
Anova poesia brasileira



Vinicius Dantas

A intenção inicial deste artigo era efetuar o balanço crítico de alguns volumes de poesia publicados durante o ano de 1983. O movimento editorial apresentava então sinais de arejamento, incorporando poetas que escreviam em publicações nânicas e à margem há pelo menos uma década. Como o acontecimento foi mais editorial do que literário — a recepção crítica deixando a desejar —, pensei que valesse a pena inverter os termos e escrever uma resenha à maneira dos bons tempos do rodapé, um artigo de crítica judicativa e de oficina, discernindo neste ou naquele verso qualidades,

deficiências, força e originalidade, caracterizando tendências e influências, para incentivar a disposição porventura existente de encontrar novas soluções.

Escrito em fevereiro de 84 a pedido de conhecido suplemento de certa folha paulistana — que programou e, por razões insondáveis, desprogramou um número dedicado à nova poesia brasileira —, o texto não chegou a vir a lume nem a conhecer o leitor. Hoje, muitas idéias aqui aventadas encontram-se desenvolvidas no ensaio que escrevi com Iumna Maria Simon, "Poesia ruim, sociedade pior" (Novos Estudos CEBRAP, n.º 12, julho, 1985), onde está esboçado um

panorama mais amplo da dinâmica da poesia brasileira contemporânea. No entanto, o que aí ganhamos como esquema geral e teórico, além da apreensão histórico-social do quadro, significou renúncia a uma discussão minudente das individualidades poéticas.

Acredito que esta publicação extemporânea ainda seja pertinente, não só porque o artigo traz à tona um recorte mais seletivo da nova poesia, mas também porque sua atualidade é, infelizmente, escrava do horizonte poético inalterado e sem surpresas de nossos dias. Pareceu-me necessário adicionar informações recentes em algumas notas e reescrever passagens da apresentação; no mais, o texto é o mesmo da gaveta. Estes dois anos e pouco de molho demonstraram para mim a falta de veículos apropriados e estímulos ao debate intelectual. O esforço de discutir poesia a partir de seus recursos, procedimentos e da sua linguagem, focalizando sua participação no debate contemporâneo e procurando ampliá-la, parece não só inoportuno e árduo como passa ao largo daquilo que hoje é praticado como poesia e crítica. É claro que não publiquei antes o artigo por preguiça e desinteresse pessoal só meus — contudo, creio que o sentimento íntimo sempre tem sua contraparte histórica e global, à qual, mais uma vez, voto o meu mais fundo horror.

Anda meio difícil conversar sobre poesia. Mesmo após um ano como 1983, tão cheio de sinais de poesia nova, com importância pública assegurada pelo sucesso editorial. Para consolidar esse processo de socialização da nova produção, seria imprescindível a retomada de uma interlocução cultural perdida há tempos. O processo de recepção de qualquer obra só se completa com debate e crítica; o que parece estar existindo é boa venda, mas não debate. Mesmo assim, há sintomas evidentes de mudança na rotina e ruptura com o marasmo de um estado de coisas, no qual, ao se auto-apresentar como "marginal", o último surto poético dos anos 70 nada mais fazia do que se vangloriar de sua desimportância (embora esta fizesse sentido num momento de fechamento político). Em termos de vida literária e moda, nenhum sinal é mais auspicioso do que este: a poesia dita marginal sumiu da vista e

seus próceres foram logo trocando de camuflagem e editora. A própria idéia de marginalidade, encerrado o período de censura policial, começou a parecer suspeita e tornou-se embaraçosa para quem pretendia agora disputar o mercado, tendo inclusive de conviver com a barbárie poética para a qual euforicamente havia contribuído ao longo de toda a década passada. De repente, a produção poética passou a sentir carência de técnica e inteligência e a cultivar práticas como a da tradução — todos esses, valores abominados ou esquecidos no momento em que as falácias de espontaneidade e prazer (o desbunde de, antanho) aproximaram como nunca poesia e bobagem. Esta mudança de gosto literário não estabelece de imediato condições para que a produção nova adquira uma qualidade e uma densidade antes inexistentes, pois os valores em si, conquanto pareçam superiores aos anteriormente cultivados, nada autorizam — e a poesia ainda não se fez anunciar com força.

Muito silêncio cerca e cerceia a criação poética; a própria ausência de uma recepção crítica estimulante é prova dele. Creio estarmos vivendo um fenômeno típico de consumo: após o *nil obstat* editorial temos livros publicados, temos público leitor, temos índices de venda e êxito surpreendentes, os autores se tornam conhecidos e requisitados — porém, ninguém se engana, não existe nada mesmo acontecendo ou quase nada. Este esvaziamento desgasta profundamente o significado das obras e dos gestos criadores e embaralha as linguagens. A causa desta atonia histórico-cultural parece estar ao mesmo tempo em muitos lugares — e um vai nos interessar aqui: a deterioração crítica das estratégias vanguardistas, a desativação do arsenal de recursos técnicos e dos projetos de criação que, bem ou mal, rotulavam as atitudes e possibilitavam à intencionalidade agressiva e combativa sobressair à distância. Tal clareza ideológica tinha sua dose de ilusão e nos fazia acreditar que existia uma única linha avançada de criação. Onde ela está hoje? A própria pergunta não só é estranha como agora parece obsoleta, um pouco como se soubéssemos que ela está ao mesmo tempo em toda parte e em nenhum lugar. Em abstrato, esta paralisia é paradoxalmente ótima e desencanta, embora em termos de criação seja desastrosa, pois nos leva à perda de discernimento e crítica, acuan-

do-nos em zona indiferenciada e banal. Entre os fatores deste esvaziamento, estão igualmente as condições particulares da vida intelectual brasileira após o impacto da modernização que, em matéria da produção crítico-literária, foi devastador: a crítica jornalística desapareceu com a implantação em vasta escala da indústria cultural; a vida intelectual e literária se especializou, perdendo sua simpatia provinciana; e, dado seu caráter vegetativo, a produção universitária no caso das Letras (ao contrário de outras áreas) não impôs critérios teóricos e críticos nem travou diálogo com a criação literária sua contemporânea, de modo a se constituir em alternativa que atenuasse o império dos meios de comunicação de massa. Ainda assim, olhada de relance, a criação poética guardou, contudo, uma inquietação que não encontramos em terreno crítico.

A meu modo de ver, qualquer análise que se faça dos impasses, soluções e sei lá o que mais da produção poética brasileira, não pode prescindir de uma abordagem da ação das vanguardas e, em especial, da Poesia Concreta, em virtude de sua inegável agitação e capacidade de se modificar teórica e criativamente¹. A tradição vanguardista que se consolidou ao longo de três décadas é o substrato que permitiu, aos que dele usufruíram, contrabalançar as insuficiências da vida literária, as deficiências da formação tradicional ou universitária e, ao mesmo tempo, em microcosmo, participar de discussões intelectuais e culturais amplas e atualizadas. A poesia nova que vou estudar de uma maneira ou de outra manifesta isto e, mesmo em seus momentos de antagonismo, manifesta em negativo esta relevância. Contudo, o que transita hoje com muitas roupagens por aí, se originariamente pertenceu ao espaço das vanguardas, deixou há muito de conservar seus significados originais. Mesmo porque a vanguarda se transformou de uma maneira também acrítica como tudo mais. Mencionemos, por exemplo, a relação dos poetas concretos com a questão do verso: era ponto de honra e fundamento de todo o projeto do concretismo a abolição do verso como estrutura básica do poema; contudo, pouco a pouco, o verso reapareceu e, mais do que este, o epigrama mais singelo. Não nos cabe condenar a restauração como prova de incoerência ou falta de radicalismo; afinal, ela,

por si só, revela o quanto o radicalismo era problemático e empobrecedor. A questão é que este retorno não gerou um empenho teórico e crítico à altura do manifesto de negação e superação do verso; pior, o verso tornou-se um desconhecido, pois o mundo das medidas tradicionais exige um saber que poucos dominam e historicamente tem sido desqualificado pelas poéticas modernas — assim, o mais antigo e o mais vanguardista ficam, ao mesmo tempo, desqualificados e confundidos.

A confusão é grande e ela *somos nós*, muito embora no meio dela haja sínteses originais que no fundo são aquilo que o confuso tem de mais pessoal. As melhores qualidades dos poetas aqui discutidos são dessa ordem, como vamos ver. Basta lembrarmos que o modernismo também foi vanguarda para a coisa se complicar ainda mais, desnudando o caráter recessivo, de amplo espectro, da produção contemporânea. É lógico, além disso, que existe a impossibilidade histórica, própria à condição moderna, de forjarmos padrões estéticos menos relativos, para compensar a vertiginosa e anestesiante perda de juízos de valor. Mas o que ainda é possível é discernir escritas e linguagens por meio da reflexão crítica e do conhecimento histórico-literário, moderando-se o vale-tudo da intuição e recuperando-se alguma base analítica e judicativa que possa sobrepujar as imposições do mercado e dos modismos.

Os poetas que vou discutir são mais conhecidos que sua poesia. Este é o galardão sacana que a época encontrou para recompensar, em meio à fechada falta de perspectivas, que é também política e econômica, heróis sem importância, criadores de um produto socialmente irrelevante e sem a menor expressão. Eu gostaria de falar da poesia como uma linguagem de expressão maior e com fidelidade a uma relevância que penso subsistir à impotência. Esta relevância só pode ser reencontrada através do argumento judicativo que repõe o criador mais jovem em contacto com uma comunidade de criadores que se perpetuam ao longo da história, a qual não participa dos interesses editoriais e mercadológicos e é estranha à forma de resenha praticada atualmente. Quero principalmente falar do que me incomoda nesta poesia, por isso escolhi cinco livros, os mais significativos entre os que foram publi-

1 Penso que a repercussão das vanguardas da década de 50 tem gerado efeitos imprevisíveis e profundos na poesia brasileira, ao contrário do que afirmam muitos observadores. Recentemente, Carlos Drummond de Andrade declarou em entrevista: "...sinto falta no Brasil de um movimento. Houve várias tentativas: a poesia concretista, a poesia Praxis, mas essas coisas não deixaram eco. Os donos desses movimentos alegam que trouxeram uma contribuição formidável para a literatura brasileira, mas onde é que está essa contribuição, se a gente vê que isso não foi assimilado?" (*Folhetim* n.º 385, 3/6/84). O que pretendo mostrar é, pelo contrário, justamente o grau e o modo dessa assimilação em vários escritores, o que não abona positivamente as teses outrora defendidas pela vanguarda, mas revela sobretudo a existência de uma resposta crítica e de um diálogo interessante por parte da nova poesia. (Nota de 1986)

cados em 1983, verdadeiras coleções de "poemas reunidos", para discutir poesia — procurar neles o novo e assim rastrear as implicações culturais desta produção.

Sósia da cópia

Há tempos eu vi um cartãozinho feito por Régis Bonvicino: imitava uma placa de rua com a inscrição: *não há saída/só ruas viadutos avenidas*. Este versinho quase popular e anônimo estava integrado a um *objeto visual*, ao mesmo tempo que era um objeto visual. Em *Sósia da Cópia* (SP, Max Limonad, 1983), seu novo livro, o versinho sobreviveu no branco da página, a placa de rua sumiu. O cuidado visual anterior patenteava sua filiação vanguardista, atenuada contudo nas palavras do dístico, além de indicar a realidade urbana como matéria de sua poesia. Pós-vanguardista, Régis olha a cidade como um núcleo de desespero, desagregação, neurose — *pedras/em carne/viva*. Sua poesia, porém, contra seu próprio desespero, anseia passá-lo a limpo, se possível visualizá-lo com tratamento gráfico. Mas o que interessa aqui, e é o *Sósia* quem atesta, poesia e visualidade podem passar muito bem uma sem a outra; impressiona no seu livro, por outro lado, a persistência de fórmulas e convenções vanguardistas do passado (*ready-made*, fotos com inscrições, figurinhas, notícias de jornal), assumidas pelo poeta orgulhosamente como totens (de quê?), quando, de fato, sua poesia delas prescindia em absoluto. Em suma, sua experiência humana na cidade nega sua experiência vanguardista, cuja premissa é dar uma ordem construtiva e funcional ao espaço urbano. O poeta concilia como pode e precariamente essas duas experiências e, às vezes, com pressa, busca logo uma solução para este conflito, como no caso citado — o versinho agora vale sem o tratamento e o *lay-out* que o amparava.

Pôr a limpo a cidade, a sensação, o impulso do instante, liga-se a um ideal de clareza: depurar, à máxima concisão e brevidade, a sua experiência poética. Para Régis, secretamente, é poesia aquilo que, após uma série de exclusões, resta irredutível do trabalho de depuração. O poema é uma metonímia da experiência, como se a experiência não passasse pelo

trabalho intelectual, pela imaginação, mas, lançada em bruto, acabasse depurada, graças à disposição espacial na página. O poema é um resíduo, a sobra irredutível deste tratamento gráfico. Sua clareza recusa a metáfora, pois ela nada quer ceder a uma dimensão mágica do desejo — *pedras em carne viva*, ou seja, a matéria bruta do chão urbano posta em verso e ponto final. As palavras, sim, devem render no poema, em sua nudez, aquilo que cotidianamente não conseguem. A realidade coloquial é prosa, a poesia é o que sobra da realidade da prosa. É um sinal de menos, obsessiva subtração. Ao contrário da Poesia Concreta, que elege o poema como um artefato de tempo-espaço próprio, os versos deste *Sósia* resguardam a temporalidade natural insulada, suspensa, dissimulada pelos cortes e recortes, animando-a pelas sugestões paratáticas. Por isso, ele não escreve *passar a tarde*, mas:

*passar a
tarde*

E é a isto que chama de efeito poético. Seu asseio gráfico-verbal fica oscilando desse modo entre dois pólos: a pureza (construtiva) do trabalho de extração verbal e a sujeira da realidade de sua matéria (*em prosa e verso /sucata do universo*). Li há tempos uma declaração do poeta em que ele se confessava um concretista que não sabia o que fazer com o coração (*Folhetim*, 22/02/82) — o *coração* aqui é sinônimo de uma cabeça dilacerada e não tem conotações românticas. Em miúdos: a experiência pessoal do poeta pretende ir numa direção que não é autorizada por suas formas. Por um desses paradoxos do subdesenvolvimento, a Poesia Concreta tanto se assumiu como poesia da linguagem que se esqueceu que era poesia do espaço urbano-industrial. Régis é fruto deste paradoxo, embora seu impulso seja desesperado, dilacerado, autodestrutivo, em suma, maduramente urbano, ao contrário das idealizações concretistas; seu tratamento poético, porém, não pensa seu impulso, não o resolve, pois ele não encontra no concretismo as formas para materializá-lo. Daí, o rigor e a limpeza em que prima seu livrinho, desarmando o fascínio e o sofrimento do cotidiano barra pesada. No exemplo abaixo, vejamos como o desespero e o desagradável são evitados e contidos assepticamente:

*lavar pratos sujos
na pia da cozinha
(depois do almoço)*

limpos

minha alma

Acho este o melhor poema do livro — sua beleza vem do despojamento sufocado da expressão e da elipse represora. O poeta que limpa a alma e se lavou, pouco se dá a ver. A prosa foi desbastada, as palavras arranjadas, a espessura semântica intimada a ceder lugar a um ideal literal de brancura, limpeza e contenção. A poesia nesta sua *ars poética* é um branco, uma não-ação quase mística em meio ao correr do tempo verbal, o qual se acha como que retido entre parênteses. O que é violento e desesperado (qualidades fortes na dicção do poeta) é citado e aludido pelo silêncio do poema acerca da alma que está sendo lavada como uma louça. Este é um exemplo feliz, pois no *Sósia* encontra-se amiúde uma caricatura deste procedimento: Régis enumera sucessivos sintagmas nominais, quando não palavras soltas, para evitar a subordinação (as articulações sintáticas do discurso), geradoras segundo ele (seguindo os mestres) de um desvio apoético. Obviamente que o procedimento como norma é descabido e empobrecedor.

A poética da rasura e da subtração está fundada estranhamente sobre a realidade bruta: Régis quer afastar a realidade, dela guardando pequenos *souvenirs*. É como se descobríssemos que Mallarmé trabalhasse com material fornecido por Ginsberg. Claro que o poeta sabe desta conjunção esdrúxula entre pureza e sujeira. Espertamente Régis homenageia Corbière, Pessoa e Sá-Cameiro, como se estes coloquiais-irônicos, origem da "anti-poesia" de nosso século, fossem um pequeno socorro para sua formação mallarmeana (leia-se concretista). Mas Régis é objetivo e literal, o seu verso não acolhe a fala, a gíria e a memória das coisas como matéria de uma experiência dos sentidos, e sim como presença ou referência em bruto. O que sua poesia revela, mediante o processo de subtração, não é o que aparece, mas o que fica — o que fica é o mesmo, a prosa da realidade emagrecida das suas partículas de ligação, ainda é a cidade tal qual, é a sua própria experiência nua e literal. Não que sujeira e pureza sejam inconciliáveis.

Muita poesia moderna tem vivido de tirar do refugio uma estranha magia de transfiguração, que é algo autêntico para quem vive no pior dos mundos, rodeado de objetos de toda espécie e inúteis.

Régis desconhece a dimensão transfiguradora, pois sua experiência é, digamos assim, excessivamente material, está ligada às palavras, que nada mais oferecem senão elas próprias. Ele pertence a uma linhagem poética que reduziu o famoso adágio "um poema se faz com palavras" a "um poema se faz com o sentido literal das palavras". Por isso é que ele se nega toda possibilidade de vislumbrar nas coisas e na vida das palavras o que não está nelas (o que é poesia). Seu autocontrole pode se exibir assim tecnicamente — através do artesanato do verso contido, e nada mais. Já que a pura referência é sempre exterior, e em bruto, os elementos de jogo e criação só aparecem no poema através das marcas técnicas do corte, do silêncio, da elipse.

Literal, a poesia de Régis acaba não sintonizando o seu sentimento básico: o sofrimento paulistamente acuado que pede reelaboração. Os poemas não são sofridos formalmente (como o poeta que escreveu *vida paixão e praga de rb*) porque o seu conceito de poema, impregnado de uma estranha modalidade de purismo, sufoca o mero registro — sem dramatizações o poema alude a referências soltas e dispersas, aparentemente purificadas do contexto. A sensação de vácuo intelectual não é estranha a muitos dos seus poemas e os sofisticados dirão que ela tem um gostinho zen. A tenacidade purificadora, no entanto, impede com precisão e êxito que a subjetividade confessional empape cada verso. A forma limpa e branca demonstra as qualidades do *Sósia*, que não tem nenhum resíduo daquelas mil maravilhas líricas que ainda açucaram o poema e mentem sobre o estatuto da percepção e da sensibilidade contemporâneas. A literalidade e a brancura do *eu lírico* de Régis é neste sentido apreciável — a página em branco é a sua última plenitude e única emoção.

Alguém me soprou no ouvido: você está inventando um poeta, o livro dele é muito ruim! Tenho de convir, a poesia de RB é rala, mas salvam-se dois ou três poemas, o que dá para o gasto. Além dele demonstrar timidez em se autoplagiar, um pudor muito grande de sua própria poesia (cf. o título), que são virtudes se não forem afetação. Como se trata, no

2 O autor de *Sócia da Cópia* vem publicando bastante e nada me leva a desmentir este diagnóstico sobre o impasse entre a pureza (de matriz concretista) e a confissão bruta (existencial); creio mesmo que ele esteja sendo solucionado para pior, isto é, para a confissão grosseira e literal. (Nota de 1986)

entanto, de uma solução poética, de natureza reprimida e conflitante, obtida a duras penas, podemos esperar recaídas confessionais que evidenciarão a nulidade reflexiva. Contudo, alguns poeminhas do *Sócia*, como "lavar pratos sujos" sobreviverão ao poeta².

Gigolô de bibelôs

Waly Salomão é o caso oposto. Seu livro nos confunde: é prosa, poesia visual, baianada, o que é afinal? Metade é ocupado por *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), venerável clássico de nossa contracultura, matriz da literatura "marginal" dos anos 70. O restante de *Gigolô de Bibelôs* (SP, Brasiliense, 1983) reúne suas produções mais recentes — prosas, exercícios de voz alta, trabalhos gráficos (os *babilaques* coloridos são a grande ausência da coletânea), letras de música e poemas. Estamos no terreno do excesso e da desmedida — onde a experiência literária é nada mais do que a possibilidade de dizer tudo como vem, escrita plena, nada excluir. Contudo, a fortaleza dele nesta empreitada jaz paradoxalmente no demônio da autoconsciência, o que acentua ainda mais o desconforto salomônico em todos seus tons. *Tenho fome de me tornar em tudo que não sou* — não sabemos se nosso autor tem esta fome protéica ou se, de fato, ela é simplesmente uma frase ou uma pose feita ao longo de muitas páginas, o que desmente o romantismo de sua professada fome. O forte de Waly é precisamente a garra com que briga consigo mesmo.

O cerne de sua poética se inscreve no título — ele se vê cafetão ante sua deusa, a poesia, seu bibelô. Seu conflito com a poesia é fonte de autodenúncia, mas também idealização de uma máscara esfuziante. Há ressentimento nesta relação que remonta, suponho, a *Me segura*, instante em que Waly mais assumiu a violência contra a literatura; esta representava os valores burgueses, tradicionais e colonizados contra os quais investia. É preciso não esquecer ser Waly o único dos autores aqui analisados inteiramente formado pelos anos 60, tem cicatrizes (Fanon, Glauber, foquismo, *underground*, Tropicália) e uma experiência pessoal que é bagagem intelectual de peso (o trocadilho é intencional). Mas é baiano, retórico, grandíloquo, exibicionista e . . .

poeta de vanguarda. O gigolô agride tudo isso, agride-se, mas se ajoelha ante o bibelô. Não é estranho que *Me segura* tenha começado a ser escrito na prisão, onde sua condição carcerária só então o absolveu para as Letras.

Me segura é um esforço de deseducação quando a literatura está sob interdição. A escrita impôs a tarefa de forjar uma nova gíria e é, ao mesmo tempo, uma ascese carcerária, o que exige rigor literário e disciplina de criação — o círculo se fecha. Já dentro da literatura percebemos que nesta guerrilha sua cultura é beletrística e tradicional, sua imagem do poeta ainda é o herói, e ele um literato que no fundo se culpabiliza por não ser tão grande quanto seus modelos. Ei-lo:

Uma escrita automática é sempre reveladora de uma sensibilidade antiga. .. final dessublimador: não sou escritor coisíssima nenhuma, não passo de um leitor a-pressado b-obo c-alhorda vá desfiando letra por letra o ABC do cretinismo até o Pe de pretensioso, leitor apressado bobo calhorda. . .

Sua barafunda estilística, na qual o associacionismo dialoga com o que escuta, ouve e vê, acaba moldando uma identidade para o escritor. Em seu furor anárquico, Waly ultraja deus e o mundo, o leitor e sua própria pretensão literária. A literatura todavia não é a saída, ela é uma identidade circunscrita socialmente. Seu juízo (a)final sobrevém como juízo literário, daí ressentimento, culpa, impasse. Isto é anos 60: ele luta contra as seqüelas burguesas e coloniais que impingiram à sua personalidade este conflito psicológico (isto é 68). *Me segura* me parece o melhor de Waly: sua mistura de dramas e gêneros (tons) é incomparável à ingenuidade experimentalista de coisas como *Percussões da pedra q ronca*. Mas vamos aos anos 70 que, de fato, só começaram mais tarde.

O emblema do marginal encarnou como pôde o ataque à literatura como instituição, contra a qual o rancor ideológico do escritor pós-tropicalista investia. Antes ser marginal do que literato, afinal como agüentar a vidinha nada heróica da classe média? A recusa marginal era negação política do consumo, da pequena-burguesia e do colonialismo, e tinha no clima de crise, protesto e rebelião dos anos 60 uma ambiência perfeita. Depois que a tempestade estiou, a con-

versa é outra. Agora ressalta em Waly o lado arcaico do literato, fazendo charme e barulho. O que ele não podia alardear em certo contexto histórico, no período seguinte alça-se a sua razão vanguardista de ser (*sic*). É curioso isso, é como se Waly preferisse o romantismo provinciano e beletrístico à literatura e aquele fosse agora um exotismo tolerável. Claro que esta guinada se deve a uma tensão interna da escrita salomônica, patente desde *Me segura*: todas as transgressões sintáticas, narrativas, todas as sobreposições, colagens e rupturas, ligam-se à sua pessoa. Ele, Salomão, é rei e herói sob a autonomia relativa de seu texto metalingüístico.

O leitor, às vezes, estranha sob um texto tão moderno a abelhuda persistência do *big ego* do autor. Aliás, é mesmo a noção tradicional de autor, com sua aura romântica, transgressiva e viril o que está lá. Em Waly, o texto se liga sempre à sua figura, ao gigolô. O princípio de sua criação exige da experiência literária uma presença física e esta não se separa do gigolô que nunca deixará de vir pegar o michê e receber os aplausos. Esta plenitude é mistificada e ela convive com sua verve autoconsciente, irônica e inquieta. Neste confronto há beleza, e a complexidade do texto sai enriquecida, sobretudo quando ele desconfia de suas poses e é o primeiro a denunciá-las. Pelo contrário, quando recorre a suas quinquilharias, a sua verborragia e suas parlapatices, o nível cai e o literato mostra o dedo. A prosa bagunçada tem de tecer os lauréis do bardo, pois no fundo seu rancor antiliterário ainda crê na pureza romântica. Vejamos:

saia da frente espelho opaco de literato
 (interferência de voz de fantasma do velho mundo europeu, ininteligível para transcrição)
saia da frente espelho eunuco da literatura
meu barco vai partir num mar sem cicatrizes

O neobeletrismo seduz o poeta porque a literatura autoconsciente não oferecia uma gratificação assaz idealizante para seus anseios heróicos, pior, ela desmascararia seus impulsos mitômanos e sua rebeldia. Antes o corpo do autor-rei sob a escrita do que a autoconsciência sem re-

torno de uma linguagem enlouquecida — sua opção é não se render a um poema que só se sabe linguagem. O que era ressentimento foi superado, a meu ver, por uma espécie de estripulia textual. A transformação do texto em pura performance neutraliza a consciência dolorosa e autocrítica que a literatura moderna possui de ser só literatura. Como a transgressão literária não lhe satisfaz, é melhor ostentar o repertório transgressivo óbvio e pós-burguês da atualidade porque, pelo menos aqui, sua mitomania e fantasia se gratificam. Toda transgressão literária — chegar ao limite, tirar a máscara — é sempre decepcionante e meramente textual, além de fundar uma nova norma e suscitar novas carências; as outras transgressões — sexuais, alucinógenas, morais e o diabo a quatro — passaram a ser em nossos dias curtições até de tecnocratas (que o digam as magistras análises de Christopher Lash), os quais ainda têm o raro predicado de transgredir com uma nação inteira, haja vista o resultado da economia brasileira³. Nossa sociedade não costuma tratar bem os poetas e o romantismo transgressivo não passa de mais uma bandeira esfarrapada e aparentemente radical. Nos anos 70, a literatice avacalhada se recompõe sob a performance da estrela, embora ainda seja aquela literatice execrada no passado e a aura do transgressor esteja ofuscada. Afinal, os maus costumes são a norma numa sociedade menos puritana e mais permissiva.

O poema não pode ser pensado, segundo Waly, como um artefato, nem ser construído — brota do aluvião de sua performance expressiva, de saturações, associações e reiterações. Não pode se conter em formas breves, a prosa é o seu *habitat* natural, de preferência sem pontuação. Sua poesia necessita se espalhar quilometricamente, intercalar trechos dialogados, transcrições, mudanças de tom e conversa (sempre que lida em voz alta ganha em humor e interesse). Quando se exercita em letrismos, cuida do *lay-out* etc., é para declarar sua apreciável aversão ao *design*, sujar o bom gosto frígido da *gute Form* com uma sensibilidade de almanaque popular. Sua máscara é agora uma neo-retórica bufa que, com complacência, resguarda seu romantismo e sua literatice, comprometendo, porém, e é pena, sua paródia. Vejam o tanto que a retórica depende da citação erudita, da palavra difícil, da grandiloquência oca,

3 Relida hoje no auge do pacote econômico do ministério Funaro-Sayad, a frase ganha um *frisson* renovado. Ironia mais uma vez da História. (Nota de 1986)

sobretudo nos últimos poemas do livro (exemplo: o ridículo *Selva Jubilosa*); o que era objeto de destruição e paródia se tornou transmissor de brilho, brio e opulenta bobagem. Mesmo assim, sua farsa tem lances de beleza genuína e humor (especialmente em *O Monte de Arabó*). A nova máscara é agora um estilo, a identidade que sobreveio ao poeta, através da qual ele denega o mito marginal, como neste auto-retrato:

*falar recontar para esses estranhos
olhos ouvidos alheios
foi a tentação de desenvolver uma conversa fiada hambambam
caixa de fósforo desenvolver uma balela nome próprio da fábula literária
foi o gosto de armar uma armadilha sonora de
abrir um lance pai filho espírito santo de fiar uma persona
uma máscara provisória que não chega a colar na cara porque
nada como um dia depois do outro depois do outro depois do outro e Alegoria Alegoria é uma coisa efêmera
logo logo se esquece
vê se me esquece.....*

Não se pode trocar de escrita literária com tanta presteza como quem troca de máscara. A prova está na escrita do *Gigolô de Bibelôs*, nos sulcos profundos e duradouros que o espírito do tempo lhe imprimiu — seu estilo se deixa trair facilmente e as obsessões salomônicas são sempre as mesmas. Hoje, no entanto, o *Gigolô* parece vestir sem ressentimento a carapuça da literatice e do romantismo, às custas de suas impagáveis força e qualidade literária, para animar o mambembe circo de nossas letras.

Drops de abril

Drops de Abril (SP, Brasiliense, 1983) é uma seleção de dez anos de poesia, feita com critérios discutíveis, deixando de fora alguns poemas interessantes e *Quam-périus*, um dos livrinhos de Chacal. É um itinerário pessoal de um autor identificado inteiramente com a poesia marginal, embora valha como uma estréia para o leitor que não teve acesso às publicações anteriores. É também uma prova de fogo: se o melhor da poesia

marginal era sua difusão personalizada, fora dos esquemas editoriais, estes *Drops* são o que restou dela, afinal a própria poesia *em texto*. Para um poeta marginal o texto não era o fundamental — a própria poesia de Chacal é mais um álibi do minuto do que uma busca propriamente poética.

Para se compreender os resíduos oswaldianos destes minutos de poesia é imprescindível especificarmos o contexto cultural do começo dos anos 70, quando o Modernismo ganhou uma dimensão mais popular e menos literária a partir do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, festivamente comemorado pela ditadura militar (lembro o violento protesto de Waly Salomão na revista *Visão*). A Tropicália antecipou, é claro, muito desse interesse, entroncando com a revisão concretista de Oswald e com a montagem de *O Rei da Vela* do Teatro Oficina — tudo isso foi aliás a primeira e retardada aceitação da radicalidade primitivista do Modernismo dos 20, festejada então por seus impulsos de vanguarda e agressividade (não mais, como era consenso, pelo prudente reconhecimento do processo construtivo deflagrado pela Semana e que deu os melhores frutos nos anos 30). O cinema também adaptava o modernismo, em um momento de abertura para a conquista do mercado (é o caso de *Macunaíma* de Joaquim Pedro). A poesia de Chacal brotou dessa atmosfera meio nostálgica, numa época em que a obra de Oswald estava sendo republicada e seu nome radiava uma aura de inconformismo que funcionava como antídoto contra censura, cultura oficial e ausência de perspectivas políticas e culturais. Tinha a vantagem de ser o tótem vanguardista oficial e oficiante.

A desinibição poética de Chacal, marcante nos primeiros livros, provinha da aplicação ingênua da poesia Pau-Brasil à própria experiência de vida do autor — o poema-minuto foi interiorizado como subjetividade. A observação metonímica, cubista, o recorte e a montagem da poesia Pau-Brasil tornaram-se, para Chacal, não formas poéticas, mas algo naturalizado no mundo e no dia-a-dia, deixando de ser um procedimento estilístico (estranhador) para ser componente da própria espontaneidade. De certa maneira, o registro malandro do poeta marginal, a expressão à flor da fala, a captação de um certo absurdo do absurdo circunstante tornaram-se coisas nossas e esque-

ceram o projeto poético modernista que estava na sua origem.

Esta naturalização esteticizante do cotidiano (com seu gostinho populista) tem uma grave desvantagem: acaba com o elemento utópico do construtivismo oswaldiano. A beleza da poesia regressiva de Oswald está precisamente no fato de ele colocar à frente da realidade observada o procedimento, a técnica poética de fazer e construir, à frente de um mundo que a desconhece e é excêntrico à modernidade dessa técnica. Na poesia Pau-Brasil o encanto lindo e pitoresco do Brasil mais arcaico idealizava, graças às técnicas poéticas empregadas, uma modernidade virtual e de brincadeira que, nascida do choque e do contraste, não só ilustrava uma mitopoética como projetava uma utópica liberação. O Brasil é estranhado e dele Oswald desentranha qualidades modernas bastante superiores às da metrópole. A "contribuição milionária de todos os erros", vislumbrada pela sabedoria antropófaga, deixava de ser um empecilho para ser um desejo desrepressor, um programa de vida e beleza, um ideal positivo. No caso de Chacal os procedimentos não relevam, o mundo e a vida é que já são *tout court* assim (ver o conformismo intragável deste verso: *e a vida foi vivida como manda o figurino*). Ele abole qualquer ideal e se entrega à materialidade do dado vivido ou registrado. Tudo o que conta agora é o próprio poeta; sua espontaneidade não é mais regida nem pela imaginação nem pela memória e é assim que pensa se liberar sensivelmente em bruto:

*o poeta se faz do sabor
de se saber poeta*

A poesia não passa de um sucedâneo do comportamento buliçoso do autor, algo que pode ser colhido diretamente na fala e nas coisas. O poeta sente aversão pela literatura e por qualquer reflexão intelectual, não pelas razões da contracultura (caso de Waly Salomão) que eram motivações de ordem ideológica, mas porque admite tão só a brincadeira hedonista de sua malandragem poética. Claro que Chacal está sendo honesto e não esconde que a "santíssima trindade da rapaziada" é o sexo, a droga e o rock, sacralizando formas de consumo e divertimento. Na "teoria da poesia marginal" formulada por Heloísa Buarque, Messeder Pereira, Cacaso e outros, a coisa muda

de sentido: é preciso apostar na espontaneidade e na barbárie, porque nelas estão os valores novos que superarão a cultura tradicional. Estes críticos nunca especificaram tais valores, e assim prepararam o terreno para equiparar a poesia à regressiva infantilização em curso na sociedade pós-moderna, gerada pelo consumo e pelos meios de comunicação de massa.

A poesia moderna tem uma tradição de protesto social respeitável, sua negatividade quase sempre beira o associal que, em sua comovente beleza, pode apresentar uma regressividade sofrida e maldita. Na poesia de Chacal, a regressão é compensada pelos prazeres do consumo, já que o poeta trocou a subjetividade por um eu epidérmico de gratificações automáticas e imediatas (a mesma que a publicidade oferece ao consumidor). É uma regressão muito nossa conhecida que demonstra como o culto narcísico da liberdade e espontaneidade individuais está integrado e tem função na sociedade atual. É bastante difícil de pinçar nos *Drops de Abril* algum testemunho efetivo de marginalidade e "sufoco" (a palavra mais abominável do vocabulário recente, depois, é claro, de "povão"). O poeta vê a política com bons sentimentos: *nós que não somos médicos, psiquiatras/nem ao menos bons cristãos, nos dedicamos a salvar pessoas/que como nós/sofrem de um mal misterioso:/o sufoco*. O que predomina em geral é o cotidiano de adolescente de classe média: festinhas, lanchonetes, namorinhos. Chacal não chega a ter de seu cotidiano nenhuma percepção iluminadora e poética. Vejamos:

Melecas

*melecas as tenho,
em várias cores e feitios.
mas não estão à venda.
durmo com elas.
às vezes tiro uma e como.
quando tem gente olhando.
enrolo e jogo fora
pra não ganhar fama de porco.*

É difícil aceitar esta prosa mal pontuada como poema-minuto, na qual falta até uma frase rápida de efeito humorístico que, de quando em quando, dá a nota na poética de Chacal. São versos alinhavados na marra e neles não existe qualquer tensão verbal, é conversa fiada

(piada?) deslavada. Pode-se alegar que Chacal quer dar estatuto poético à "bobeira", mas estamos às voltas com uma plenitude infantilizada, com um narciso retardado, onde a "bobeira" é engraçadinha. Este poema, de fato, só pode ser aceito a partir de um raciocínio mecânico que inverta preconceito e convenção correntes — o que não seria tema poético passa agora maniqueisticamente a sê-lo. *Melecas* pressupõe o preconceito do leitor que não admitiria um poema sobre tal guloseima, garantindo ao poeta a reputação de liberado, criativo e irreverente (adjetivos do nosso tempo). Quando Bandeira chama de sapo o poeta parnasiano, o acinte repercutia no ritmo, nas imagens, no poema como um todo. A provocação no caso de Chacal, pelo contrário, está autorizada pela própria evolução dos costumes — o bestialógico está inflacionado —, a transgressão está no mundo e não na poesia. Aqui é claro que o poema conta com o relaxamento do universo familiar — o pai autoritário não existe mais para espancar o comedor de melecas. A família pode se regozijar com as melecas poéticas de seus filhos, autorizadas que são pela inversão de valores própria à modernização do lar. Falta-me tino para afirmar, à maneira de um *scholar* carioca, se comer melecas no governo Médici representava uma atitude anti-autoritária e propunha uma erotização do cotidiano. Mas não há dúvida: o biscoito fino foi deglutido.

Chacal tem alguma desconfiança de seus limites: a partir de *América* (1975), sua poesia piorou, não só pela mescla de falsetes de suas parcas leituras, sobretudo porque ele, em razão do sentimento de "sentir-se literato", advindo provavelmente do reconhecimento, tem ânsias de confessá-las. O recém-literato escreve então pérolas do tipo:

*eu tinsino a levantar tapetes
e construir o caos
ou
sou o sol de uma sinfonia atonal*

Drops de Abril propriamente dito, o último livro da antologia homônima, é qualquer coisa de inacreditável, pois a lepra da literatice, a empostação forçada, o anseio de um pastiche digno acabaram com a graça ágil de um vivaldino oswaldiano. O percurso de Chacal é de qualquer modo exemplar: do horror à literatura à sofreguidão da literatice.

Caprichos & relaxos

Caprichos & Relaxos (SP, Brasiliense, 1983) de Paulo Leminski reúne poemas de várias épocas, desde sua estréia nos anos 60. No entanto, foi nos anos 70 que ele empreendeu uma leitura muito pessoal da Poesia Concreta, da qual é o discípulo mais brilhante (com o beneplácito de Haroldo de Campos), ao mesmo tempo que tomava pé no refluxo da contracultura. Sua antologia oferece a oportunidade de discutir estas assimilações e certos aspectos de sua poética.

A Poesia Concreta decretou conteúdo do poema a estrutura gráfico-espacial das palavras na página, levando à máxima concentração da mensagem poética, concisa e precisa. Sempre que nela a elaboração estrutural se rarefaz, com base em permutações meramente fônico-ótics, o poema se torna um mero divertimento. Muitos poemas concretos o são intencionalmente, mas a inteligência poética do trio Noigandres viu nestes jogos uma aproximação à natureza alusiva e silenciosa da essência da poesia, escapando desse modo ao literal de suas próprias palavras. Dentro desta proposta não há lugar para a metáfora; as próprias palavras, delimitadas por uma "área semântica", armam estruturalmente e com economia o poema. Nele só terão acolhida aquelas palavras ou sintagmas que funcionalizam o tempo-espço da organização "verbivocovisual". O ponto de partida de Leminski é esta idéia de divertimento, não mais calcada em valores geométrico-abstratos, mas em valores semânticos puramente verbais. Na poesia de Leminski, sempre aguçado, existe uma espécie de pendor para o epigrama: tudo leva à conversão do poema em *slogan*, em haikai, em poesia de circunstância, em poesia de pára-choque, todos, gêneros de concisão epigramática, como se ele estivesse visando criar a trova do Brasil moderno. Leminski dispensa a espacialização, a não ser em exercícios ingênuos intencionalmente relaxados (ver em especial a seção *Sol-te*). Nas edições originais de seus livros, as letras eram ampliadas de modo a expor a granulosidade dos tipos. *Caprichos & Relaxos* empobreceu esta apresentação de sua poesia, mas, paradoxalmente, deixou o epigramático mais epigramático.

Assim ele incorpora o coloquial (o coloquial da Poesia Concreta não era da fa-

la, mas das palavras coloquiais) e as partículas de ligação e subordinação do discurso verbal. Seus versos, por isso, são mais facilmente apreensíveis que os do concretismo ortodoxo, cujas inovações lingüísticas e sintáticas acabam suavizadas; as rupturas desaparecem nesta poesia falante e muito falastrona. A própria estrutura que o poema leminskiano comunica não é abstrato-geométrica, ao contrário, é simploriamente verbal, meio máxima meio aforisma, uma frase de efeito sintética e exemplar, em que o jogo de linguagem se desfaz em sentença e moral corriqueiras. Exemplos:

*passa e volta
a cada gole
uma revolta
.....
nuvens brancas
passam
em brancas nuvens
.....
ameixas
ame-as
ou deixe-as*

Mais comunicativo e mais popular, o conteúdo desta poesia quer incorporar todo tipo de recursos, dos mais tradicionais (rimas, métrica, paralelismos) aos mais vanguardistas. A agilidade pouco ortodoxa de Leminski é enorme, a ponto de, vaidosamente, chamar seu livro de *Caprichos & Relaxos*. Mas sua liberdade circunscreveu o epigrama como *fôrma* privilegiada, por boas razões, além de tirar de recursos antigos uma graça renovada, por exemplo, da rima. Em meio à atmosfera livre de sua poesia, a rima serve para guiar a atenção do leitor, o que é sempre praticado com humor: a regra que deveria coagir, em meio à ausência de formas fixas e rígidas, acaba ampliando o campo de invenção do poeta. Pelo descrito, é óbvio que Leminski tem tudo para ser apreciado pelos arquiinimigos da Poesia Concreta.

Mas o principal da renovação leminskiana prende-se a uma utilização particular do lirismo. Como não há anterioridade emotiva ou referencial, tudo se resolvendo graficamente na página, o poema fecha-se em si, sem metáforas nem simbolismos. O engraçado nesta poesia inteiramente auto-referenciada, com toda aparência de uma metapoesia, ao contrário do que se esperaria dela, é que tudo é transparência, crê-se em uma utópica imediatez lírica, quase brejeira:

*vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia*

Vamos chegar lá e a linguagem será superada, pensa Leminski com irritação e antiintelectualismo, embora ele dependa do que a poesia moderna tem de mais intelectual. O jogo de palavras é, dessa maneira, menos metapoético do que "natural", há nele uma verdade fluente e simples, serena e proverbial. Querem ver nisto Zen e influência da poesia oriental; creio, contudo, ser mais um artifício de quem trabalhou muito em publicidade e conhece demais seu ofício, além de visar principalmente o leitor médio. Confessa claramente o poeta: "No que faço, subsiste um componente acentuado de expressão, de comunicação, portanto. Isso só é possível com certo teor de redundância, de 'facilidades', cuja dosagem controlo e regulo" (*Escrita*, n.º 28). Por isso, Leminski faz vista grossa para a evolução da Poesia Concreta. Esta, misteriosamente literal, não se esgotava no imediato comunicativo, e hoje nenhum concretista defende aquela necessidade então apreendida da comunicação mais rápida e eficiente, "adequada" à vida moderna. Basta examinarmos *Signância Quase Céu*, de Haroldo de Campos, as "tatuagens" de Edgard Braga ou as "psicografias" de Décio Pignatari, entre outras coisas. Os poetas concretos não costumam transgredir em matéria de apelo à comunicação (ao contrário do que reza a teoria) e, graças aos deuses e ao fracasso da Poesia Concreta como projeto, fizeram boa poesia. Em nome da comunicação fácil, Leminski criou uma poética astuciosamente inventiva, mais concretista que a dos poetas concretos.

Em Leminski, a metapoesia confunde-se com uma atitude de entusiasmo lírico pelo mundo. O puro jogo de palavras, que na origem era antiilusionista (magia que se confessa), tomando a própria linguagem como sua matéria, serve, em última instância, para confirmar a existência de "um mundo de beleza mais puro". Virá o dia, quem implora é o poeta, em que as palavras serão inocentes e o *non sense*, sentido. Leminski faz para nossa época um haikai, o que me parece uma atitude poética nada interessante e de muita mistificação, por sinal, muito próxima à da poesia marginal, ou de um Chacal. Tal substrato subintelectual não é negado por sua perícia verbal; pelo contrário, esta

4 Hoje já podemos fazer uma afirmação audaciosa: Paulo Leminski é atualmente uma das vozes mais influentes na poesia brasileira; sua marca registrada é visível em qualquer registro lírico que condense brevidade, humorismo e frase de efeito. Algumas razões deste êxito, impressionante principalmente entre adolescentes e iniciantes, ficaram sugeridas no texto. O que não especificamos foi a que contexto esta poética atende, tanto pelas motivações subjetivas de seu lirismo fulminante, quanto pelo vanguardismo regressivo de suas soluções que, mais do que nunca, têm um apelo popularesco evidente. (Nota de 1986)

encontra nele matéria para tudo mesclar: humor, chiste amoroso, *agit-prop*, o culto do poeta-deus, panegíricos, o culto da eterna adolescência. De tudo isso, advém a sensação de alto-astral da poética leminskiana, que faz charme de sua própria nulidade, que escracha qualquer preocupação cultural (*tudo que li me irrita quando ouço Rita lee*), que diviniza o acaso e o destino. Qual o sentido desta mistificação?

Criar uma vanguarda popular com um incrível tino de publicitário, sem se confrontar com os hábitos literários mais arraigados no público? Acredito que tal atitude tem mais a ver com o desencanto profundo de Leminski com a própria poesia, com sua época. Após viver monasticamente um projeto mítico da grande obra de vanguarda do século, o catatônico *Catatau*, ele se voltou para o fácil e para o doce, recuperando tudo o que negara. Daí esta posição lírica, intencionalmente mistificadora, este pôr-se à vontade e com má vontade com a "opressão" da cultura, este culto narcísico de Peter Pan como imagem do poeta: tudo é charme sob o muxoxo de paranomásias e assonâncias para entrever a própria felicidade já. Assim, ele se concilia absolutamente com tudo, inclusive com a imagem do poeta mago, com a magia das palavras (não importa agora ser ela metalinguística), com o heroísmo romântico — Leminski mente e está recalando a perda de sentido da condição moderna da poesia e sua desimportância social. Agora ele pode se tornar um poeta feliz e mediocrizado.

Nem tudo em Leminski é alto astral ruim. Vejam o fim deste poema, em que ele destrói seus sonhos de poeta maldito e/ou revolucionário:

*em vez
olha eu aqui
pondo sal
nesta sopa rala
que mal vai dar para dois*

Esta autocrítica nada mistificadora e nada mistificada pela ilusão e magia fáceis de seu verbo é o melhor Leminski, o autor dos lindos *o pauloleminski cachorro louco*, *apagar-me* e mais meia dúzia de caprichos permanentes. O outro não passa de uma persona cabotina de um poeta de vanguarda *manqué* que preferiu entoar um acalanto metalinguístico, fazendo política de boa vizinhança com

o mundo. A graça fácil e infantilizada de sua poesia, com seu faz-de-conta revolucionário, rebelde ou vanguardista, nutre sonhos adolescentes e tem ouvidos moucos para o desmentido da realidade. Chegando tarde e cansado para a vanguarda e a revolução, só restou ao poeta curitibano se entregar à fantasia compensatória de suas brincalhonas palavrinhas⁴.

Alba

Orides Fontela é uma poeta que, ao contrário dos poetas acima, é capaz de ser premiada em concursos literários. Este dado facilita a localização de sua poesia: na passagem de um conceito de poesia mais sublime, típico daquilo que a Geração de 45 vem praticando com tanto ou menos êxito, para uma poética da palavra, concisa, plena de silêncios e vazios, aprendida com a poesia de vanguarda. Pouco Orides tem em comum com outros poetas de sua geração — ela crê no lirismo de símbolos intemporais e na autenticidade de uma plenitude subjetiva da qual os melhores poetas brasileiros (de Bandeira a Leminski) preferiram guardar distância, melhor, assumiram sua crise. Chacal, como vimos, é um puro subjeti-vista, só que sua autenticidade está em mostrar que entre Eu e Não-eu inexistem fronteiras, do que ele extrai comicidade como imagem do surrealismo empírico de nossa época. Dessa maneira ele consegue testemunhar mais sobre o estatuto contemporâneo da subjetividade e oferecer sugestões incisivas ao leitor do que o poeta que se faz sacerdote da voz originária, oculta nos cafundós heideggeria-nos do ser e do tempo.

Se existem qualidades em *Alba* (SP, Roswitha Kempf/Editores, 1983), estas surgem da dificuldade da autora levar à frente, hoje, um projeto como o seu. Convivem neste livro coisas opostas: um afã purista de reduzir o campo semântico do poema a símbolos vigentes na lírica clássica (vão, rosa, sangue, pássaro, vinho) — esta redução curiosamente se apresentando sob uma consciência permutacional moderníssima, os poemas girando sobre si como um móvel no qual as palavras mudam de lugar e sentido. Para permutar seus símbolos, Orides concentra o verso, despido de melopéia, descarnado até a própria materialidade da palavra, empregando uma técnica de corte

e espacialização quase concretistas. Em nenhum poeta deste ano é mais escolar o sentido espacial da página do que, paradoxalmente, em Orides. Mas como nela existe um pendor para o decorativo, estas técnicas pouco contribuem para a riqueza de sua poesia e o sentido dela, conquanto atenuem a concisão.

Acho difícil de engolir sua redução do poema a um elenco de símbolos com "senso de perenidade" (Antonio Candido *dixit*). O que existe, de fato, é uma inflação de símbolos, simulando um dinamismo que não encontra ressonância no demasiado estático da composição. Não existe uma reflexão *se fazendo*, cujo movimento implique tais símbolos. Quando escreve "touro" ou "vinho", ela assume confiante um valor exterior ao poema, um valor de praxe e acadêmico, que certamente um poeta puro não poderia acolher. Sua parca e sua serpente deveriam pressupor uma reflexão própria e nascer de uma aventura pessoal com a poesia. Aqui estes símbolos valem decorativamente e, graças à sua conotação perene, agem como um estímulo para suprir a falta de tensão verbal e a indigência do artefato criado. Contudo, é assim que sua poesia sela um pacto entre o arcaico e o moderno: as palavras estão lá como num poema concretista, embora tendo trocado a autoconsciência da linguagem pela suave irracionalidade de uma fulguração prístina. *Alba* preserva o sentido lírico medieval da cantiga amorosa antes do nascer do dia, o sol da linguagem apavora porém essa amante à antiga.

A materialidade da palavra (suas múltiplas valências, como diria Mário Faustino) cobra do poeta uma percepção quase desumana. A palavra resiste imponente ao poeta, sempre orgulhosa lhe nega o breve encontro. Na poesia de Orides, embora seu centro seja a palavra, esta é diáfana, não tem peso nem como símbolo nem como conceito. Não restou à sua poética senão eleger o adjetivo, e compreendemos porquê, como salvação face à desumanidade mallarmeana da poesia pura, fazendo nele aparecer de qualquer jeito um espacinho subjetivo para o psicológico e a esperada edulcoração redentora: o poeta sai dos infernos da linguagem de braço dado com sua Eurídice, incólume e mediocrizado. Observem o colorido fácil da adjetivação por contraste com a brancura tácita:

*Faces
neutras
vestes
claras
asas tranqüilas
imotas.
.....
imóvel
brilha
intensa vigília
áurea
.....
a
siderante impossível
primavera.
.....
Doces pétalas vivas.*

Seu turismo pelo *néant* acaba no triunfalismo das fulgurações e das iridescências. Com estas panóplas ela cativa uma platéia de *raffinés* com seus *frissons* de nada fresco. O silêncio não é uma ameaça, um risco que o poeta corre, ele, a Orides, não diz nada. Comparem Orides com uma poetisa aparentemente tão delicada mas tão sutil como Cecília: a cada verso esta rejeita a transcendência ilusória das palavras, pois sonoridade já é sofrimento, perda, separação, negação da plenitude. Orides persegue plenitudes impetuamente até os versos finais de seus breves poemas, e engrinalda-se delas — e não desconfia que foram triunfalmente obtidas por força da escolha manjada dos temas, graças à sugestão viciada dos clímaxes. Poesia pura? Mais um romantismo azedo para quem degusta a modernidade poética sob fórmulas convencionais e apaziguadoras.

Este propósito de figurar na página um desenho riscado a palavras de uma busca interior, em si, é um anseio legítimo em muita poesia moderna. Cair na magia de uma transcendência falsa, parece-me resultado de uma auto-aceitação acrítica e demasiado complacente. Este romantismo ainda existe, por exemplo, em livros recentes como *Signância Quase Céu*, de Haroldo de Campos, no qual o preciosismo vocabular escava a todo custo uma epifania de signos, um êxtase do significante — o "poético". Mas quando este poeta escreve versos como esses:

*por um minuto
pleniluz,*

a fulguração não é nem ilusória nem mágica, pois há materialidade nas palavras e elas valem por si, criticando o ro-

mantismo do anseio (genuíno). Falar de "epifania de signos" ou "ereção de signos" é assumir uma autoconsciência irônica da linguagem, ou seja, é denunciar o ilusionismo da representação — a magia da linguagem é falsa e o romantismo vão, mas como tais foram desejados. A transcendência surge da fabricação humana do verso, e só dela, reconciliando o poeta com sua própria ilusão e sua própria criação. Quando Orides escreve:

seda
translúcida de silêncio,

é *Kitsch*. A poeta está impregnada de sua magia, humanizando ilusoriamente o silêncio por meio de uma doce antropomorfização. Além do mais a associação sinestésica da coisa "seda" com a coisa "silêncio" é um metaforismo surrado, cujo fim é reunir abstrato e concreto mediante o truque da mediação psicológica do "translúcido". A poeta dedica-se à sua própria magia, sem nenhuma dúvida irônica, e fabrica a "atmosfera" por meio de símbolos que substituem o significado interno ao poema pela vaga emoção exterior a ele.

Pode-se reconhecer na aventura pessoal de Orides um esforço notável para evitar facilidades; no entanto, basta querermos lê-la e senti-la contemporaneamente para que o seu romantismo, camuflado de modernidade, se torne uma mentira estética que simula a superação da perene crise da poesia. Sua convenção tem em mira, isto sim, os pomos e os vinhos das Academias. O que não deixa de me lembrar a recomendação de Mario de Andrade, que passou o fim de sua vida deblaterando contra a edulcoração do lirismo e, glosando Gide, dizia que bom-comportamento não dá boa poesia. A poesia de Orides persegue os ouropéis do translúcido mas, ao mesmo tempo, não oculta a astúcia da fatura: já que sua poesia é decorativa, ela não evita escolhos do tipo "anárquica primavera" e vulgaridades tais que trufam seus versinhos. Observem como os cortes de fim de verso são péssimos (pp. 32-33, por exemplo) mas movimentam o desinteresse geral do poema: será deficiência de fatura ou o projeto do poema estufado de sublime os exige? Sua escolada imperícia a leva a destruir um belo poema, este, sim, um dos melhores do ano, caso ela omitisse os seis primeiros versos: *Reflexos*. Ei-lo, após a poda:

A vida viva.

A vida
quem?

A vida
em branco
espelho
puro:

ninguém
ninguém.

As melhores virtudes de sua poesia proviriam do intuito de conciliar leitores afeitos às dicções mais nobres do sublime, seja ele qual for, com as conquistas recentes da vanguarda, sem rupturas ou soluções de continuidade (como assinalou o prefaciador). Assim, o tradicionalismo pode se recompor sob os disfarces de uma poesia mais contemporânea — este argumento, contudo, não está agora na boca do crítico que estimularia a proposta de *Alba*, assim avaliando sua função no curso da poesia brasileira, mas constitui o próprio projeto estilístico da obra, é intencionalmente o ponto de partida da autora. Por isso, me parece discutível a função contemporizadora que esse tipo de poesia pode desempenhar, por mais que os inimigos da vanguarda venham a descobrir em *Alba* os encantos diáfanos da modernidade. Nesta conciliação, o que se celebra é um conceito de poema sublime, amaneirado, elegantemente afastado de qualquer marca desagregadora do real ou da subjetividade; poema que ministra homeopaticamente gotas de plenitude.

Tem ocorrido ciclicamente na evolução da poesia, e da literatura brasileira em particular, a confrontação de sublime e banal, pureza e impureza — este maniqueísmo não resolve. Minha simpatia se dirige mais para o baixo nível da baixa mimese de poetas como os quatro anteriores do que para Orides, porque neles há busca daqueles elementos de uma verdadeira meditação, recolhida na intransigüidade de seus corpos e de sua época, ainda possível através dos materiais os mais degradados, mas que são estes mesmos de que dispomos.

Vinícius Dantas é ensaísta, poeta, tradutor.

Novos Estudos CEBRAP, São Paulo
n.º 16, pp. 40-53, dez. 86
