

Modernidade tardia e contemporaneidade em três poetas paulistas

Everton Barbosa Correia

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo: A pretexto de colaborar para conferir maior precisão à formulação conceitual da poesia brasileira contemporânea, certa reflexão é aqui ensaiada em torno do conceito de modernidade e seus desdobramentos na filosofia de Walter Benjamin, para se cogitar sua aplicação ao contexto nacional. A partir daí, esboçam-se alguns pontos de contato entre as expressões poéticas brasileiras modernas e contemporâneas, para ilustrar os trajetos que nossos autores têm trilhado na esteira da tradição recente, através de três poetas paulistas de filiações institucionais e gêneros distintos – a saber, Amador Ribeiro Neto, Marcos Siscar e Vera Lúcia de Oliveira. A partir da produção dos autores escolhidos, interessa destacar a utilização de temas, formas e conteúdos já conhecidos do público leitor, para que cheguemos a uma adjetivação mais precisa das linhas de força que animam a poesia publicada na atualidade.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea, paisagem, memória

Abstract: With the intention to collaborate to give greater precision to the conceptual formulation of contemporary Brazilian poetry, some reflection is here tested around the concept of modernity and its developments in the philosophy of Walter Benjamin, to consider their application to the national context. Thereafter, a few points of contact are outlined between the Brazilian contemporary and modern poetic expressions, to illustrate the paths that our authors have followed in the wake of recent tradition, through three poets from São Paulo of different institutional affiliations and distinguished genres – Amador Ribeiro Neto, Marcos Siscar and Vera Lúcia de Oliveira. From the production of authors chosen, it is interesting to point out the use of themes, forms and contents already known to readers, in order to come to a more accurate qualification of the lines of force that animate the poetry published at the present time.

Keywords: contemporary Brazilian Poetry, landscape, memory

A palavra “modernidade” é portadora de uma polissemia, cuja variação de sentido pode ser mediada pela área de conhecimento a que se refira, adquirindo uma significação para a filosofia, outra para a história e outra ainda para a literatura. Ou seja, o período que vale para a história da filosofia não corresponde de todo à periodização propriamente histórica que, por sua vez, dista em muito da periodização literária, em especial da periodização poética, que nos interessa de imediato, já que a modernidade lírica não está colada na história moderna nem na modernidade filosófica, a não ser nos termos colocados singular e sinuosamente por Walter Benjamin. Em virtude disso, cumpre tecer algumas considerações para que nos aproximemos uma vez mais do que venha a ser a modernidade para a poesia e, em especial, para a poesia brasileira e os consequentes desdobramentos de sua caracterização, o que nos levará inapelavelmente a algo que se queira como contemporaneidade.

Para não me excluir da reflexão, como se me fosse algo alheio, começo com uma confissão: eu também li Walter Benjamin escrevendo sobre Charles Baudelaire. A informação vale pelo registro de que, assim como eu, toda uma geração foi formada e orientada sob a visada benjaminiana e não precisa muito esforço para constatar as respectivas referências nos trabalhos publicados a partir dos anos 1980 e não só no contexto brasileiro.¹ Conforme refere Beatriz Sarlo, não deixa de ser curioso que um expediente absolutamente particular na escrita do filósofo alemão tenha se convertido numa moeda estilística e teórica universalmente válida, como se, ao repetir aquele procedimento, estivesse assegurada a revelação de algo novo, o que fica evidente e está assentado na sua leitura de Baudelaire. O problema é que aquela interpretação particular do poeta francês, a título de se aplicar a outros poetas, passou a ser um forte credencial da leitura de poesia no Brasil, fosse contemporânea ou posterior ao autor de *As Flores do mal*.

Por conta disso, foi mais do que oportuna a tradução para o público brasileiro de *Das Passagen-Werk*, na qual salta aos olhos a generosidade do filósofo alemão que tanto se empenhou em entender, decifrar e partilhar sua leitura do poeta francês. Observando *As*

passagens (Benjamin 2009), não estranha que nos deparemos com um Walter Benjamin mais leitor de Baudelaire do que de poesia, por mais paradoxal que isso possa parecer, haja vista que o filósofo trata de um autor cuja produção lírica é o cerne de sua apreciação. E mesmo quando Walter Benjamin se debruça, de vez em quando, sobre a prosa de Baudelaire, é mais para afirmar algo que já havia cogitado a propósito de sua poesia do que para descobrir algo novo através do outro gênero. Até porque o que interessa ao filósofo é o homem capaz de captar a fugacidade do instante e que se vê envolto em estruturas de vidro e de ferro, sem se sentir estranho à nova paisagem que se impõe à sua revelia, com um tanto de violência.

Concordando com quase tudo o que Benjamin diz sobre Baudelaire, o que tenho a acrescentar sobre o assunto não diz respeito ao poeta e nem ao filósofo, e sim à caracterização da modernidade, já que não há uma única maneira de ser moderno, seja porque a modernidade se abate de diversas formas sobre os sujeitos, seja porque comporta temporalidades outras, que se organizam em camadas, cujo reconhecimento vai depender da memória de cada indivíduo, bem como da memória cultural em que estão imersos o autor implicado e o possível leitor. Ao invés, toda obra precisa ser testada na sua particularidade, para que, a partir daí, se veja qual a possibilidade de comunicação com outros contextos, para além do contexto de sua produção e publicação inicial.

Contraditoriamente, a apreciação da poesia brasileira parece mais confiável quando confrontada com uma produção exterior, a exemplo da leitura benjaminiana de Baudelaire, como se não pudesse ser observada segundo os critérios que ela mesma estabelece ao longo de sua produção e como se tal confronto fosse uma necessidade sua. Diante deste contexto, cumpre assinalar que, assim como a modernidade (qualquer que seja, como quer que seja) se constitui como um tempo vazado de temporalidades outras – seja pela sucessão temporal de que é resultado ou pela recorrência a passados imediatos ou remotos –, muito mais temporalidades vamos identificar na contemporaneidade, independente de quando comece ou o que venha a ser, se desdobramento ou ruptura da modernidade. Sendo a modernidade uma época plural por excelência, supostamente muito maior haverá de ser a pluralidade presente no

que se pretenda contemporâneo, muito embora não saibamos ao certo o que significa isso nem qual seja o seu alcance exato.

Por outro lado, precisamos considerar que em simultâneo à tal fragmentação temporal se processa uma espécie de esfumaçamento do lugar em que se produz literatura, como se estivéssemos todos à mercê das condições de consumo em que se dá a leitura e não houvesse modulações nos gostos, que não fossem mediadas pela classe em que o indivíduo se insere, o que não deixa de ser uma ótima maneira de circunscrever o público leitor a partir de um dado exterior, em vez da experiência de leitura propriamente. Como se fosse possível depreender um silogismo estreito entre a classe e o gosto, ao qual os indivíduos se veriam dependentes e subordinados.

Por isso, causa espécie que a produção poética que sucede à lírica brasileira moderna, em regra geral, eleja como paisagem adequada à sua expressão um lugar inominado e de referências imprecisas, como se houvesse algum acanhamento em mostrar as cidades onde seus autores moram de fato ou como se fosse mais conveniente se integrar a um “cinza”, que ninguém sabe ao certo de onde é ou o que representa. Com efeito, a falta de referências geográficas passa a ser um traço distintivo da produção poética contemporânea. Este lugar inominado que parece singrar a produção contemporânea se oferece, pois, como correlato objetivo do que a produção poética prevê e elege como paisagem adequada à sua expressão, que se faz pela notória ascendência da produção teórica ou crítica a que tentam se conformar. Não parece inusitado, a partir daí, que se processe uma perda da sensibilidade poética, em detrimento da racionalidade expressiva, uma vez que o discurso sobre a literatura, quer consideremos a crítica ou a teoria, antecede e se sobrepõe à própria produção literária, ao contrário do que acontece em toda a tradição ocidental, em que o discurso crítico-teórico se faz, necessariamente, *a posteriori*.

Seguindo o raciocínio, não mostrar uma paisagem ou achatá-la junto a paisagens outras parece ser a maneira mais aguda de mostrar diversidade. Se não for um ato deliberado e consciente, tal atitude se revela como sintoma do que venhamos chamar de contemporaneidade, já que também constitui um traço comum a poetas contemporâneos. Não

deixa de ser curioso que possamos identificar compulsoriamente na obra de todo poeta contemporâneo alguma menção a Bandeira, a Drummond e a Cabral. Ocorre que a compreensão de país, de região, de estado ou de cidade acionada em ocasiões distintas por um ou por outro autor desses nunca é mencionada, como se a incorporação de um legado se desse exclusivamente pela reprodução de um procedimento técnico ou de um cacoete estilístico. Estranha, portanto, que a assimilação da tradição moderna se dê em termos superficialmente formais, mas sem a devida averiguação entre a forma, a referência e o sentido engendrado a partir daí, como se a conquista da forma para aqueles autores estivesse desvinculada do referente explorado, inclusive no que há de constituição formal do próprio referente e do significante correlato.

Como há um esvaziamento da referência tratada na contemporaneidade, algo similar deverá acontecer com o modelo formal eleito e explorado por cada poeta, por mais credenciado que seja, oriundo da tradição reconhecida ou não. Sob tal perspectiva, o embaçamento da paisagem e o esvaziamento do referente seriam correspondentes de algo que acontece no plano formal, quer consideremos como forma os elementos usualmente reconhecidos como instauradores do verso – a exemplo do metro e da rima –, ou ainda, outros elementos mais sutis como o são a sonoridade das palavras, o vocabulário utilizado, as imagens e o estilo que se cristalizam a partir daí.

Com isso, o que interessa é problematizar a produção contemporânea para chegarmos a uma aplicação mais consequente de sua adjetivação e fugirmos, tanto quanto possível, da constatação de que o contemporâneo é contemporâneo porque aí está. Pois, assim como há uma e outra maneira de se fazer moderno, também há maneiras de se fazer contemporâneo, inclusive pelo que se herda e se assimila do moderno. O que há de aterrador na constatação é que tamanha pluralidade não ajuda na tentativa de estabelecer um parâmetro útil, já que a vastidão de possibilidades ainda se coloca como problema e também porque toda tentativa de extrair um conceito da pluralidade parecerá sempre como ato arbitrário, regressivo e autoritário.

Seguindo a linha de raciocínio, com o intuito de esboçarmos uma caracterização da poesia brasileira, conviria destacá-la como parte significativa de uma produção cultural, que se estende das livrarias para as escolas e que passa pela cabeça e pela caneta de muita gente que se empenha no assunto, seja como autor ou como leitor. Assim, estaremos tomando a poesia como parte de uma organização social que tem corpo próprio, constituído de seus autores e leitores, que valorizam o seu culto como expressão de um espaço e de um tempo. Para tanto, a constituição da nacionalidade e o reconhecimento de uma língua portuguesa particular falada no Brasil asseguram a marca de um espaço próprio, que nos leva a chamá-la de brasileira. O que não está muito claro é como marcar o tempo dessa produção, já que não sabemos identificar qual a parte do corpo da poesia brasileira em que se deu o corte epistemológico que separa a modernidade da contemporaneidade.

Para contar com uma referência da primeira metade do século XX, Antonio Candido nos oferece algumas pistas já nos idos dos anos 1940 quando da recepção da obra de João Cabral de Melo Neto em artigo intitulado “Poesia ao Norte”, no qual diagnosticava um predomínio da produção lírica nos estados do Norte em oposição aos estados do Sul, onde havia uma preponderância da produção ensaística, segundo o seu argumento.

De um modo geral, me parece que a literatura, mais no Norte do que no Sul, é ainda a grande via de expressão. Entre nós, centro-sulinos, manifesta-se na mocidade uma certa tendência para o ensaio, a pesquisa histórica e sociológica, a crítica sob todos os seus aspectos. Tendência que predomina sobretudo em São Paulo, onde o número de poetas e ficcionistas desaparece ante o acúmulo de críticos e pesquisadores. (Candido 2002: 136)

E embora àquelas alturas o país já tivesse uma conformação geográfica que incorporava outras regiões, a exemplo do Nordeste e do Sudeste, o seu artigo flagra um momento histórico em que o pronunciamento das denominações atuais ainda não era vigente, o que nos leva a crer que outra era a geografia do país. Apesar e por conta disso, agora é difícil dizer com precisão algo sobre a repercussão daquele artigo. Mas, a considerar a penetração imediata da poesia de João Cabral na nossa vida literária, não é difícil imaginar que alguma repercussão

existiu e que deve ter soado como um chamamento e como uma provocação aos ouvidos sudestinos. Com um pouco de parcialidade, poderíamos até dizer que aí está o que de melhor existe na poesia brasileira da segunda metade do século XX, não fossem as honrosas exceções de Ferreira Gullar, Sebastião Uchoa Leite e Paulo Leminski, somados à divulgação do fenômeno Manoel de Barros, que se distingue de todos, inclusive por uma questão etária.

Acontece que a indeterminação do lugar de origem de cada autor nas suas respectivas produções – traço relativamente nítido na poesia da segunda metade do século XX em diante – acaba repercutindo no sentido da poesia que cada um produz, que vem a identificar um Brasil opaco e desfigurado. Não por acaso é tão difícil qualificar esta produção poética, a considerar o conjunto de indeterminações de que se vale. Quero dizer, diluir a identidade poética do autor no rótulo de brasileiro talvez não seja a maneira mais eficaz de afirmar algo que se queira como brasilidade. Ao final, não sabemos o que há de brasileiro na produção lírica contemporânea, que esteja para além da língua portuguesa falada no Brasil. E se a língua for de fato a pátria, também é preciso dizer que a poesia não ganha em expressividade na medida em que sua paisagem aparece embaçada, o que em termos discursivos não deixa de ser um meio de obnubilação. Obnubilação essa que se transfere para seu entendimento, uma vez que sua representação vai ser algo sempre comprometido, pela sua própria expressão ou pelo referencial teórico que aciona.

E o fato é que nenhum poeta brasileiro que se pretenda contemporâneo com algum grau de notoriedade conseguiu se livrar de todo do que venha a ser moderno. Então convém insistir no que faz diferir um grupo de poetas de outro, já que ser ou não ser moderno soa uma questão ociosa, haja vista a recorrência dos mesmos princípios na produção poética de autores distanciados no tempo, mas com propósitos estéticos diversos.

Melhor dizendo, quando um poeta modernista lança mão de uma estratégia espontânea para captar a realidade, ele o faz com o propósito de ampliar e renovar o código literário através de um procedimento ainda não vigente e, com isso, produz algum efeito na convenção. Quando essa mesma estratégia entra em circulação a ponto de vigorar como parte do que foi convencionalizado, ao lançar mão dessa estratégia, outro é o efeito no código literário, porque não

está mais ampliando-o nem renovando-o, e sim reproduzindo algo que já está instituído. Isto é, ao se apropriarem das conquistas modernistas um tanto obedientemente, na medida em que os reproduzem em procedimentos, os poetas contemporâneos deles se afastam por atuarem diferentemente na linguagem e no código literário brasileiro. Este talvez seja o diferencial mor entre modernistas e contemporâneos, donde vem a dificuldade de distingui-los, já que a distinção se dá pelo reconhecimento da utilização dos mesmos procedimentos literários que os aproximam e os afastam. Para falar mais uma vez com Antonio Candido, aqueles procedimentos que num primeiro momento compunham uma arte de segregação – renovando e ampliando o código literário –, noutro momento passam a ser arte de agregação – integrando e reproduzindo o código (Candido 2000: 21).

E já que é difícil distinguir com precisão o que difere um grupo de poetas de outro, também é oportuno considerar que aquilo que houver de diferença entre um e outro passa pelo reconhecimento de traços comuns. Diante do exposto, a distinção entre modernos e contemporâneos se dará através de um uso singular da linguagem que exerce função específica no código, de acordo com cada interferência. É, pois, no excesso de referências características à expressão moderna que buscaremos o traço de exceção da voz contemporânea, não pelo que aí há de distintivo em si, mas pelo que aponta para a expressividade de um novo tempo. Para tanto, a título de ilustração, nos valeremos de três poetas professores: Amador Ribeiro Neto, Marcos Antonio Siscar e Vera Lúcia de Oliveira. Poetas cujo local de nascimento se deu no estado de São Paulo, embora sua atuação docente se dê em lugares diferentes – um na Paraíba, outra na Itália e outro em seu estado natal. Poetas cuja condição de gênero também é diversa – um é homossexual, outro é heterossexual e outra é mulher –, mas que tem em comum o fato de serem professores e de serem reconhecidos como poetas contemporâneos, com graus diferentes de penetração no público e com filiações estéticas também diversas.

Começo, então, pela apreciação da obra de Amador Ribeiro Neto que, se não for o menos conhecido, é certamente o menos publicado, com dois livros, *Barrocidade* e *Imagens & poemas*. Este poeta é também um pesquisador da linguagem litero-musical, de linhagem semiótica, e possui uma produção poética fortemente influenciada pelo Concretismo. Logo se

vê que se trata de alguém cuja entrada na poesia se dá por uma via racional, seja pelos postulados que aciona, seja pela orientação da linguagem poética a que se filia. O diferencial de Amador Ribeiro Neto em relação a outros poetas que partilham dos seus princípios é que, no seu caso, a aposta na racionalidade não contradiz e nem se opõe à expressão mais individualizada, na qual reconhecemos traços peculiares do seu sujeito. Melhor dizendo, sua aposta numa modalidade de poesia que demanda raciocínio não exclui a sensibilidade mais refinada e lhe confere um estatuto simbólico tão alto que parece comum a todos, apesar de ser assim tão somente porque atingiu um denso grau de humanidade, no qual reconhecemos sua experiência, que nos é transmitida de maneira tão espontânea que beira a banalidade. Ainda assim, o autor sedimenta o entendimento da poesia através de uma expressão particular. Por isso, ele é capaz de produzir em versos uma experiência tão singular que se irmana à experiência vivida por outros e, é justamente aí, quando já não sabemos distinguir o sujeito lírico do sujeito leitor, que sua poesia se revela mais densa e, particularmente, porque nos afeta quando já não está no plano da consciência. Não deixa de ser curioso que assim seja sua poesia, apesar de utilizar princípios e mecanismos formais que não só se pretendem universalistas, como também alvejam a comunicação em larga escala, a considerar os procedimentos poéticos de que se vale, que apelam para a visualidade e que, portanto, são dirigidos ao seu leitor por uma via mais racional.

Daí a surpresa que ele nos causa em um poema como “Caconde”, cuja ligação com o Concretismo não percebemos de imediato, se estivermos com uma lupa muito estreita. No entanto, se ampliarmos o olhar, vamos percebendo outras ligações laterais, nas quais entra o perfil do sujeito com sua verve antirretórica – porque crua e dura – e antirromântica – porque não prevê outro lugar fora do código e o código só poderá ser compreendido quando for decifrado. Aliás, aqui estamos diante de uma operação absolutamente lógica: já que o texto nunca será apreendido nos devidos termos, aquele sujeito sobra como parte de uma experiência perdida que não pode ser partilhada. Neste sentido, não há nada interior ou exterior ao texto que venha dar a dimensão dos seus esforços e muito menos dos seus fracassos e, por isso, sua consciência se torna ainda mais aguda e se revela numa opção expressiva

desamparada. Curiosamente, é na tomada de consciência de seu sem-sentido e de sua inutilidade, que sua poesia se revela capaz de constituir uma voz própria, com elementos capazes de indicar o que é preciso revigorar no que queiramos como tradição, conforme se vê publicado no *Images & poemas* de 2008, mas sem página específica, tal como o poema de Amador Ribeiro Neto se segue:

caconde

caconde não rima com onde
não rima com bonde não rima com conde
não rima com esconde não rima com porra nenhuma

caconde é lá
atrás muito além daquela serra que ainda azula no horizonte

lá
judas perdeu onde

prefeito não instalou bonde
nunca viveu um conde
só
saudade

per
turba

Assim como a ausência das maiúsculas, a disposição gráfica do título do poema no livro pode adquirir valor significativo, não reproduzível aqui e que, portanto, não será explorado. Mas se percebermos que o título é o nome de uma cidade, talvez possamos dimensionar de outro modo a palavra que traz consigo dois outros vocábulos: caco e onde. Se fosse, pois, a aglutinação de duas palavras, talvez o significante apontasse para outro referente. Sendo o que

é, a hipótese de desmembrar a palavra soa, além de lúdica, como algo que diz e contradiz o que a cidade é. Diz na medida em que aponta para a cidade geograficamente situada e contradiz na medida em que podemos brincar com o “cá” do “onde” ou o “caco” do “onde”. O jogo de palavras de sabor infantil acaba por dizer noutra nível o que a cidade pode vir a ser: um pedaço de lugar perdido nos longes ou o lugar pequeno que se faz próximo, tão próximo a ponto de desaparecer.

Também é curioso que o enunciado do poema comunique algo dessa natureza, quando pensamos na cadeia semântica do que não rima com Caconde, a saber, “onde”, “bonde”, “conde”, “esconde” e “porra nenhuma”. Por outra, aquilo que não rima com Caconde é o que vem a caracterizar a cidade, que passa a ser um pro(to)nome relativo de lugar indiscriminado e indefinido, sem meio de transporte, sem nobreza, sem esconderijo ou abrigo, sem porra nenhuma. E aqui chegamos, com um tanto de incômodo, à constatação de que a cidade foi nomeada pelo que ela não é, através de uma rima que não se consuma devidamente, já que é fruto de uma negação ostensiva. É como se houvesse um paralelismo entre o que a cidade não é e o que a rima não realiza, supondo-se, por extensão, que também aqui a rima não soluciona, mas de revés aguça e radicaliza o problema linguístico.

Todo verso em que não há rima parece que vai especificar afirmativamente a cidade e o que acontece é o contrário: “a serra que azula o horizonte” e “Judas perdeu onde” dissolvem o “lá” que simula referir-se a Caconde. O dístico “prefeito não instalou bonde/ nunca viveu um conde” traz os versos mais cursivos e transparentes do poema e são também os versos que apontam para algo exterior: a situação social de uma cidade que tem prefeito, mas não tem bonde e tem uma história sem conde. O título do governante da cidade é tão incompatível com a sua governança quanto a história de Caconde parece incompatível com a história oficial, embora a Wikipedia refira que foi rota do ouro. Não estranha que a última palavra do poema seja “perturba”, que se fragmenta tal como Caconde, invariavelmente, adquirindo um som inaudito que ecoa como um barulho que incomoda e insinua uma via de expressão **per turba**, pela barbárie ou pelo burburinho que evoca. E aqui talvez tenhamos chegado ao que há de mais particular no poema: sua capacidade de produzir uma experiência incomum a partir do que

parecia ser um nada e fazer do nada que Caconde parecia ser uma experiência comum, que fica reverberando na cabeça do leitor, como a cidade natal na cabeça do poeta. Na medida em que o poema atualiza e desdobra as reivindicações modernistas incrustadas no ideário dos poetas de campos e espaços, apresenta uma nova possibilidade de exploração da poesia de língua portuguesa, porquanto não ignora a tradição em que está inserido e nem se confina a ela passivamente. Antes testa os limites da sua modalidade discursiva, impregnando-lhe com sua subjetividade um tanto carcomida e deteriorada como é a de todo sujeito que se quis moderno e não sabe o que sobrou do projeto de modernização assumido nalgum momento.

Dos muitos poetas em circulação, Marcos Siscar é decerto um daqueles que mais corajosamente se dispôs a enfrentar os problemas teóricos que afligem o seu tempo. Ou seja, a ele interessa toda a mentalidade que circunda a poesia, como se houvesse um meio de redimi-la de todo equívoco, de todo excesso, de tudo que é vão. Engana-se, todavia, quem imagina o poeta Marcos Siscar perto de uma poesia pura, embora não seja exatamente suja a sua poesia. A aproximação da tradição francesa serve mais para contaminá-la de vida brasileira do que para reproduzi-la pacificamente entre nós, porque outro é o Baudelaire que ele nos constrói – sem coração revolucionário (Siscar 2010).

A despeito de se ancorar na linhagem francesa, sua poesia tem percorrido caminhos não previsíveis de todo, com uma desenvoltura cuja aferição demanda exame mais detalhado, porque ele é minimalista a seu modo e expande o sentido da elaboração poética singularmente. Então, não vou me deter a tudo o que ele tem produzido nem vou levantar hipóteses sobre até onde sua poesia tem chegado. Ao invés, vou tentar flagrar um momento que sintetiza algo do que, a meu ver, é paradigmático de sua expressão e de seus contemporâneos, ainda que apreciando rapidamente um poema já velho, posto que escrito e publicado há mais de dez anos (Siscar 2003: 38).

A vingança do poeta

CENA ÚNICA

confuso entre moscas e galhos

de fenomenologia cansado
estar ou não estar: eis o poeta
com uma goiaba na mão

primeiro rústico (o poeta)

não sou eu nela não me representa não
me revela
agora é que eu sou ela
eu dentro dela vou vivendo sob a pele
enferrujada e amarela

segundo rústico (o verme)

sou da goiaba o bicho metódico
sou sua boa sintaxe sua moral sua bênção
meus buracos o guiam e protegem
ora a vida é uma goiaba bichada
basta seguir os rumos da perfuração

(ri)

primeiro rústico (engole a goiaba)

A Sebastião Uchoa Leite

Sendo o poema a dramatização de um problema que se dá numa cena só, é preciso assinalar a evidência de que há quatro parênteses, dois para designar os personagens e dois outros que funcionam como rubrica propriamente. Pela homologia de sentido que se estabelece devido à ocupação do mesmo espaço pelos personagens e pela sua ação, podemos concluir que as personagens são aquilo que elas fazem: o verme é o que ri e o poeta é quem engole a goiaba. De igual modo, constrói-se uma homologia entre o poeta e o verme, já que

ocupam também o mesmo espaço (entre parênteses). Assim colocado o problema, dá-se a entender que o conflito é mediado pela condição de o poeta hesitar entre ser ou não ser verme, ou ainda, ser esta a sua condição: a de ficar especulando se é ou não um verme. Mas se considerarmos que há um sujeito que ri e outro que engole a goiaba, convém perguntar qual o laço que une quem faz uma e outra ação, se não forem a mesma entidade, conforme a hipótese sugerida. Engolida a goiaba, onde estava o verme, também aí acontece a fusão entre um sujeito e outro. Neste momento, o verme – que havia rido – passa a fazer parte do intrigado e reflexivo poeta, que numa única ação – engolindo a goiaba – funde-se com o verme. Ou seja, ao assumir o espaço do verme (a goiaba), o poeta se apropria e se confunde com ele. Apropriar-se do espaço do outro implica, pois, assumir, reproduzir e se identificar com ele. Cumpre, então, que se pergunte qual o espaço do poeta, a considerar que seu eu se identifica com tudo e todos, nem sempre através da assimilação da goiaba como um tanto grotescamente acontece no poema.

A dedicatória a Sebastião Uchoa Leite escancara o conflito que oscila entre fazer e pensar a poesia, sob um olhar sardônico, de modo semelhante ao que também está colocado na obra de Baudelaire. Então, o poema dialoga com a tradição poética brasileira imediatamente anterior, mas também com a tradição que consagra a modernidade no Ocidente como um todo em alto grau. Aqui teríamos um poema que ilustra um problema comum a todos poetas, que têm pensado a poesia e que a consideram como algo digno de apreço, o que significa pensar na sua função e na sua utilidade, donde a proximidade entre o poeta e o verme, já que ambos estão condenados a estragar seu próprio alimento e o seu espaço de vivência, a partir dos quais se confundem: o verme deteriora a fruta que o alimenta, assim como o poeta a linguagem de que se utiliza, tornando-a inútil, sem fim pragmático. Sendo um parasita, o verme só existe na goiaba que estraga, assim como o poeta só existe no verso que escreve, produzindo linguagem concentrada e atuando, ao menos, em duas atividades, já que o exercício da poesia não se basta e nem é suficiente, sequer para a sobrevivência do poeta.

Viver entre o que pretende ser e o que escreve no espaço da página é a condição básica a que todo poeta tem que se submeter, seja ele progresso ou futuro, moderno ou

contemporâneo, formalista ou conteudista. Como a produção poética de Marcos Siscar caminha com passos seguros nas suas publicações posteriores ao livro que enfeixa o poema, é preciso assinalar que este aí está longe de ser o melhor de sua lavra, mas sintetiza um problema que se estende por toda a sua produção seja poética, teórica ou crítica. Mais: não é só na sua produção que o problema aí apresentado em chave poética se escancara, mas em toda a produção lírica moderna e contemporânea.

Aqui temos apenas uma amostragem de como ele foi capaz de formalizar o problema em versos, de uma maneira consequente e apreciável, porquanto dialoga autonomamente com a tradição e porque inscreve sua condição poética no fluxo de seu próprio discurso, sem se socorrer a um âmbito exterior que viesse lhe conferir legitimidade. Se a produção lírica moderna e contemporânea tem sido pautada com veemência pela reflexão acerca de seu próprio objeto e sua correspondente função – o que demanda um discurso autocentrado –, neste poema encontramos um desempenho linguístico que justapõe a performance verbal e a reflexão sobre seu uso, sem eximir os sujeitos envolvidos e sem abstrair o problema, como se ele pudesse ser colocado fora da linguagem que encerra a poesia. Por incrível que pareça, a poesia aí expressa se revela em versos contíguos à prosa, através de personagens abstratos com leve toque expressionista, esbugalhando o dilaceramento em que a linguagem poética se vê envolvida e em meio ao qual ela se constitui.

Poeta de uma compleição similar é Vera Lúcia de Oliveira, seja pela limitação dos versos livres com o poema em prosa, seja pela autenticidade de sua dicção que se destaca de tudo, sem se afastar e sem se submeter obedientemente à tradição ocidental. A condição bilíngue é um traço que chama a atenção de início na sua produção, já que poucos são os poetas brasileiros contemporâneos que escreveram noutras línguas e, menos ainda, encontraram no exílio a condição propícia para sua expressão, o que parece acontecer com a autora. Digo isso porque, apesar de já ter sido premiada em italiano e em português, ela parece dar uma importância peculiar à sua poesia em língua portuguesa, como se fosse uma necessidade sua ou tivesse alguma coisa que só pudesse ser dita em português, para o público brasileiro. Por uma razão ou por outra, nosso idioma se coloca para ela como uma espécie de porão, aonde ela vai

buscar coisas fora de uso que, contraditoriamente, adquiram utilidade na sua expressão, quando ela acerta em cheio na poesia.

Observando seus poemas, teríamos tudo para dizer que se trata de um lugar-comum do que venha a ser poesia e, sem fugir disso, aí reside a sua força, porque faz com que sua dicção seja, de fato, poética, sem buscar um parâmetro fora de si mesma, restando somente o que sua palavra põe. Assim, ela nos consola com uma palavra nova, como se esperássemos da poesia algo que nos tirasse do cotidiano. Ela nos socorre da desolação da linguagem, como se estivéssemos todos a esperar por uma nova função para a poesia. Com isso, ela se martiriza por cada um de nós, na medida em que nos oferece sua palavra, que se solda ao que os seus olhos conseguem ver, irradiando novas possibilidades de expressão que é fruto de uma dura ascese, por assim dizer, de um quase sacrifício mergulhado no vazio de que se compõe seu ato antes de cristalizar em linguagem. E são sempre palavras doridas as que saltam dos seus versos para a nossa mente. Palavras que ficam ecoando na nossa memória e na nossa imaginação.

Quem tiver a oportunidade de ouvir a voz da autora, recitando os seus versos, vai perceber que algo no mundo está prestes a se romper, a se partir, a se quebrar... E o mais incrível é que tudo continua como dantes. Esta é a grande aberração, este é o grande escândalo que Vera Lúcia de Oliveira nos dá a ver com seus olhos e todos os demais sentidos, cumprindo sua função de poeta, sacrificando-se por uma coletividade que, por ora, encarnamos.

A vida mesmo cura

a vida mesmo cura
o mais obstinado amor
se esfalfa
vira caco
fratura

a mãe ficou chorando seus dois
mortos
tocando

touceira no quintal
pé ruim de mato farto
até que a enxada
e as mãos com a enxada
no longe abrandaram-se

mãe com dois relógios comidos
dois corpos quebrados
e a frágil roendo assim a memória
do mais duro desejo
do mais duro desejo de lembrar

com dentro bicho nu de laceração
retocando o luto
retomando o pó das horas
mãe na escravidão
lava olho de morto
sopra caco de vela
encera a perna
a perna (Oliveira 2004: 15)

Este poema transfigura um aforismo numa situação narrativa, subtraída da memória da personagem central do poema, como se fosse um monólogo interior. Tal constatação é válida porque, embora pareça uma composição muito comum, o poema opera em níveis incongruentes, a princípio, que lhe conferem uma formalização singular, sendo simultaneamente sintética e analítica. Sintética, porque reúne elementos aparentemente díspares como são os versos livres e curtos, a memória, o aforismo, a narrativa individual e a consumação de um problema que ecoa numa parte do corpo solta, ilustrada pelo significante “perna”. Analítica, porque vai se construindo gradativamente na exploração de um evento, que é forjado em palavras que se repetem e lhe dão substância.

Tendo sido publicado no livro *A chuva nos ruídos* (2004), o poema faz parte de uma coletânea cujo prefácio foi assinado por Carlos Nejar, assim como o volume *No coração da boca*

(2006) tem o prefácio de Ledo Ivo – dois membros da Academia Brasileira de Letras. Há aí, portanto, um universo em expansão que demanda apreciação crítica também no âmbito da universidade brasileira, uma vez que seu volume *Entre as junturas dos ossos* (2006) foi premiado pelo governo brasileiro e figura na coleção “Literatura para todos”, que é distribuída nas nossas escolas. O título deste livro é bem sugestivo, na medida em que o líquido sinovial – que fica entre os ossos –, tem a função de movimentar as articulações, permitindo o seu movimento suave e indolor. Mas, aproveitando a metáfora, não creio que seja esta a única substância que anima a poesia de Vera Lúcia de Oliveira, já que o líquido cefalorraquidiano – ou simplesmente líquor –, que é o líquido que liga o cérebro à medula, também parece comparecer à sua poesia. Na sua poesia há, portanto, algo que agiliza os nossos movimentos, conferindo-lhes naturalidade, mas há também algo que nos faz pensar e que robustece nossas estruturas, quer nos apresentemos como indivíduos singulares ou como leitores de poesia integrados a uma tradição.

Sendo muito diferentes entre si, com alguns pontos de ligação, os três poetas radicados em cidades distintas, apesar de oriundos do interior do estado de São Paulo, podem se oferecer como um painel do que temos como poesia atual. E o propósito deste painel era o de assinalar alguns caminhos possíveis, posto que já trilhados por alguns de nossos poetas, sem ter a ilusão de que algo efetivamente novo haverá de surgir pela negação ou pela indiferença a uma tradição poética que se faz brasileira e que, obviamente, se comunica com outras tradições. Ao invés, o que aqui se intentou foi dar uma dimensão de que o emaranhado que se nos apresenta como realidade poética brasileira é algo sobre o qual podemos nos manifestar, ainda que seja sob o plano da inferência, para que também não tenhamos a ilusão de que a novidade pudesse se instaurar artificialmente e desvinculada das circunstâncias que a motivam. Em vez disso, o que houver de positivo ou de negativo a afirmar sobre a nossa produção recente haverá de ser dito sobre o que aí está e não há outro lugar que não o nosso e nem outro tempo que não o nosso para qualquer pronunciamento a respeito.

Bibliografia

Benjamin, Walter (2009), *Passagens*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Candido, Antonio, (2000), *Literatura e sociedade*, São Paulo, T.A. Queiroz.-- (2002, *Textos de intervenção*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34.

Oliveira, Vera Lúcia de (2004), *A chuva nos ruídos*, São Paulo, Escrituras Editora.

Ribeiro Neto, Amador/Coura, Roberto (2008), *Imagens e poemas*, João Pessoa, Editora Universitária/UFPB.

Sarlo, Beatriz (1997), *Paisagens imaginárias: intelectuais, artes e meios de comunicação*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

Siscar, Marcos (2003), *Metade da arte*, São Paulo, Cosac e Naif.

-- (2010), "Imposturas de Charles Baudelaire: paixão, poesia e cultura nos *Journaux intimes*", in Pires, Antonio Donizeti/Fernandes, Maria Lúcia Outeiro, *Matéria de poesia: crítica e criação*, Araraquara, FCL – UNESP Laboratório Editorial, São Paulo, Cultura Acadêmica.

NOTA

¹ A expansão difusa mas ampla de certas modas teóricas em nobres alas da Academia argentina. [...] A *moda Benjamin*, que se impôs nos anos 80, faz parte desse fenômeno. A leitura de Benjamin [...] produziu uma espécie de erosão teórica que carcome a originalidade benjaminiana até os limites da completa banalização. [...] Benjamin está encharcado de um xarope puramente léxico: é citado, como se a citação garantisse, e às vezes garantia a Benjamin depois de muito trabalho compositivo e histórico, a produção de um sentido novo sobre diferentes cenários (Sarlo 1997: 97-99).