
A água densa embala o corpo
que o vento não move – tronco
translúcido expondo
suas engrenagens vivas.
É por um riso de esguelha
que a carcaça respira:
o sol morrendo aos poucos
e a pérola da barriga
que a grávida enfim exala.

Claudia Roquette Pinto

O dia inteiro perseguindo uma idéia:
vagalumes tontos contra a teia
das especulações, e nenhuma
floração, nem ao menos
um botão incipiente
no recorte da janela

empresta foco ao hipotético jardim.
 Longe daqui, de mim
 (mais para dentro)
 desço do poço de silêncio
 que em gerúndio vara madrugadas
 ora branco (como *lábios de espanto*)
 ora negro (como *cego*, como
medo atado a garganta)
 segura apenas por um fio, frágil e físsil,
 ínfimo ao infinito,
 mínimo onde o superlativo esbarra
 e é tudo de que disponho
 até dispensar o sonho de um chão provável
 até que meus pés se cravem
 no rosto desta última flor.

*

george trakl

sete vistas esperam atrás do nome
 jardim que foi salvo, tonsura de muros:

árvore branca do desejo,
 coberta de flores-do-equívoco

poças gêmeas olheiras
 sob uma rajada de pétalas

um astrolábio perdido na fuga

um par de seios – faróis
 que os dedos acabaram de acender

a criança de olho-guilhotina:
 razão (manhã) decapitada

a palavra sarça ardente

um punho fechado teu coração

*

há uma prata indecisa na copa destas árvores
 há um lalique que – diáfano – cola às asas
 da borboleta
 há um grilo que retine
 sílabas
 às estrelas

Dora Ferreira da Silva*Encontro*

Este lugar é outro.
Balançam bambus ao vento
as tranças desiguais.
Ninguém responde às minhas palmas.
Onde o cão habitual
farejando o imprevisto?
Atenho-me às plantas, ao fundo do quintal
com suas raízes.
Tem sede, não chamam.
Com o cansaço da tarde, vou olhando:
cancelas arruinadas,
um carrinho tombado, vertendo terra mais
escura;
um jarro de esmalte branco, antigo,
entre outras coisas
muito abandonadas.

Há marcas na terra seca e solta,
marcas de brinquedo:
tampinhas de garrafa e um arco em meia-lua
de metal prateado.
Vejo o que há de irregular e errático
na menor alegria.
Sento-me num banco debaixo da ameixeira.
É um banco pequeno, incômodo,
Um banco de criança.
O que fazer?
Já bati palmas, feri o silêncio
deste recanto calmo.

Balançam bambus ao vento
as tranças desiguais.
Este lugar é outro.

*

Novo Céu, Nova Terra

Ver esse verdade, subindo-lhe os degraus
sem pressa.
Forçá-la como um templo mudo.
Atravessar o espinho e a carne,
a cerca derribada,
dentro da verdade adentrando-se

pássaro em floresta.
 Ver a verdade, aceitar-lhe a cegueira,
 dentro.
 Degraus difusos, dorso da humildade
 quando em tudo anoitece a noite
 e o rosto mesmo da noite se apagando,
 esquecido o esquecimento e a hora.
 mansamente branqueia a manhã
 os ossos da véspera;
 O orvalho cobre de musgo a pedra dos sentidos,
 em tudo amanhecendo o céu e a terra, salvos.

Eduardo Sterzi

Música

*Rien, cette écume, vierge vers
 Stéphane Mallarmé*

a musa voluptuosa
 pede passagem

e lhe damos –
 prosa:

qualquer imagem
 vale mais

que a floração sentimental de uma
 rosa:

gás lacrimogêneo,
 luto, melancolia,

estrofe, catástrofe,
 catarse:

deposita-se, linear
 (limpa e suja como um verso)

pela praia pedregosa da palavra
 – esta espuma.

*

Território

Mesmo o pó dorme, a esta hora,
 desprezado
 pelo sol. Podes
 vagar tranqüilo

pelo território inimigo:
 tua casa.
 Nenhum perigo que as coisas te assaltem
 ou te abracem. Os
 braços
 das cadeiras, como de praxe,
 calados. Mal percebes
 (êxtase ou cansaço)
 a oclusa
 cerimônia de coisas
 a que não foste
 convidado e que,
 intruso,
 profanas.

Fernando Fábio Fiorese Furtado

Manhã

na claridade do pátio
 nada se move.

apenas o mármore das colunas
 duela com o vento.

todo o solo prenuncia a queda
 a palavra que fenda a manhã.

emigrado da sombra
 me entrego ao desgaste do vento.

ah o azul
 o azul me desampara.

*

Mulher Dormindo

apenas a alma dorme
 o corpo insone
 trabalha
 os minérios do sono
 sustenta o pânico
 o naufrágio
 na penumbra
 fogo e relva
 os músculos dançam
 debruçados sobre o nada

os olhos não
os olhos sonham
à sombra da alma
- e sobrevivem
ao dilúvio.

Fernando Paixão

Disse o oráculo
ao povo
reunido na praça:
– palavras são suficientes
para apodrecer vossas vidas.
Espalhou-se o medo.

*

Colheita

Oxidamos os afetos
frutos lentos
de um

dia.

*

Floresta

Do minério mais vasto
ao quebrar
de uma asa de inseto:
música sem faca.

A terra inquieta
abate o tiro
o silêncio em volta.

Não sobra o mínimo
vapor de quietude
ao ouvido.

As coisas (sempre as coisas)
entregam-se
sem pausa
à ponta dos barulhos.

Jairo Lima

Navesgoscilante tarde

em que te penso atado aos ventos terrais que me longe de ti
 arena branca de algas cremadas
 eu pousada na sílaba inicial das águas
 vejo na nuvem fraturada de trovões
 o teu oráculo em fragmentos que o motor das vagas afasta de mim

vejo-te claridade assomada em fios d'água
 revelando-se nos grãos da nuvem macerada
 vejo-te máscara imposta aos ritos de minha carne
 espreada sobre a várzea do meu sangue
 dizendo-me lunas lunas navegantes pupilas úmidas voantes
 tarde inavogada
 vejo-te em tarde caiada ofuscante detida nos sulcos de memória encravada

pálida estrela adiada, vejo-te hoje em clamor de hinos invadindo
 a nave dos meus olhos
 de tua luz sou campo e casa e ofereço a rota do meu sangue
 para que esta hora tua seja
 celebrada em harpas

Josely Vianna Baptista

Imagens do Mundo Flutuante

Rivu

A água mede o tempo em reflexos vítreos. Mudez
 de clepsidras, no sobrecéu ascendem (como anjos suspensos
 numa casa barroca), e em presença de ausências o tempo
 se distende. Uns seios de perfil, sono embalando
 a rede, campânula encurvada pelas águas da chuva.

No horizonte invisível, dobras de anamorfozes;
 sombras que se insinuam, a matéria mental.

*

Schisma

Cobre se refletindo a ouro-fio nos olhos:
 sem pano nem cordame, os móveis oscilam, barcos
 sem rumo, a esmo (desertos), rio adentro
 (no leito cambiante), sem remo ou vela

ao vento. Vogam no entremeio, rio afora,
no linde (os sonhos) - superfície.

Nuvens e água, pênseis, a ouro-fio nos olhos.
Inverso de mortalha, os lençóis correm em álveos:
os barcos têm velâmens.

Jussara Salazar

A campânula (poema cego)

vergar ao som só
não toar o sem tons
apalpar o ar do

eco a desver o ouvir
e enxergar no silêncio
o desdito

*

La luna

dança do ar
nove lumini
nuas

sua invisível evidência

sem beijo
e pátria do avesso
a vejo

*

como quasímodos
quase gentes ao espelho ao cada um
nalgum canto em torno de
um cá a casa das rosas na casa
dos sonhos diminutos duo
entes que entrepasseiam tour
o tempo pelo tempo giram
suas vestes vozes de veludo
pia-máter vez do zero ser do ater

liliput pôs-se então do sol
ao plexus.

desta iminência veio à luz um sólido
de insuspeitável visibilidade,
um ser-de-ar que refuta o buril.

Mariana Ianelli

Almádena

Almádena, ensina-me a voltar.

Já varri todos os mortos,
Não há restos no chão.
Um quarto branco, uma cadeira,
O meu tempo é o presente,
Não tenho do que me queixar.

Está feito, celebrado.
Janelas e portas abertas,
Na mesa a fruta matutina,
O lírio, o copo d'água.
Uma casa agradável,
Fosse isto uma casa.

Eu me traí, Almádena.

Agora chove,
É uma tal plenitude,
Império absolvido de história.
Quanta memória vencendo,
Cobrindo, cavando o rosto,
Quantos dias, quanto cinzel,
Quantas horas.

Está chovendo ainda.
Eu tenho um rosto sem marcas.

A lua do amarelo ao sono
E essa estátua que me olha.
Uma obra merecida, consumada.

Eu desapareci, Almádena.

Nada cumpre dizer
Tanto quanto dizem esses olhos.
Eu vivo como quem ama,
Eu consinto,
É só o que me cabe.
Dar e repartir, fazer que não sei,
No bronze ser o animal que dorme.

Há uma única lâmpada,
Há um violino
E a mão que o desata.
O vento de quando em quando,
O terço quadrante e a pedra rolada.

Há uma chave que nada guarda.

A terra esplandece,
Consorte de quem parte.
Agora amanhece.

Eu me perdi, Almádena.

Não há rumor nas coisas,
Elas são o que são,
Não desejam explicar-se.
A porcelana, a cambraia, a murta
E a falta de uma asa.

Aqui não existe o medo,
Eu planto e eu desbasto.
As paredes ardem,
A erva recende,
O sol vem do leste,
Tudo em perfeita ordem.

Está pronto, terminado.

Um rasgo, um passo em falso,
Uma sombra,
Agora é tarde.
As cartas não chegam
Nem são enviadas.
A mesa está limpa.

Eu me esqueci, Almádena.

As cores, como elas vibram,
As auroras.
O verde das baixas altitudes,
O vermelho, o azul,
Como entornam.

Eu deço e me arrebento,
Eu despenco, sou forte.
A natureza é forte.
Quatro pilares me suportam.

O céu sobre todas as torres,
Todas as luzes, exceto uma.

As nuvens se cruzam,
Juntam-se e se afastam.
Há uma brisa lá fora.

O corpo está servido,
O corpo está saciado.
Agora anoitece.

Protege-me, Almádena.

Moacir Amâncio

Beduíno

esses olhos nunca viram a chuva
eles navegam o vento
devassam o absoluto
- a ausência de portos -
de dentro de um sopro.

*

Amianto, o céu de Ulân Bátor
dobra-se e redobra desertos

ao rasgo de olho basilisco:
dentro dele navegam fomes

de vazio, de nada, mas tudo
foge e o vazio é mais depois.

Exposta fica a flor na mesa
à espera da tempesta nula.

O vento, sem vela não move
alguns barcos que a sala ancora.

Orides Fontela

A estrela da tarde

A estrela da tarde está
madura
e sem nenhum perfume

A estrela da tarde é
infecunda
e altíssima

Depois da estrela da tarde
so há:
o silêncio.

*

vemos por espelho
e enigma

(mas haverá outra forma
de ver?)

Paulo Gervais

O Jardim Fechado

1.

Em ti, Senhora,
A excelsa alegria
do sexo, o prazer
subido de amar

Esta ilha
onde a lava apagou
E dizem as pedras

sem flores, a boca
sem festa
de risos, ir

pelo sulco das palmas
abertas, córrego
sob o sol

Alvíssima nuvem,
Este vôo
que não se sabe a ave

em que lugar
existe.

2.

Lagartixa,em alguma curva
da encruilhada, perdi
caudal,e perdeu
a mim o amor

da Senhora,fechada
no santíssimo peito –
Entre lanças hirtas

e asas abertas –
a sua relíquia:
Não sei se capaz

de suportar um corpo
esta ossada,e dizer
completamente de mim

apenas o que quer
a sua alma,esta virtude
concebida sem pecado

sem lagartixa,a cauda
somente

3.

Andas a procurar
por mim, forçando
as portas do poema
com uma chave mestra,

Sabes os dentes
que faz no vazio
o instante da palavra?

A máscara que exhibe
a hora, a face
que sou ?

Colhe as flores
que o dia sorri,
No jardim se resolve

o grão; deixa
a vontade que endurece
o tempo; a casca;

Apenas em translação
girassol.

Pedro Cesarinos

Disfarce

tive medo dos lírios
quando andava no final
do dia olhavam-me
quietos do arbusto
dali cantando
em uníssono de luz
dali dizendo
somos seu intestino
transfigurado em pétalas
somos sua dor
redobrada em
sinos somos
trombetas do
céu mosquitos
raízes sanfonas
mostramos
a tarde em seu
avesso o dia
em miríades
de ruas

*

Oceanos – desfazer das folhas
seu trajeto pelos galhos
até atingir a linha remota do escuro;
desfazer dos corpos seus contornos,
deixar que se derrame o desenho do dia.
Retirar das nuvens seus zoológicos
para reconhecer no vapor disforme
o futuro, o inquieto zumbido
das chamas não nascidas.

Pietro Wagner*Poema Marítimo*

naves
cantando ondas andando onde
marejavam seus portos

navios
-ondas no mar
não era ainda

o sol
-nuvens escuras
-não vem tempestade

o mar
-tudo é calmaria
-homens ao mar

que morra

e ouviu-se um grito vermelho
no azul dessas águas impunes

*

e quando os barcos vão
quando as marés se findam
quando os homens dizem adeus às ilhas
a onda faz do mar um aceno
e das nossas mãos o limite líquido da partida

mar, fim do que é ilha

Rodrigo Petrônio*Parmênides*

Não dura a sombra dos homens contra a luz,
a palidez do dia e sua fatura
de signos que a essas frutas se reduz,
a consciência dos mortos não dura

o instante extinto e oblíquo de um segundo.
Não duram as cinzas sobre a mesa fria,
a claridade mítica em que o mundo,

num lampejo, quase à sua revelia,

às mãos do místico se entrega intacto.
 Não duro e não duras mais que o momento
 em que o Ser à míngua se inscreve em ato

forjando em seu espelho o movimento,
 o percurso que vai da Idéia ao fato,
 entregue a flor ao Vento que há no vento.

*

Nadja

Em tua pele
 se decalca uma luz
 que não aquece.

Em tua pele
 se conjuram brancos
 de outro cariz
 brancos
 de outro branco
 em leque.

Em tua pele
 se deflagra um óbito
 de sol

branco fosco
 contra o qual
 não há quem
 impreque.

Em tua pele
 se despeta
 e se descama
 outra ramagem
 mais agreste
 que esses
 campos de areia
 estéreis.

Em tua pele
 se tatua e se descreve
 um arco de seda leve

que de tua pele
 te despe.

*

Epílogo

Diversa de outras
searas, o que colho
agora é contentamento.
Simples, sem regalo.

Bater do vento
na cara.

Com o olho claro,
cumprir o intento:
guardar estátuas
em movimento.

Sergio Cohn*azul rente à pele*

o que espreita e se insinua
animal furtivo
(chumbo do corpo,
pés de pluma)
dançando conforme a lua

o que pouco a pouco
queima da memória
os outros nascimentos
e anuncia a renúncia
que tudo é vário e novo
e está por ser feito
e será

a medusa que assassino
cotidianamente
no meu peito
em que rosto
renascerá?

*

Alice

o sonho é uma pedra
arremessada no poço

sua turbulência

moldando o dia.

*

o que o vento desenha
na superfície da água
o movimento das árvores
em liberdade exata
o que
em silêncio
se perpetua e passa

*

Memento

permanece o eu
este simulacro
frágil lacre de refrões

e a noite te pede de volta

Thomaz Albornoz Neves

O touro cego

O campo é estelar. Sem céu.
O vento entalha esses no ar.

No arroio bebe o touro cego
(arabescos de água clara
desaparecem no escuro
da sede sendo saciada).
O pasto se afasta em onda
Em espirais os ciprestes.

*

O poeta

Ao escrever
hora a hora ante
o vazio

Ouve abrir
anéis de silêncio
onde pousa o olhar

Ocos que ecoam arcos no ar

*

Tua aura
expande
o espaço

Para que o infinito
possua centro
tua nudez sonha a si mesma.