

POESIA e
PAISAGENS
Da Memória

Celia Pedrosa
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Já se tornou um lugar-comum da crítica literária no Brasil enfatizar a quantidade e a diversidade da produção poética desde finais dos anos 80 do século XX. Inumeráveis novos autores, publicações individuais e coletivas, livros e cds, antologias e revistas, editoras e eventos atestariam sua vitalidade, ao mesmo tempo comprovando também sua capacidade de convivência com a cultura do mercado e do espetáculo, cujos principais parâmetros são justamente o da quantidade da produção e o da diversidade e rapidez na forma de sua transmissão.

No entanto, face a essa trama cultural insidiosa, em que quase sempre a variedade não exclui, antes pelo contrário supõe, a homogeneidade, afirmá-la por e em si mesma, também em relação à poesia, parece servir apenas como instrumento de adequação anódina do discurso crítico¹. Com o uso de tal categoria, de fato, substitui-se o incômodo da pergunta sobre a singularidade dessa produção e reconhece-se seu lugar como apenas mais um lugar dentre os democrática mas indiferenciadamente englobados como parte da vida pós-moderna.

A pergunta pelo valor literário, desqualificada por sua associação a universalismo, uniformidade e exclusão, dá lugar à descrição afirmativa e inclusiva das relações entre o discurso poético e todas as formas particulares de definição identitária, legitimadas pelo critério da diversidade cultural, aliás ironicamente bastante bem fixada no interior de um universal estável. É para esse problema que nos alerta a ensaísta Silvina

>>

Rodrigues Lopes, ressaltando que, para manter acesa a capacidade crítica, seria ao contrário importante

[c]ompreender que a literatura é essencial ao humano apenas na medida em que nela se ultrapassa qualquer tipo de identidade – de sexo, de grupo, de cultura, e se pode viver o anonimato do não-identificável, a irredutível singularidade do ser único.... (Lopes, 2003: 35)

116>117

Sob essa perspectiva, é significativo o valor que pode ser historicamente atribuído ao lirismo, a que um poeta e teórico como Jean-Michel Maulpoix vai chamar de *ponto cego*, *zona brumosa*, *anacronismo* – de modo a justamente nele ressaltar a desestabilização de toda e qualquer relação identificatória. E isso, entre outros motivos, porque já a emergência conceitual do próprio termo *lirismo*, na língua francesa, em pleno século XIX, coincidiria com o momento em que o discurso mimético-expressivista ao mesmo tempo se afirmava e começava a ser questionado. No lirismo se encenaria desse modo o desacordo entre palavras e coisas, entre o discurso literário e a evidência de verdade característica de determinado espaço e tempo.

Desde então, segundo Maulpoix, o uso deste conceito serviria para nomear não o poético como um gênero, mas, ao contrário, o caráter transgressivo de um discurso motivado pela capacidade de romper as fronteiras mesmas de gênero. Assim, já no próprio interior da encenação romântica da identidade individual, a produção lírica criava condições para a figuração problemática dos vínculos entre expressão e imaginação, entre subjetividade poética e biográfica, assim como entre estas e a paisagem social – vínculos em que se entrelaçariam identidade e outridade, originação e deriva². A esse respeito, Maulpoix vai considerar que nela tem lugar um *acesso* de linguagem:

C'est dire que se mot désigne aussi bien le désir du sujet de sortir de soi et du monde, de s'en aller à l'aventure dans le langage, de n'être plus personne, de devenir quiconque ou

tout le monde, de faire chanter ses propres possibles... Plus que de l'expression, le lyrisme est du côté de l'appel et de la postulation. (Maulpoix, 2000: 23)

É por isso, inclusive, que se pode considerar simplista a tendência a associar transgressividade apenas a *anti-lirismo*, categoria privilegiada pela crítica brasileira a partir da segunda metade do século XX e justificada com certeza pela necessidade de contraposição ao expressivismo confessional dominante desde o século XIX, pelo menos na forma mais ampla de compreensão e recepção de nossa poesia.³ Pois, bem ao contrário, o procedimento lírico relevaria, com ênfase crescente na poesia moderna, de um reinvestimento na relação estética que faz o sujeito e o mundo à sua volta interagirem, atualizando a célebre fórmula novaliana a respeito da equivalência entre eu e não eu nas figuras do andarilho de Wordsworth, do *flâneur* baudelariano, do barco bêbado de Rimbaud...

Jacques Rancière definiu esse procedimento como uma experiência política do sensível em que o poeta caminhante tenta fazer coincidir novos enunciados e novas visões, encenando junto a uma dinâmica do olhar a memória crítica de suas origens e da sua linguagem (Rancière, 1995: 105-139). Sob outro viés, Michel Collot vai falar da figuração relacional própria à "identidade" do sujeito lírico, sempre fora de si, como perspectiva móvel face à paisagem. A partir do exame de poéticas tão diversas quanto as de Rimbaud, Reverdy e Ponge, ele nos leva a compreender com o lirismo moderno que

[*être hors de soi*, c'est avoir perdu le contrôle de ses mouvements intérieurs, et de ce fait même, être projeté vers l'extérieur. Ces deux sens de l'expression me semblent constitutifs de l'émotion lyrique, qui bouleverse le sujet au plus intime de lui-même et le porte à la rencontre du monde et de l'autre. (Collot, 1997: 30)

>>

Na poesia brasileira, Carlos Drummond de Andrade formula uma síntese emblemática dessa experiência no célebre poema "No meio do caminho". Nele, a custo se desenvolve uma narratividade emperrada e circular ao longo da qual se confrontam sujeito e objeto num entreolhar desnaturalizado, que imprime na percepção imediata do cotidiano marcas de uma memória de fadigas e obstáculos: "Nunca me esquecerei daquele acontecimento / na vida das minhas retinas tão fatigadas./ no meio do caminho tinha uma pedra" (Drummond de Andrade, 1983: 15).

É certo que, na poesia drummondiana, a fadiga e o desencanto já têm muito mais peso que a euforia que animava o caminhar do poeta-viajante do século XIX, ainda ébrio de possibilidades recém-descobertas. Mas, apesar disso, nela continua a ser encenada a *força de olhar* que desorganiza tanto a platitude da imagem empírica do visível, quanto a estabilidade do sujeito que somente através dessa força ganha então uma forma de presença. Como nos diz ele em outro poema, "Paisagem: como se faz":

Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto,
somos a paisagem da paisagem
(*Idem*: 460)

Segundo Walter Benjamin, essa força de olhar que, paradoxalmente, confere às coisas olhadas a possibilidade de levantar os olhos para nós, nos olhando e oferecendo-se a nós enquanto obstáculo e interrogação, seria uma das fontes mesmas de poesia. Ainda segundo ele, essa força seria tributária de uma força de aproximação do distante, de distanciamento do

próximo, isto é, *força de memória*, que trabalharia na e a partir da própria experiência sensível (Benjamin, 1975: 65-66).

Juntas, essas forças colocariam em tensão tanto uma afirmação de originariedade quanto uma de desenraizamento, articuladas como efeitos de espaço e de tempo. Essa tensão fundamenta a experiência do exílio, que a poesia moderna encena e reencena desde o interior mesmo de sua linguagem. Nela, a consciência da separação entre palavras e coisas motiva uma tentativa de unificação sempre reiniciada, nunca plenamente alcançada, em que se joga com a atualização diferenciada de unidades originais, da própria memória da origem.

>>

O entrecruzamento desse olhar e dessa memória constituiria o próprio valor aurático cuja perda Benjamin considera um dos efeitos ambíguos da modernidade e da política da imagem que a racionalidade tecnológica tornará hegemônica. Assim considera Georges Didi-Huberman, que atribui a esse valor o diferencial do trabalho de arte, nele enxergando uma estratégia para colocar em xeque essa política (Didi-Huberman, 1998: 147-168), em que um aspecto fundamental seria o congelamento do tempo num presente onívoro e fechado, que a tudo transforma em evidência e informação, sem perspectiva de futuro, sem espaço para a irrupção do passado como experiência de diferimento e crise⁴.

É em função desse contexto e da pergunta sobre o sentido nele adquirido pela atividade do poeta que se coloca aqui a questão mais específica do lugar da memória na poesia brasileira contemporânea. Nela, a encenação do périplo urbano parece agudizar os signos de miséria e violência já mobilizados pelo olhar baudelairiano na Paris do século XIX, atualizando assim o caráter exilado do olhar caminhante, sem origem/identidade e destino/sentido claros: a cegueira guiada por cães perplexos que lhe mordem as pernas (Cláudio Daniel), ruas e caminhos claustrofóbicos (Antônio Cícero), o corpo calcificado que incorpora paredes (Armando Freitas Filho), as portas fechadas / a falta mesma de portas (Paulo H. Britto), as ruas

sem vida a não ser a de varejeiras no lixo (Carlito Azevedo), pessoas sem serventia que cretam e passam rápido, sem um olhar (Luiza Franco Moreira), quartos sem janelas, gritos inumanos (Rodrigo G. Lopes), a cidade que perfura o corpo até a medula, contamina os ossos com seus crimes (Donizete Galvão), multidões em fúria, poemas-ambulância nas bordas do desastre (Carlos Tamm), isso tudo, ainda por cima, "contra um fundo a que talvez não caiba / com propriedade referir-se como horizonte / pois que desprovido de qualquer respiração" (Julio Castañón).

Essa agudização corresponde, é claro, à intensificação do processo de desagregação de vínculos sociais, por um lado; e também, por outro lado, ao próprio esvaziamento do *pathos* que Baudelaire atribuía ao poeta moderno: o artista não consegue se ver mais como o esgrimista heróico, abrindo espaço por entre a multidão e as palavras. E parece vir a par com o desencanto crescente face a uma possível e utópica outra face da cena urbana, antes eletrizante laboratório de choques e imagens novas, e que agora parece ser palco apenas do emparedamento e da claustrofobia. O olhar é cego, o caminhante aleijado, os passantes nem trocam olhares, parece não haver mais horizontes.

A esse conjunto de características se somaria um desaparecimento *quase* total da memória como atividade capaz não só de traçar elos afetivos mas também de encenar alguma forma de ordenação e perspectiva histórica. Em artigo anteriormente publicado, já apontávamos para esse processo, considerando que, em sua esteira, se instauraria um recorrente exercício de reflexão sobre a inevitabilidade do esquecimento, sobre a impossibilidade ou a inutilidade da memória, sobre seu caráter fugidio — *areia, palavra liquefeita* — ou excessivo — *incêndio, dilúvio* —, mas de um ou de outro modo infenso à ordem da experiência racionalmente produtiva.

Como consequência da desestabilização de modelos convencionais de formação individual e histórica, essa ausência seria signo, por um lado, de um impasse identitário, de uma

situação-limite de perplexidade e impotência. Mas, por outro lado, já então considerávamos que a ausência ou transtorno assim referidos sugeririam uma outra forma de presença, embora não univocamente positiva, de um outro modo de força, embora não objetivamente produtiva, em que o limite poderia passar a ser compreendido como limiar de algo indefinido e ainda por vir (Pedrosa, 2000: 113-123).

Retomamos aqui a pista desse modo de presença, enfatizado acima com nosso grifo nas palavras *quase e talvez* – recorrentes na poesia de hoje. E nos propomos considerar que a experiência da realidade urbana não vai nela se circunscrever necessariamente apenas a uma encenação repetitiva do movimento errante, do olhar à deriva, do sorriso cético ou cínico, da constatação impotente do mal – características que talvez tenham sido mais ressaltadas na prosa a partir dos anos 80. Pois o olhar caminhante pode ser também lugar e hora de um adensamento diferido da experiência dos sentidos, do sentido. Através dele se esboçaria uma poética do cotidiano que solicita a estabilidade da linguagem e da sua relação com o espaço e o tempo, a memória funcionando, de novo nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes, não como resultado, presença positiva e plena,

>>

mas apenas como interrupção, dissonância que imprime um ritmo, uma organização, ao pré-significante, tranfigurando-o em mundo – o poema – segundo nós e linhas de força em conflito com uma linearidade significante assente na separação entre figura e fundo. (Lopes, 2003: 73)

Embora por outra via, sem focalizar as relações entre visualidade e memória, Flora Sussekind já enfatizara a recorrência na poesia contemporânea de procedimentos de *desfiguração* e *desterritorialização* que contribuiriam para a intensificação da percepção do presente e principalmente para a ampliação da investigação formal, ao interseccionar a prática poética aos desdobramentos recentes de uma experiência urbana violenta e segregacional como a brasileira. Ainda segundo Flora,

tais procedimentos apontariam para “a exposição de uma experiência formal marcada pela exacerbação das tensões entre horizonte e deriva, figuração e instabilização, persistência e dissipação” (Sussekind, 2005: 67)

O evidente deixa então de ser apenas motivo de reconhecimento neonaturalista ou, ao contrário, recusa e autotelia esteticista. E é nesse jogo entre deriva e pertencimento, dissipação e persistência que em nosso entender vai se esboçar um espaço produtivo para a memória, não mais instrumento de recuperação nostálgica, como no romantismo canônico, de reprodução positivista como nos diversos realismos e neo-realismos, ou ainda de reflexão metapoética e/ou citação erudita, denominada por Paulo Henriques Britto de pós-lírica (Britto, 2001: 124-131). A caminhada do exilado que continua, embora claudicante e, na verdade, *quase* cega, passaria a referir também um modo de pertencimento, a desfiguração e a desterritorialização, enquanto procedimentos de crítica da forma, passando a referir também uma possibilidade de outra forma — do mesmo modo como, liricamente, a desconstrução da subjetividade acena para a possibilidade de retorno, diferido, da experiência do indivíduo, para além de toda marca identitária pré-fixada.

É o que podemos tentar encontrar, por exemplo, nos poemas de Italo Moriconi, em que o sujeito poético, figurado como *eremita*, abandonado e perdido nas ruas, sente saudade. É uma *saudade cega*, mas a partir dela consegue pelo menos vislumbrar uma fonte imaginária no passado. A essa fonte ele dedica um *Brinde* que dá título ao poema encarregado significativamente de encerrar seu livro *Quase sertão* — publicado em 1996 pela Editora Diadorim. Assim fazendo, encerra-o por meio do retorno sugestivo e, quem sabe, auspicioso não à, mas de sua própria origem, que se oferece repentinamente, enigmática, a seu e a nosso olhar: “Lhe ofereço agora, ah / rumoreja / fonte imaginária / bruma, já / só, deriva / saudade cega / em mar aberto, desconhecido, abandonado das esquinas”.

No poema, os versos que conjugam o duplo movimento da fragmentação e do enjambement trazem à cena imagens de tempos e espaços diversos, tentando encadear mitologia, história e literatura: "Lhe chamavam Lethe os gregos, / da sombria noite, rio pesado / carregando boi morto, oleoso, arrastando no escuro / correntes, martírios, pedaços de pau podre, / espelhos e vidro partido e o resto, mênstruo". Deflagrada pela lembrança do Lethe grego, a memória aparece aí como força de acontecer, possibilidade ainda não cumprida de produção de sentido, desentranhada mesma da dissipação das imagens e dos sentidos.

No rastro desse movimento, a paisagem do Rio de Janeiro é transformada em *deserto-cidade*, que faz ecoar o *quase sertão* que dá título ao livro — designações que atribuem à vida urbana uma identidade híbrida de espaços e tempos diversos, inclusive solicitando, desestabilizada, a oposição sertão-litoral que tradicionalmente serviu à definição sócio-histórica brasileira. Daí se desprendem também referências significativas à solidão do indivíduo em meio à multidão citadina e à violência nela instalada — "em vagas maruja multidão sem face. / O eremita entre os homens. / De pai para filho de filho a filho, / a linha estéril. O deserto-cidade. / [...] monotonia de embates na terra emboaba / puras quimeras da sensação / pressente o símbolo / emitido por ouros lobos no viaduto." — diz outro poema, "Périplo".

Na associação desses dois poemas, podemos ler essa cidade-deserto-sertão se refratando desde a avenida Rio Branco — marca da urbanização moderna, até hoje seu centro comercial e financeiro — na imagem de um *rio negro*, rio negro e grego, da morte, com certeza, do qual vão emergindo, no entanto, destroços outros de outros passados. Entre eles reverberam imagens nucleares da poesia e da experiência de Manuel Bandeira e Mário de Andrade — nomes nos quais ecoa a origem da poesia moderna no Brasil, aqui revisitada. Do primeiro, a imagem do *boi morto*, surgida do fundo das enchentes recifenses de sua infância, destroço enigmático que obstrui e ao

>>

mesmo tempo mobiliza o fluxo da memória; e também a do *cacto áspero e intratável*, que irrompe na rua da grande cidade moderna e torna sua paisagem de rio estranhamente próxima à do agreste e seco sertão nordestino.

De Mário de Andrade vêm justamente as imagens referidas a seguir, escolhidas também para encerrar um poema, *Meditação sobre o Tietê*, escrito em 1945, um mês antes de sua morte, encerrando portanto também sua obra (Andrade, 1972: 305). Nele, a memória é ao mesmo tempo experiência e tema de reflexão, e seu movimento é figurado como o desse rio citadino e paulista, sujo, escuro e oleoso, que resiste ao apelo do mar e retorna sobre si mesmo, em direção ao fundo da terra, à sua fonte e origem. Nesse retorno, faz imergir uma imagem – a *alga escusa* – que funciona como clímax de uma série de metonímias paronomásticas – a água, a alga, a lágrima, algo alagado – através das quais o sujeito lírico vê e se vê, desfigurado e des-territorializado, em uma dissolução dolorosa mas vital nas águas febris do rio, da cidade, da multidão fantasmática que a habita, do seu tempo:

São formas... Formas que fogem, formas/ Indivisas, se atropelando, um tilintar de formas fugidias/ que mal se abrem, flor, se fecham, flor, informes, inacessíveis,/ Na noite. E tudo é noite. Rio, o que eu posso fazer!... [...] Uma lágrima apenas, uma lágrima,/ Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.
(*Idem*: 314)

Na poesia de Italo, do mesmo modo, através do hibridismo de alga e cacto, rio e deserto, a imagem visual serve de palco para uma encenação da memória, ao mesmo tempo existencial e literária, em que a identidade do sujeito, intimamente ligada à da paisagem citadina a sua volta, é proposta como instável e informe, tecida no jogo com referências diversas de origem: "... sigo, *alga escusa*. / cacto súbito / perfura o asfalto / hirto, única flor / perfura / o ideal, a pura forma / infindável inextinguível..."

Aí, como se vê, alga e cacto desdobram-se ainda na flor drummondiana que perfura o asfalto, e junto com ele "o nojo, o tédio, o ódio", indiciando a possibilidade, mesmo que frágil, de transformação da vida, no poema "A flor e a náusea" (*idem*: 112). Nesse sentido, o informe — a paradoxal identificação ao não-objeto, a esse ser movente de alga, cacto e flor — assume um valor produtivo na medida em que é efeito de uma força de memória que solicita imagens e discursos, mobiliza paisagens e leituras, sugere possibilidades não cumpridas. Por isso, em *Ilhas da culminância*, prefácio que escreve para o livro, o escritor João Gilberto Noll vai dizer dessa poesia que adoece e esbugalha mas ao mesmo tempo convalesce, escavando além do próprio drama imediato para procurar uma espécie de fonte extinta da purificação.

>>

Nessa *convalescença* percebida por Noll ecoa novamente a definição baudelaireana do olhar moderno como o daquele que "como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo" (Baudelaire, 1988: 168). Mas aí ela talvez apenas prefigure o que posteriormente será uma tendência acentuada. É o que ocorre, por exemplo, com a poesia de Marcos Siscar, no livro *Metade da arte*, publicado pela 7 Letras/Cosac & Naify em 2003. Não por acaso, nela a imagem do rio também aparece — e referida a fragmentos de experiência individual e coletiva, em que espacialidade e temporalidade se compõem e recompõem como partes de uma memória e de uma discursividade sobre as quais constantemente o poeta reflete, a partir mesmo de sua negação: "e o coração sem memória desperta / para o que não se deu ora tudo / que não se deu / se pode dizer não / se faz com fatos ah alegria da negação"

Afinal, se "nenhuma / margem impede que o rio se revolva sobre si / como um verso", é porque o poeta, tentando encenar a natureza das coisas, como a dos afetos e a das palavras, o faz de modo a neles capturar a potência mesma de seu acontecimento — complexo limiar de dúvida, negação e retorno. Essa forma de acontecer, que seria aliás o próprio motor

da poesia, como da memória, o poeta a surpreende nas imagens mesmas da procriação, do nascimento e da morte — “encontro de águas”, segundo ele — que solicitam/abalam a organização cronológica convencional das histórias da vida, como no poema *Ao filho*: “talvez você nasça você vem nascendo / você é meu pai meu filho não há / dia em que não se morra ou não se nasça”. Desse modo, continuado mas também revolido, o movimento discursivo, como o do rio, como o do tempo, se é *corrente, curso, travessia*, é também *barragem, poço, açude* — conjugando ao fluxo de imagens a força que as contém e intensifica, e serve então para “dar margens e regime ao rio” e aos versos do poeta.

Assim, acontecem nos poemas lembranças de um rio de infância — “Nasci aqui com as primeiras horas / de mãe e água ... mistério que contemplo destinado / como um dia ao outro quando volto / é que rio” — imbricadas nas de uma memória ancestral de rio feito caminho de imigrantes — “Viam o mundo com olhos molhados / alguns atraídos pelo elemento fizeram / a travessia do mar a travessia pelo rio / adentro nas terras da planície / vieram até aqui para enterrar seus olhos molhados / na cova quente onde jaz o rio”. Nelas ecoam por sua vez imagens literárias de outras águas, épicas e líricas, brilhantes e sujas, de vida e de morte, desde as camonianas, com seus barcos, até as cabralinas, com suas pedras e cães, sem deixar de ser também as mineiras, rosianas, feitas de sertão e veredas.

Misturando, como na de Ítalo Moriconi, imagens de espaços, tempos e modos discursivos diversos, a poesia de Siscar o faz no entanto de forma a tornar mais denso e complexo tanto o movimento do verso quanto o da memória que nele é figurado. Aqui, “contemplar não tem tamanho”, motiva não o tédio ou a indiferença, mas uma “alegria difícil” (título de uma das partes do livro). E o rio, configurado também, como o de Ítalo, à semelhança do Tietê marioandradino, que Siscar agora explicitamente convoca e nomeia como *rio verdadeiro*, como ele corre do mar para a terra, voltando sempre em busca do apelo

de uma origem que no entanto só se deixa vislumbrar em movimento. Ela acontece de novo a cada volta de verso e de rio, "...ponte / entre mundos distintos / é uma estrada / deitada sobre o abismo uma nascente / a precipitar-se nas noites escuras / é o abismo sertão da própria vereda / refletindo o avesso de campos e matas / perturba o sossego de toda a natureza".

Ponte entre litoral e sertão, estrada e vereda, fluxo e precipitação, assim como entre presente e passado, imagens antagônicas habilmente aproximadas pela sintaxe tecida mas entrecortada, o rio tem na poesia de Siscar uma recorrência que não existe na de Ítalo, associada a inúmeras outras imagens de natureza: peixe e pássaro, lagarto e borboleta, cachoeira, pedra e barro, planície, planalto e colina, tempestade e estio. Essa recorrência é parte de um movimento discursivo em que a concretude do visível é ao mesmo tempo intensamente percebida e abalada, do mesmo modo como a frase e o verso são recuperados, mas para um trabalho imprevisto de desestruturação. Como se natureza e verso fossem mesmo o lugar de uma visão ao mesmo tempo clara e noturna, origem/nascente e abismo da percepção e da compreensão, em que se recolocam e problematizam as idéias mesmo de natureza e de verso e, com este, da natureza da poesia.

O rio, então, objeto contemplado/recordado, como paisagem vivida ou lida, vai poder se revelar também sujeito de uma estranha contemplação, à maneira da outra paisagem já cantada antes por Carlos Drummond de Andrade, como vimos, no poema *Paisagem: como se faz*. Inverte-se aí a experiência de olhar, como antes a da relação entre pai/filho, anterioridade/posterioridade, atingindo na raiz a própria concepção de sujeito, de linguagem, de conhecimento, de poesia. É que contemplar, lembramos, não tem tamanho e a *máquina do mundo*, tantas vezes reposta em funcionamento, através de tantos poemas e de tanto tempo, é agora reinventada de novo, como no poema de Siscar que a toma como título: "do rio só se sabe que nos cerca / nesta terra de pedra e fixa / arada pela fé dos

homens e pelo tempo /... do rio só se sabe do alto que nos fixa / com olhos que escoam são horas".

Através de seu olhar, dissolvendo fronteiras agora entre interioridade e exterioridade, e ecoando de novo a alga escusa andradina, "o rio é um vegetal que cresce invade vegeta", "[d]entro do peito dos filhos do rio." A ele submetida, a subjetividade lírica se pluraliza, se torna parte de um nós, "filhos de rio", habitantes de uma mesma e vária cidade que o rio vigia, e através dessa vigília aparece como imagem de avesso e abismo: "(o calçamento contém em si o avesso / da terra instaurado pelo passo civilizado et coetera)". Do mesmo modo que a terra, de que é avesso e abismo, a cidade civilizada se mostra na poesia de Siscar como lugar instável, que insiste e persiste através dos traços mesmos de seu desaparecer/reaparecer na memória lírica, mapa "comido por cupins", mantida ainda "a certeza de seu coração tácito".

Tal movimento — da contemplação, da memória, da poesia — feito de idas e vindas, perguntas sem resposta, é encenado também em vários poemas na própria forma do diálogo inconcluso entre o sujeito poético e um você, interlocutor e também possivelmente leitor, que ele vê e no qual se contempla, cindido, exposto e ao mesmo tempo em suspenso, — como sua voz, sua palavra: "O que você quer dizer me diga / na sua frente sou um puro espelho / [...] me diga o que sou o que lhe quero / como dividir a sua dor me diga / me abraça não me deixe agora vá". Esse acontecimento é figurado também no verso de frases que ao mesmo tempo se desdobram, cortam e entrecruzam encenando assim de modo bastante singular um retorno à sintaxe poética, *dentro da qual* se exercita a interrupção e se constróem a hesitação e a iminência — ao contrário de uma já desgastada fragmentação e sintetização do poema e do verso em palavras soltas, de que a poesia pós-moderna tem dificuldade em sair e de que os poemas de Ítalo ainda às vezes se ressentem.

Essa forma de sintaxe, que funde fluxo e poço, movimen-

to e margem, é representada como análoga à forma do rio enquanto paisagem adensada pelo movimento de retorno, através da imagem da ferrugem: "os barcos voltam desde há muito inesperados / infundem ferrugem ao verbo escorre." E é essa imagem da *ferrugem* que vai servir também ao adensamento temporal do visível no discurso de outro poeta, Fábio Weintraub. Em seu livro *Novo endereço*, publicado pela Editora Nankim em 2002, ele flagra a cidade contemporânea através da imagem do *ferro-velho* – paisagem de ruínas que se oferecem como possibilidades de recomeço – e em poema que o tem como título diz: "Mas o tempo alenta a luta / sem termo ou cicatriz / Postiça / a paz não pensa os cortes / nem estanca / a longa hemorragia / das ferrugens".

>>

Esse livro começa e termina com poemas que falam da morte irremediável – a morte da mãe. E esse acontecimento aí funciona, como a ferrugem, enquanto marca tanto de um cotidiano transtornado pela iminência do desaparecimento quanto de uma origem transfigurada pelo trabalho da memória – à semelhança do que Didi-Huberman identifica na imagem da mãe morta de Sthepen Dedalus, em *Ulisses* –, lugar simultâneo de parto e perda (Didi-Huberman, 1998: 29-37). Esse desaparecimento e esse retorno são re-encenados de inúmeros modos ao longo do périplo urbano que os poemas do livro vão constituindo, por calçadas, esquinas, ruas, quartos, casas, hospitais, prostíbulos, salões de manicure, jardins zoológicos...

Através dele se entretecem de modo singular o espaço público e o privado, a vida mais íntima e a mais coletiva, a casa e a rua – habitados por personagens tão vários e igualmente humanos e míseros como essa mãe moribunda, o pai arruinado, o amigo doente, o bêbado adormecido na sarjeta, o taxista assassinado, faxineiras, prostitutas, loucos nômades das madrugadas, o filho prestes a nascer, todos sempre indo ou vindo de novo. E assim como permite ver esses personagens, o périplo urbano permite também ao sujeito lírico se ver a si próprio de forma ao mesmo tempo intensa e vária, confrontando-se

e identificando-se a cada um deles, de quem toma inclusive às vezes emprestados a voz e o gesto — em exercícios constantes de desfiguração e refiguração visual e verbal. Nestes, o monstruoso se associa ao mágico e mítico, fazendo-nos encontrar a miséria e a dor travestidas na velha Cinderela da esquina, no Prometeu bêbado que rouba o fogo da cachaça, no Noé naufrago e solitário no meio do tráfego e da chuva, à espera de uma terra prometida e sempre sonogada — procedimento que, inclusive, atribui a cada um desses personagens do presente uma temporalidade desdobrada e própria.

130>131

Este movimento, que organiza todo o livro, vai ser reproduzido em pequena escala em dois poemas dedicados ao tema do espelho, num dos quais, homenagem explícita a Guimarães Rosa, o poeta se exercita na capacidade de incorporar agora aquela voz e aquela figura que vêm de longe, cumprindo um périplo sertanejo : "O senhor releve / se me nos revelo /, se garimpo a luz / dessa raça herança, se lhe mondo o rosto d'alguem resto incerto / de osga ou gastura / e o mais que franze e sutura / os panos de nossa carne". Aí também o olhar funciona como avesso da contemplação narcísica ou do deslizamento à deriva que presidiriam a dinâmica contemporânea da visualidade. E se torna instrumento de uma ação em profundidade, que garimpa ou mergulha num espelho transformado em "água vertical", fenda, túnel, onde o sujeito busca a própria face através de rastos e restos de outros, fundindo-se a um nós em que se misturam o homem urbano, o sertanejo, o jovem, o velho, o atual, o antigo. Esses rastos e restos são, portanto, índices de perda e de recomeço, de dor e aspereza mas também de uma ainda possível e rara solidariedade e ternura, em muito lembrando, nisso, a dicção de um Manuel Bandeira.⁶

Eles se espalham por toda a paisagem, conferindo espessura e verticalidade a cada uma de suas imagens, remetendo a percepção visual mais imediata a uma memória longínqua, ainda mais longínqua que a que ressoa no poema de inspiração rosiana, misturando agora cidade, sertão, deserto bíblico, bor-

ralho mágico... Desse modo, vemos a referência literária, assim como a mítica e bíblica, usadas para aproximar mundos violentamente segregados, fazendo o antigo significar pelo contato com o mísero presente cotidiano e vice-versa, através de temas como os do dilúvio, da errância, do desejo sempre insatisfeito de transformação da carência em plenitude.

Essas referências transbordam o limite dos poemas, pois o livro se abre e se fecha também com citações de pensadores judeus, como o poeta, que remetem ao valor de aprendizado do exílio, figurando então a poesia como lugar de enraizamento e desenraizamento, habitação nômade, já pelo próprio fato de tanto caracterizar a singularidade da voz lírica solitária e perdida quanto fazê-la palco de uma constelação de referências de memória individual e coletiva. "Disse o maguid de Kosnitz: — Todos os dias deve o homem sair do Egito" (Martin Buber). Seguindo essa voz, o poeta se constitui no texto como "Hóspede perplexo" — de sua própria casa, de sua cidade, de seu tempo — expressão essa aliás usada em dedicatória como referência ao pai, num procedimento que faz retornar mais uma vez a tensão enraizamento/desenraizamento, na figura mesma emblemática da identidade familiar.

Enquanto imagem crítica da dialética irresolvida entre dentro e fora, antes e depois, íntimo e público, o exílio lírico, que se figura como *rio* e *ponte* na poesia de Italo e Siscar, na de Fábio se figura especialmente na imagens de *portas* e *janelas*, presentes como forte tema e inclusive como motivo único e hipertrofiado da capa de seu livro. De um ou outro modo, elas funcionam como índices de uma relação entre o novo e o velho endereços, de uma história em ruínas que, estranha e familiar, parece acenar para uma nova possibilidade de habitação, transformando assim a vivência no pequeno apartamento, na rua de uma cidade qualquer, numa experiência do *limiar*.

Enquanto limiar, a imagem do presente se adensa de lembranças e, nos três poetas, deixa a força memoriosa entreabrir/sugerir janelas para um tempo por vir?. Como bem anuncia

o poema "Demolidora três irmãos", de Weintraub: "vendem-se portas: / portas sem costas / portas na brisa / aleijadas / viúvas do esqueleto das salas / (e as maçanetas / são torneiras gotejantes / molhando mãos transtornadas) / portas de exportação / portas de exílio ou transplante / ruínas móveis / à espera de novos reinos..." <<

NOTAS

[1] Já abordamos esse problema, fazendo uma análise de algumas tendências da crítica brasileira contemporânea de poesia, no ensaio "Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência", in Celia Pedrosa e Maria Lucia Barros Camargo, *Poesia e contemporaneidade. Leituras do presente*, Florianópolis, Argos, 2001. A questão também é abordada por Marcos Siscar no texto "A cisma da poesia brasileira", *Sibila*. Revista de poesia e cultura. São Paulo, Ateliê Editorial, nº 8-9, 2005.

[2] Esse efeito contraditório do lirismo é analisado, a propósito da poesia de Hölderlin, por Karlheinz Stierle no ensaio "Lenguaje y identidad del poema", in Azeguinolaza, Fernando (org.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros, 1999.

[3] É seminal sobre essa perspectiva crítica o livro de Luiz Gosta Lima, *Lira e antilira*, com análises comparativas das poéticas de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, publicado inicialmente em 1968, pela Editora Civilização Brasileira, com 2ª edição revista e publicada pela Editora Topbooks em 1995.

[4] A esse respeito, é bastante precisa a análise feita por H.U. Gumbrecht em *Modernização dos sentidos*. São Paulo, Editora 34, 1998.

[5] A claudicância da caminhada, a nublação da visão, assim como a gagueira da fala e também da escrita passam a ser atributos de uma nova compreensão filosófica da experiência, a partir mesmo das idéias de pobreza e intransmissibilidade inicialmente analisadas por Benjamin e retomadas, entre outros, por Giorgio Agamben em *Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.

[6] Cf., a esse respeito, a interessante Apresentação ao livro de Fábio escrita por Priscila Figueiredo.

[7] Olgária Matos nos fala sobre a visão benjaminiana do presente como limiar no ensaio "Imagens sem objeto", in Adauto Novais (org.), *Redes imaginárias*, São Paulo, Cia. das Letras, 2001.

BIBLIOGRAFIA √

Andrade, Mário de (1972), *Poesias Completas*, São Paulo, Livraria Martins/Instituto Nacional do Livro.

Baudelaire, Charles (1988), "O pintor da vida moderna", in Coelho, Teixeira (org.) (1988), *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Benjamin, Walter (1975), "Sobre alguns temas de Baudelaire", in --, *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Britto, Paulo Henriques (2000), "Poesia e memória", in Pedrosa, Celia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro, Editora Sette Letras.

>>

Collot, Michel (1997), *La matière-emotion*, Paris, Presses Universitaires de France.

Drummond de Andrade, Carlos (1983), *Nova Reunião. 19 livros de poesia*, 2 vol., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio.

Didi-Huberman, Georges (1998), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34.

Lopes, Silvina Rodrigues (2003), *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Vendaval.

Maulpoix, Jean-Michel (2000), *Du lyrisme*, Paris, Ed. José Corti.

Pedrosa, Celia (2000), "Traços de memória na poesia brasileira contemporânea", in --, *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro, Sette Letras.

Rancière, Jacques (1995), *Políticas da escrita*, São Paulo, Editora 34.

Sussekund, Flora (2005), "Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana", *Literatura e sociedade*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, nº 8.