



SILÊNCIO E DIÁLOGO NA POESIA BRASILEIRA

SILENCE AND DIALOGUE IN BRAZILIAN POETRY

Paulo César Andrade da Silva
UNESP – Universidade Estadual Paulista (Assis)

RESUMO: Este ensaio pretende contribuir para uma avaliação crítica da poesia brasileira contemporânea, investigando as relações entre duas tendências de suas tendências: o minimalismo que beira o silêncio do discurso presente na poesia de Kléber Mantovani e Tarso de Melo e o diálogo com a tradição presente na poesia de Armando Freitas Filho, Fabiano Calixto e Iacyr Anderson Freitas.

PALAVRAS-CHAVE: poesia contemporânea; silêncio da linguagem; diálogo com a tradição; leitura analítica do poema; literatura comparada.

ABSTRACT: This essay aims to contribute to a critical assessment of contemporary Brazilian poetry, investigating the relationship between two tendencies: minimalism that verges on silence of speech in Kléber Mantovani's and Tarso de Melo's poetry, and the dialogue with the tradition in Armando Freitas Filho's, Fabiano Calixto's and Iacyr Anderson Freitas's poetry.

KEYWORDS: contemporary poetry; silence of the language; dialogue with the tradition; analytical reading of the poem; comparative literature.

Ilha enfim
Minha estrita
Geografia
Terra mínima
Areia
Logo mar
Nada
Em seguida
(BRITO, 1989, p. 9).

O poema “A capital do mundo”, que abre o livro *Quarta de singular* (1989), de Ronaldo Brito, utilizado como epígrafe, dá-nos a medida de alguns aspectos da poesia brasileira atual que começa a se configurar no final dos anos 1980. Versos depurados e minimalistas evidenciam uma poética de dissolução da referência e de dispersão dos significados (“Areia/Logo mar/Nada/Em seguida”), por meio de imagens que nos remetem a um mesmo campo semântico de silêncio, solidão e esvaziamento. O forte vínculo entre a contenção formal e a antidiscursividade na poesia pós 1980, assinala o afastamento do tom e do registro da experiência, verificado na poesia dos anos 1970, mas também pode ser sintoma de outros fatores que se instauraram após o ocaso das vanguardas. Temos, hoje, uma forte influência da linhagem construtivo-vanguardista, mas que exclui questões como o espírito de transgressão, de rebelião, a virulência crítica e a iconoclastia. Um aproveitamento formal e sisudo das vanguardas.

Essa dispersão que marca o atual estado da poesia brasileira hoje, advinda da profusão de individualidades de pesquisa de linguagem e procedimentos, aponta para o modo diverso como se tem dado a leitura da produção poética atual. Por esse motivo, o olhar adotado para escrever este texto é móvel, buscando, entre a perplexidade e a decisão, analisar certas tendências poéticas, evitando ser generalizante ou reducionista.

Discutir a situação da produção contemporânea de modo sistemático tem sido cada vez mais uma operação de riscos, não só pela decantada questão da pluralidade de dicções, afinal a pluralidade é um traço da tradição da poesia moderna, mas pela crescente proliferação de poéticas individuais e do livre uso de modelos poéticos possíveis, somados a mitologia pessoal de cada poeta. Tal dispersão, não significa, necessariamente, isolamento, pois, assegurando suas individualidades de dicção, os poetas têm se reunido em torno de revistas, editoras, *blogs*, facilmente identificáveis.

Outra questão é sobre que critério utilizar o que é considerado contemporâneo. Temos poetas com mais de quarenta anos de publicação e que continuam lançando obras importantes no cenário cultural brasileiro, sobretudo porque trazem uma dicção e pontos de vista que geram atritos quando colocados frente a frente com a produção mais recente dos mais jovens. Veremos, na segunda parte deste artigo, o posicionamento de três gerações sobre a mesma questão.

Ao fazer um breve levantamento dos posicionamentos e avaliações divergentes entre os principais nomes que vêm se ocupando da crítica da poesia brasileira pós-anos 80, Célia Pedrosa constata a dificuldade de apreender o tempo presente por uma visão totalizante: “Ele pode sim ser, por um lado, apropriado por diferentes estratégias discursivas que, cada um a seu modo, vão lhe atribuir determinada coesão contextual e determinado sentido histórico” (PEDROSA, 2001, p. 10).

Entendendo que a diversidade de poéticas individuais exige variadas perspectivas de abordagens, utilizaremos como método a leitura analítico-interpretativa dos procedimentos formais para refletir sobre dois aspectos recorrentes da poesia brasileira

recente, buscando analisar as possíveis inter-relações entre eles. A primeira tendência está relacionada a uma poesia antivitalista. Este antivitalismo se traduz tanto na formalização, quanto no plano material destes poemas.

A segunda tendência é o diálogo, às vezes, problemático, entre o elogio e a suspeita, alianças e rupturas, que o sujeito lírico estabelece com a tradição. Se este diálogo é imanente à lógica do discurso da modernidade e do modernismo, tornou-se sintomático na poesia brasileira, a partir dos anos 80, transformando-se num *topos* significativo. Tal revisitação das mais variadas tradições ocorre por meio de citações, alusões, referências a personagens, autores, quadros, obras de arte, que são presentificadas no poema contemporâneo. Não se trata de uma ocorrência exclusivamente nacional. Tal aspecto tem sido apontado em outras literaturas de língua estrangeira. Numa entrevista, concedida em 1999, Alfonso Berardinelli faz uma análise negativa da situação da poesia contemporânea na Itália, utilizando argumentos muito semelhantes a alguns setores da crítica brasileira:

Independente de para onde se olhe, a situação atual da poesia é bem caótica. Na Europa continental as coisas vão mal. Os efeitos negativos das neovanguardas formalistas dos anos 50-60 ainda são sentidos. Durante um certo tempo os joguinhos linguísticos a frio, sem sequer a ironia ou o humor da vanguarda do início do século, [...] pequenos objetos gélidos e insensatos que deveriam confirmar os princípios enunciados nos tratados teóricos da modernidade. A partir dos anos 70-80 alguma coisa mudou. Mas o que hoje mais impressiona é a quantidade de pessoas que escrevem. (DULCI & AMOROSO, 1999, p. 2).

São várias as facetas desta poética esquiva à vitalidade que se apresenta na cena contemporânea. Uma é esta tendência antidiscursiva que beira ao silêncio, a outra é dada pela alta especialização da linguagem, que também evita a comunicação pelo seu obscurecimento; ambas estão vinculadas ao cultivo do ritmo e de uma imagística, que leva o leitor para um estado de “medusamento” diante das imagens raras e sublimes, numa espécie de pós-simbolismo tardio.

A alta especialização da linguagem na poesia remonta ao século XIX. Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé se empenharam para devolver à poesia lírica seu poder de encantação. Como observa George Steiner “Mallarmé usa palavras correntes em sentidos ocultos e enigmáticos; nós as reconhecemos, mas elas nos dão as costas” (1988, p. 46). Mas este traço de encantamento, como já foi muitas vezes decantado pela crítica, é muito presente na poesia contemporânea, cujos objetos perdem sua materialidade, ganhando existência só enquanto linguagem, como se pode observar no fragmento do poema “A morte do mandarim”, de Carlito Azevedo (2001, p. 26):

A flor alvacentas do
Damasqueiro, o seu
Fruto aveludado e a
Haste sinuosa que se
Ergue tão frágil e
Tremula sob a brisa
Branda: eis a visão
Só na mente originada.

Ou em “Pequena paisagem”, de Carlito Azevedo, quando descreve a metamorfose da paisagem, por meio de signos raros e citações:

*Uma borboleta
Azul sai de*

*Uma crisálida
De prata disse:*

Trakl – E nesta
Tarde (cinábrios

Surgem a cada bater
De pálpebras), frios e

Esquadrinhados, vestem
O azul pelo avesso

Olhos castanho –
Damasquinados.

A poesia revisita a tradição, por meio de bricolagem intertextual, exigindo um leitor equipado com todo um arsenal de referências eruditas, que remontam a pintores, telas, a autores, poemas. A negação da realidade também decorre das citações de elementos retirados de várias línguas, palavras raras ou alusões orientais. É essa “retradicionalização” da poesia pós-anos 1980, sem confrontá-la com o presente, que levará Iumna Simon (1999) a criticar a falta de negatividade na poesia do final do século XX. Segundo Iumna, faltam a esta poesia, questionamento e transgressão.

Silêncio e diálogo

Para refletir sobre a presença de um discurso da escassez, leremos o poema “momento VI”, de Kleber Mantovani, publicado em *Um mundo só para cada par* (2001), em parceria com Fabiano Calixto e Tarso de Melo, poetas que se reuniam em torno da revista *Monturo*. A proposta do livro, como já indicia o título, é escrever, a seis mãos, um livro sobre a temática do amor, no entanto os poemas excluem a questão central que é a experiência amorosa:

nunca mais
olhar aquela
foto na estante

como lembrar
daquele

instante
em que
sorriu

quando (MANTOVANI, 2001, p. 20)

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

Os poemas de Kléber funcionam como breves quadros ou fragmentos de reflexões de um instante. Todos os poemas possuem o mesmo título “Momentos”, o que indicia, paradoxalmente, que o seu conteúdo parte da experiência referencial, seguidos de numeração e são marcados por uma escrita concisa e por um discurso rarefeito. Em “Momento VI” – um dos poucos em que a referência é obliquamente exposta – a foto da estante suscita a lembrança de um momento vivido. Em sua parte do livro, Mantovani utiliza a epígrafe “Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar”, de Ludwig Wittgenstein, o que corrobora a intencionalidade de uma escrita de contenção e de silêncio.

A relação paronomástica (estante/instante) funciona como articuladora entre o objeto (a foto na estante) e o processo de subjetivação, motivado pela lembrança do instante. Os pronomes demonstrativos fazem com que o eu que fala se coloque distante no tempo e no espaço presente (“aquela/ foto na estante”), no tempo passado (“como lembrar/daquele/instante”) e no próprio discurso, pois os pronomes não retomam nenhuma referência já dita. Ou seja, o discurso se dá num espaço de indeterminação, ausência e distanciamento. Há uma foto na estante para a qual o eu evita olhar, para que ela não motive a lembrança de um momento vivido.

Estamos diante de um quadro prosaico; no entanto a escrita, igualmente prosaica, marcada pelo signo da incompletude, da indeterminação das referências, que são ampliados pelos *enjambements* e o quase apagamento do assunto que motivou essa mesma escrita, evidencia a abdicação do poeta em compartilhar a experiência. Exclui-se a descrição do instante para ampliar o poder de sugestão, realizando uma interdição do ato de dizer, principalmente no verso final, que fica em suspenso, justamente com um advérbio, que teria a função de exprimir a circunstância.

George Steiner (1988), comentando sobre doutrinas metafísicas orientais como budismo e taoísmo, observa que o mais elevado e puro grau contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem:

O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra. Somente com a ruptura das muralhas da linguagem a prática visionária poderá penetrar no mundo da total compreensão, a verdade não precisa submeter-se às impurezas e à fragmentação que a fala necessariamente acarreta. Não precisa ajustar-se à lógica ingênua e à concepção linear de tempo implícitas na sintaxe (p. 31).

No poema de Mantovani, não há vínculo com o místico, no entanto seu texto é ascético, no sentido de desvalorizar os aspectos sensíveis do homem. Diante da possibilidade de surgir o sentimento, antecipadamente o evita. O eu lírico também mantém a postura de um asceta, não pelo traço místico, mas pela desconfiança em relação à linguagem. Daí a propensão pela contemplação. Neste poema, tudo é ausência. Há uma suspensão do passado, do presente e do futuro.

O livro está repleto de citações da tradição modernista. O título é extraído do aforismo “Deveria haver um mundo só para cada par” de *O Discípulo de Emaús* (1945), de Murilo Mendes, como avisa a epígrafe geral do livro. Na última página, traz o poema “Declaração de amor”, de Carlos Drummond de Andrade, e a contracapa traz um fragmento do poema *Os três mal-amados* (1943), de João Cabral de Melo Neto. O trecho citado é o monólogo de Joaquim que, além de revelar a incorporação da tradição, que desenvolveremos a seguir, mostra o sentido devorador da experiência amorosa: “O amor comeu na estante todos

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em versos. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos” (NETO, 1994, p. 367).

Apesar da visível diferença de dicção e de procedimentos formais, encontramos em Tarso de Melo a mesma opção pela poética rarefeita e antidiscursiva. No poema que abre o livro *Deserto: vinte poemas* (2001), percebe-se a apologia à contenção e à *secura*, tanto nas imagens de aridez, quanto na própria formalização do poema, em conformidade com o título da série:

1
CURTA E CIRCULAR, DESERTA,
SECA E NUA, sustentar
a palavra enquanto – oclusos
sob a tinta preta dos cartões
escritos ao acaso, a ninguém

carimbos, grampos –
a voz – um sertão, um
instante entre as sílabas,
sons se desmontam: nu-

vem:presença de estrelas (MELO, 2001, p.1).

Os dois versos iniciais, em maiúsculas, são extraídos de um poema de Mário Faustino, como anuncia a epígrafe. Mas, ao deslocar a sua significação do texto-matriz, a epígrafe perde a sua função de introduzir ou retomar o texto e passa a ser utilizada para sustentar a palavra “curta e circular, deserta/, seca e nua”.

O experimentalismo que Tarso de Melo opera no plano da forma é mais radical do que o de seus companheiros de grupo: o uso constante de hipérbatos, que desmonta a ordem sintática, deslocando o sentido da frase; o uso intensivo da parataxe, que transforma o poema num torvelinho de enumeração assindética; as fraturas lexicais que ampliam a ambiguidade e a suspensão do discurso por meio de elipses. Todo esse virtuosismo técnico favorece a incomunicabilidade, atingindo diretamente o plano do conteúdo, numa escrita sem endereçamento. Uma escrita oclusa, não dirigida a ninguém. Como em Kleber Mantovani, este esvaziamento é mais do que impossibilidade de dizer, revelando uma busca da palavra descarnada, curta e seca.

Em outros poemas de *Deserto* encontramos uma série de versos que apontam para a busca de um discurso de escassez e de silêncio: “ideia vaga”, “mudez daquilo que digo”, “vazio daquilo que é tudo”, “a paisagem anula a fala”, “permanência no vazio/de grafites”

Como observa Vítor Manuel de Aguiar:

Flaubert confessa que escreveu em parte *L'éducation sentimentale* para Sainte-Beuve, paradigma do leitor inteligente; Mallarmé exclui a hipótese de os seus textos poéticos se dirigirem a um público de massas; Valéry aconselha a escrever apenas para o leitor “inteligente” e insusceptível de ser dominado por qualquer modalidade de manipulação; Fernando Pessoa/Alberto Caetano pensa num leitor que saiba ler pacientemente e com espírito pronto. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 309).

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

Se a ideia enfatizada é de que, quanto mais especializada a linguagem, mais reduzido é o número de leitores ideais ou modelos de leitor, tudo indica que a escrita de Tarso de Melo é para ninguém. A não ser que leiamos a falta de endereçamento não como uma impossibilidade de dizer, mas como esgotamento do poder da palavra, enquanto resistência. Desse modo, o sentido do livro é ampliado. Deserto, além de aridez, é solidão. A voz é um sertão num mundo reificado e restrito à linguagem da poesia. É possível afirmar que esta produção tem mesmo uma função de **resistência**?

Como observou antes Célia Pedrosa, as avaliações críticas da poesia brasileira atual têm enxergado de modo antagônico o mesmo objeto. Se Iumna considera a poesia conservadora, conformista, “pacificada”, com “pouca negatividade e baixa invenção” (SIMON, 1999, p. 25), o poeta e editor Cláudio Daniel (2002), no prefácio da antologia *Na virada do século*, que organizou em parceria com Frederico Barbosa, enxerga a produção contemporânea por outro ponto de vista. A reafirmação dos conceitos de invenção e pesquisa é uma “resposta, no plano formal, ao discurso banalizante da mídia. Portanto, para Daniel, a “desarticulação sintática e a mestiçagem semântica” que verificamos nesses autores sugerem uma relação especular ou icônica com o tempo ruidoso inquieto e fragmentário em que vivemos. (p. 26)

Indo na contramão das argumentações de Iumna Simon, semelhantes às de Ítalo Moriconi (1998), Cláudio Daniel argumenta que esta alquimia de linguagens, sustentada pelo diálogo multirreferencial com a cultura erudita, a cultura de massa e outras linguagens, assim como a apropriação miscigenada de formas nada tem de “epigonal e ingênuo”. O “meticuloso artesanato das palavras soma-se à investigação de novos repertórios simbólicos e culturais do Ocidente e do Oriente, da escritura e de outros códigos de expressão, de um passado remoto ou da atualidade, como **resistência** (2001, p. 27).

Os argumentos de Daniel abrem para a possibilidade de entender a especialização da linguagem e todas as formas de anacronismos, tais como o “beletrismo e o preciosismo verbal”, o pluralismo estético, o fetiche da linguagem, a valorização da competência lírica, a elevação da língua, não como procedimentos esvaziados de experiência enraizada num contexto histórico, como interpretam Ítalo Moriconi (1998) e Iumna Simon (1999), mas como resistência à coisificação de um mundo hostil, alienado e opressivo, dominado pelos bens de consumo. Ou seja, como provocações antiliberais, nos moldes praticados por Théophile Gautier, que fez do conceito de arte pela arte uma forma de expressar seu ódio contra o mercantilismo burguês e o mercantilismo vulgar, como assinala Mattei Calinescu (1999, p. 52).

O diálogo com João Cabral

Em poetas contemporâneos já consolidados, como Armando Freitas Filho, Sebastião Uchoa Leite, José Paulo Paes, para citar alguns nomes, a forte dicção de Manuel Bandeira, de João Cabral de Melo e de Carlos Drummond de Andrade, o epicentro da poesia brasileira, projeta-se ora de modo pacífico, ora de modo conflituoso, provocando tensões entre o elogio e a suspeita, alianças e rupturas. Um conflito, aliás, que é imanente à lógica do discurso da modernidade e do modernismo. No entanto, na produção mais recente, com exceções, a incorporação da tradição não busca esta dimensão da tensão polêmica.

Para Armando Freitas Filho, por exemplo, João Cabral foi o poeta com quem ele teve uma forte relação de amizade e que, ao mesmo tempo, e que foi seu contraponto, como afirma em entrevista concedida a Adolfo Montejos Navas (2000): “João Cabral, poeta

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

fundamental – mas péssima influência quando lido de modo servil –, tem de ser enfrentado pelos que vêm depois, até para que possamos, por contraste, amá-lo melhor. [...] Senti muito a sua morte” (NAVAS, 2000, p. 9).

A reverência não exime o poeta de manter uma atitude de enfrentamento diante da voz forte e assombrosa do mestre. Esse modo paradoxal de amar por contraste constitui uma das saídas da produção de poetas como Armando Freitas Filho. Essa mesma ambivalência é notada também em Sebastião Uchoa Leite. A admiração, inúmeras vezes confessada, pela poesia de João Cabral não significa deixar-se seduzir de modo cego, como comenta numa entrevista: “embora tenha fascínio pela obra de João Cabral, também me coloco numa atitude, em certos sentidos, oposta. Não de oposição no sentido de estar contra, mas no do que é possível *eu* fazer” (LEITE, 1990, p. 21).

Os dois companheiros de geração, Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite, expõem sua autoconsciência histórica e os significados que a tradição construtivo-cabralina adquire dentro das especificidades dos contextos. A consciência das diferenças contextuais impulsiona esses poetas a adotarem uma postura ambivalente, ao que consideram excessivamente planejado e racional em João Cabral; quer dizer, incorporam a tradição, mas estabelecem vínculos com o seu próprio tempo.

Vejamos, a seguir, como três gerações distintas de poetas contemporâneos, em plena atividade criativa e filiados à mesma matriz cabralina, incorporam a escrita do mestre pernambucano: Armando Freitas Filho (2003), Fabiano Calixto (2002) e Iacyr Anderson Freitas (2010). Partimos do princípio de que, ao escreverem sobre a poética de Cabral, estão, ao mesmo tempo, assumindo suas filiações e demonstrando como querem se inserir nessa tradição. Passemos à leitura de “Caçar em vão”, publicado em *Fio terra* (2000):

Às vezes escreve-se a cavalo.
Arremetendo, com toda a carga.
Saltando obstáculos ou não.
Atropelando tudo, passando
por cima sem puxar o freio –
a galope – no susto, disparado
sobre as pedras, fora da margem
feito só de patas, sem cabeça
nem tempo de ler no pensamento
o que corre ou o que empaca:
sem ter a calma e o cálculo
de quem colhe e cata feijão (FREITAS FILHO, 2003, p. 583).

A alusão ao célebre “Catar feijão” se explicita no verso final, mas já se anuncia na aproximação sonora do título: “Caçar em vão”/“catar feijão”. Os verbos “catar” e “caçar” vêm da mesma origem latina “*captare*” (apossar-se, apoderar-se). As duas ações – caçar e catar – são estratégicas, requerem escolhas e investigação ao que se pretende encontrar. No entanto Freitas Filho quebra, não só o vínculo que está na origem dos termos, mas a própria filiação cabralina, transformando o ato de caçar numa finalidade sem fim. O gesto ambivalente de “Caçar em vão” renuncia à engenharia e à arquitetura cabralina e, ao mesmo tempo, estabelece forte aproximação com essa mesma poética, estabelecendo alianças e rupturas com aquilo mesmo que elogia.

O primeiro verso traz uma confissão obscura sobre o seu modo de escrita (“Às vezes escreve-se a cavalo”) e que só vai se revelando à medida que acontece a escrita. A escrita a cavalo é demonstrada no próprio gesto.

Se o ritmo de “Caçar em vão”, contrário em tudo à “calma” e ao “cálculo”, é galopante e agressivo, a métrica tem forte propensão à regularidade, acusando o poeta com a mesma objetividade e exatidão que pretende negar. O poema possui 9 versos, quase todos eneassilábicos, exceto o octossílabo “por cima sem puxar o freio” e o decassílabo “a galope – no susto, disparado”. A composição do poema encena, no ritmo dos versos, o “freio” e o “galope”, a contenção e o transbordamento. O poeta impulsivo, desenfreado e hostil é o mesmo que baliza e controla o verso, fazendo conviver exatidão e abismo, construtivismo e ceticismo angustiante, lucidez e impureza, conduzido pela linguagem.

O ritmo atropelado, indomável, composto por sílabas tônicas e átonas; e para as aliterações em [t], [d] e [p], reverberam o som de patadas. Como se vê, a escrita a cavalo não é praticada por cavalo domesticado, amansado, ao contrário, é escrita indomável, selvagem, que investe contra, que atropela tudo e sai em disparado. O ritmo e a sonoridade reafirmam a escrita a cavalo, a escrita bruta, que dá patadas. Mas, se dar patadas é, na língua coloquial, um gesto de grosseria e ingratidão, as patadas são investidas contra quem? Contra o leitor? Contra João Cabral? Oportunamente, lembramos outro poema de Armando Freitas Filho denominado “Para João, “com amor e sordidez”, publicado em *Duplo Cego* e que traz a epígrafe “Ninguém aqui está interessado em ser simpático”, extraída de J. D. Salinger.

Passemos à leitura do poema “João Cabral de Melo”, de Fabiano Calixto

(2002):

casulo-caneta: de onde
silêncios rosnam sóbrios.

não de fome de som. mas
de sonhos-eco, de formas

abertas ao estalo. ao pulso.
não o que suporta a dor e

sim o que faz dela pa-
lavras. caça, entre reti-

cências mudas, o alvo caro.
não ouro ou preciosas

pedras – que não sejam as
próprias –, mas as de uma

ruína de árvore ainda
intacta, relíquia in-

tima. algo como a alquimia
– contrária – dentro das tripas. (Calixto, 2002, p.144)

Se Armando Freitas Filho alia a sua dicção visceral e seu ritmo vertiginoso a uma postura crítica e transgressora em relação à tradição cabralina, Fabiano Calixto, poeta da nova geração, nascido em 1973, tendo seu primeiro livro, *Algum*, publicado em 1998, ao contrário, a tradição é incorporada como endosso ou louvor, num gesto acrítico e menos questionador.

O poeta homenageado recebe o epíteto de “casulo-caneta”. O uso do substantivo com função adjetiva, reafirmando a poética cabralina de apego ao concreto, opera deslocamentos importantes na estruturação do poema e na própria leitura que Fabiano Calixto faz de João Cabral de Melo Neto. A imagem parece aludir-se à famosa expressão “caniço pensante” que Pascal utilizou para definir o homem enquanto ser pensante. A expressão “casulo-caneta” define e descreve João Cabral e sua poética faminta de formas, algo como um caniço escrevente, lúcido, que caça no silêncio da página “o alvo caro”: pedras, ruínas de árvores, a lenha seca de “Alguns Toureiros”.

O que se valoriza não é o pulso que suporta a dor, mas o que escreve. A dor não é filtrada pela subjetividade para se transformar em palavras, é o próprio pulso, como objeto autônomo “que faz dela pa-lavras”, e aqui a fratura da palavra põe em relevo o poema enquanto produto do labor.

Neste ato de celebração da poética cabralina, instaura-se a fusão entre a voz do sujeito que fala e o objeto homenageado. A voz do sujeito que fala se funde com a poética cabralina na descrição, na contenção e na escrita voltada para a materialidade do signo, que, ao ser revisitada, é radicalizada nos procedimentos estéticos como as fraturas lexicais que fazem proliferar sentidos inusitados pelo uso da parataxe, da coordenação assindética, da interrupção rítmica. Em suma, Cabral é ultravalorizado apenas enquanto forma, mas, ao final da leitura, fica sempre uma pergunta: por que recorrer tanto à tradição, quando esta parece não ter uma função específica, não é problematizada no interior do texto?

Valores do alto modernismo

Em Iacyr Anderson Freitas, poeta pertencente ao grupo de Juiz de Fora e que começa a publicar nos anos 1980, a filiação à poética cabralina é igualmente assumida. Em seu livro mais recente, *Viavária* (2010), o leitor reconhece o ressoar da voz do poeta pernambucano em todo o livro, no uso das quadras, no estilo descritivo e prosaico, na objetividade, no rigor no corte das formas fixas, no ritmo e na intensa reflexividade, mas principalmente na leitura crítica da realidade.

O poema “Viavária”, que abre o livro homônimo, funciona como preâmbulo aos vários dramas históricos e individuais, encenados em nove séries, sobre os quais o poeta transpassa tempos e espaços para denunciar que o sistema de crenças, discursos e utopias, não passa de “ruína de erros”. Nesse jogo de observar com distanciamento os eventos históricos, obliquamente, sua fala insurge-se contra projetos desenvolvimentistas da modernidade burguesa, da razão e do progresso.

Portador de uma voz comprometida, o eu lírico utiliza-se da linguagem da poesia para “unir, a frio, o que o acaso dissipou”. É nesse sentido que o livro se oferece como oblação, reiterando o forte valor de redenção da poesia. Mas, seu humanismo solidário exclui qualquer efusão lírica sentimental, graças ao uso da ironia, e às vezes do humor, como arsenal crítico.

Essa voz ética e reflexiva, consciente de seu lugar, como sujeito histórico, posiciona-se, a um tempo, no passado e no presente, analisando os eventos históricos do país, que são filtrados pela subjetividade do poeta e transfigurados, como forma de resistência, em linguagem crítica de poesia. Isso posto, é possível enxergar na poesia de Iacyr Anderson, uma voz que ainda conserva os valores do alto modernismo.

Comentando sobre a variedade temática de *Viavária*, no prefácio, Alexei Bueno (2010) observa que “a única coisa fixa, o centro e o cerne, é exatamente a sua voz”, do eu lírico (BUENO, 2010, p. 12). De fato, a consciência crítica está constantemente armada

para por em xeque as contradições dos discursos civilizatórios da modernidade, apontando a ordenação sistemática de ciladas que, sob diferentes aspectos e desdobramentos, são sustentadas pelo discurso da razão, do saber, que o homem cria para si: “essa ruína de erros: céus que se movem/para a morte, que entre livros se escora” (p. 17).

O traço polissêmico do título abre-se para inúmeras possibilidades de leitura. *Viavária* pode significar desde a variedade temática, unida por profunda coerência interna, até a multiplicidade dos procedimentos técnicos: variedade de versificação, de metro, de rima, de ritmo, extraídos do vasto repertório da tradição, da qual Iacyr Anderson Freitas é profundo conhecedor.

É curioso que, em *Quaradouro* (2007), obra que marca os 25 anos de publicação do livro de estreia de Freitas, a sua poesia se insere numa tradição órfica, presente no modernismo brasileiro na voz de Cecília Meireles e Jorge de Lima. É este traço órfico que chama a atenção de Affonso Romano Sant’Anna para o caráter de “intemporalidade” na obra do poeta mineiro:

Agora não se trata apenas do “de onde” (espaço), mas “de quando” (tempo) está reverberando essa poesia. Assim, passado-presente-futuro se fundem numa atmosfera onírica. O “onde” e o “quando” também se fundem [...]. Sendo genuinamente órfica, há na poesia de Iacyr algo de hierático, de nobre” (SANT’ANNA, 2007, p. 9-10).

Um traço marcante neste livro é a insurreição do eu lírico contra crenças desenvolvimentistas da modernidade e suas promessas de emancipação humana. A voz empenhada e reflexiva, consciente de seu lugar, posiciona-se como sujeito que observa transformações sociais e individuais. Tal postura manifesta-se sob diferentes aspectos e desdobramentos nas diversas partes do livro, revelando contradições e apontando o passado como fracasso ou “ruínas de erros” da história. O olhar para o passado funciona como um acerto de contas.

Se o diálogo com a voz de João Cabral de Melo Neto é presença constante no livro, no poema, “João Cabral: o método em visita” a gramática de contenção, precisão e concretude do mestre pernambucano se revela em todo vigor, num gesto de claro elogio, ressaltando os recursos técnicos do mestre revisitado, principalmente na seleção cuidadosa do léxico e na prosódia, fundamentada em quadras e versos de seis sílabas.

Ser ao revés da cana:
Algo que não se dobra.
Se o verso nos engana,
Mudá-lo quando em obra.

Trazê-lo ao rés da fala,
Sempre a menos garbosa.
Se o verso tudo embala,
Fazer, em verso, prosa.

Para a cal de seu canto,
Melhor outra demão:
Para não cantar tanto
Quando em exposição.

Que seja cal somente.
Pura, ácida, branca.
E, quando se apresente,
Seja o que não se estanca

Em tais frases de efeito,
Que mal servem de aceiro:
Separam em mil leitos
O que é de corpo inteiro. (FREITAS, 2010, p. 69).

A concepção de verso enquanto construção se realiza no desnudamento do processo de sua composição, expondo a sua maquinaria e o material de que é feito. Utilizando o método cabralino de comparar pela oposição (“ser ao revés da cana/algo que não se dobra”), o que se pretende aqui é, ao contrário da poética de Armando Freitas Filho, o total “controle do discurso”, como observa Antonio Carlos Secchin (1985, p. 133), a respeito da escrita cabralina.

Ao submeter o verso à dobra, o poeta expõe o seu domínio técnico sobre a impulsão do canto, que tende ao transbordamento. Lição ensinada por João Cabral, principalmente em “Ferrageiro de Carmona”, publicado em *Crime na calle Relator* (1985-1987), no qual o sujeito concebe a arte como enfretamento físico com o objeto:

Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele.
domo-o, dobro-o, até onde quero. (MELO NETO, 1994, p.595).

Ferro forjado exige a “queda de braço /e o cara a cara de uma forja” (id., ibid.). O procedimento é semelhante às esculturas de chapa de ferro de Ámilcar de Castro, que são cortadas, dobradas e torcidas, fazendo com que a nova forma exiba o esforço técnico do artista.

Viavária dialoga, de modo oblíquo, como muitos poemas de *Quaderna*, sobretudo com “A palo seco”, “poema-lema de todo o poetar cabralino em sua dureza e em sua enxutez em seu cortante laconismo” como nos lembra Haroldo de Campos (apud BARBOSA, 1975, p. 159).

Se diz a palo *seco*
O *cante* sem guitarra;
O *cante* sem; o *cante*;
O *cante* sem mais nada;

Se diz a palo *seco*
A esse *cante* despido:
Ao *cante* que se canta
Sob o silêncio a pino (MELO NETO, 1994, p. 247)

Assim como em “João Cabral: método em visita”, “A palo seco” é composto por quadras e versos hexassilábicos. Neste canto “a palo seco” afinam-se as semelhanças entre os dois poetas não só pela concretude dos referentes e pelo prosaico descritivo, mas por “empregar o seco/porque é mais contudente” (id. p. 251), por adotar o desencarnado, que traz o verso “ao rés da fala”, despindo-o de qualquer nobreza.

Em “João Cabral: método e visita”, Iacyr persegue o recurso de “subtração” ou de “depuração”, como diz Antonio Carlos Sechin, ou de uma “linguagem de carência, segundo João Alexandre Barbosa (1975, p. 163), ambos referindo-se à poética cabralina. A depuração ou carência encontram-se em “A palo seco” na própria paisagem, nas “paredes caiadas”, por exemplo. Mas Iacyr busca depurar ainda mais o seu canto, por isso aconselha “outra demão” da cal e adverte: “Que seja cal somente./Pura, ácida, branca”.

Outro ponto de contato está na sofisticação técnica, que não impede Iacyr Anderson Freitas de buscar comunicação com o leitor, como defende João Cabral no ensaio “Da função moderna da poesia”. Por isso, Iacyr atinge um alto grau de construção poética, utilizando uma linguagem descritiva e prosaica, que tem por referência a realidade histórica do homem:

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. [...] Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-na capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente. (MELO NETO, p. 768-9).

Como poeta crítico e autoconsciente do seu tempo, Iacyr Anderson traz, nesta obra, uma visão de modernidade como projeto fracassado. Esse traço de decepção é abordado em *Viavária* em diferentes temas e enfoques. Dessa forma, o livro de poemas se aproxima da concepção de modernidade de Marshall Berman. Em sua análise da sociedade e da cultura moderna, o sociólogo afirma que ser moderno é viver num ambiente que promete “poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor” ao mesmo tempo que “ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. E Berman completa:

[...] a modernidade une todo o gênero humano. Mas é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: envolve-nos a todos num redemoinho perpétuo de desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, “tudo o que é sólido se desmancha no ar” (BERMAN, 1987, p. 13).

Encontra-se disseminada, em todo o livro de Iacyr Freitas, a ideia de derrota ou promessa não cumprida, por meio de um campo semântico que muitas imagens se inter-relacionam: naufrágio, “onde navegações, um só naufrágio/em que pouco do mundo se salvara” (“Viavasta”, p.18), ruína, “assim tão jovem me parece agora/ essa ruína de erros: céus que se movem/para a morte, que entre livros se escora” (FREITAS, 19, p. 17) são alguns entre muitos outros versos que nos remetem à ideia de cilada, morte, doença. Antes de tudo, este é um livro sobre o fracasso, sobre tempos de decepção e desencanto, tanto com o passado, quanto com o presente.

Em “Das cidades em fuga”, o poeta nos lembra que a cidade – símbolo do esforço da civilização e das ações transformadoras da cultura – tem na Natureza sua origem e fundamento. Se o homem é construído pela cultura, ele, por sua vez, é parte constituinte da natureza, como diz em “entrever o já visto”:

Cidades não se fazem
com nenhum improviso.
O que parece vago
teve traço preciso.

[...]
Só o fluxo, a rotina
De entrever o já visto
E dele retirar
Até o último cisto.

As cidades não fundam
As cidades que alinham:
Fazem-nas com o barro
Que elas mesmas continham. (FREITAS, 2010, p. 21).

As transformações advindas das experiências da modernidade — e as cidades estão relacionadas com tais experiências — não podem romper com o passado, porque ele é inerente às transformações do moderno.

Se, pensando com Maria Cecília Pinto (2004, p. 226), ao surgir, a cidade preserva sua memória, “marca humana do permanente ao lado da criação original cujo processo de conservação é o renovar-se por ciclos, na imagem perfeita da roda”, o discurso desenvolvimentista que busca apagar o passado, por meio da transformação da natureza, na permanente busca do novo, é mais um erro anunciado, como se vê em “Armadilha”:

Se nenhuma cidade
chegou a ser criada
sem antes um passado
lhe servir de calçada,

Se nenhuma chegou
a gerar-se do nada,
pois outras mil cidades
lhe cederam morada,

então a labuta
talvez esteja errada
e o que vemos no mapa
seja apenas uma cilada:

Armadilha de quem,
Ao dar sua cartada,
Pensa fundar a terra
Que lhe serviu de estrada (idem, p. 22)

Assim, a voz lírica nos lembra que povos ancestrais (“turcos, árabes, sírios, espanhóis, coreanos”) trazem na “bagagem/ um colar de cidades/ que ficaram à margem”), insistindo na permanência da memória, da origem, no interior da modernidade, mesmo que esta continuidade se dê como fragmentos de mosaico ou como rastro. As cidades funcionam,

portanto, como palimpsestos ou, como diz o verso de “Os terrores mudados”: “Uma cidade feita/de cidades em fuga”.

O alvo a ser atingido é o discurso de ruptura que deslegitima a tradição, como se não tivesse possibilidade de oferecer modelos nem direções. Buscando subverter esta lógica, Iacyr Anderson Freitas revela as lacunas de tal discurso como se fossem modo de “entrevier o já visto”.

Se as lentes do poeta estavam voltadas para uma visão panorâmica em “Das cidades em fuga”, na série seguinte, “Ponto de fuga”, o foco de observação se volta para o Estado de origem, onde promove um embate tenso, evidenciando contrastes entre Ouro Preto e Patrocínio de Muriaé. A primeira detém as reservas de ouro, mas, submissa, serve como objeto da exploração da colônia; a segunda, sua cidade natal, é marcada pela ausência e pela falta, mas se assume, rebelde, como sujeito da própria história.

A “ruína de erros” anunciada na primeira parte da obra radicaliza-se na série “Quilombo”, na qual a voz lírica denuncia a truculência e a crueldade promovidas pelos bandeirantes, no século XVII, ampliando o timbre da voz crítica. Os treze poemas da série narram as estratégias do diabólico Domingos Jorge Velho, responsável pelo aniquilamento dos negros do Quilombo dos Palmares em 1695: distribuiu “entre os escravos roupas de homens mortos pela varíola” e, em seguida, facilitando a fuga, deu a eles condições para que fossem se refugiar no Quilombo, contaminando, assim, toda a comunidade, conforme registro dos historiadores Luis C. A. Costa e Leonel I. A. Mello, de cujo livro, *História do Brasil*, o poeta retira a epígrafe, que serve de prefácio à série de poemas.

Esta consciência ética é um dos pontos de convergência entre a obra de Iacyr Anderson Freitas e a de João Cabral de Melo Neto. *Viavária* está voltado para uma visão crítica da realidade, tanto do passado quanto do tempo presente, utilizando o cenário da *urbe* contemporânea para expor os dramas individuais da miséria, do alcoolismo, do sonho falido de ir para a Europa em busca de melhores condições de vida: todos os temas reverberam, no tempo presente, a mesma “ruína de erros”. Em muitos momentos, a crítica ácida vem permeada de ironia ou um sabor amargo, como em “Ring my bell”:

O salão quase vazio,
Não mais que duas bruacas.
Ambas com o mesmo cio
Cantado no bate-estaca.

Música anos 70
E os dedos fingem um drible
(gravado em câmera lenta
No copo de cuba-libre).
[...]
Ontem tudo foi promessa.
Agora perdeu-se o céu
Onde entrariam, sem pressa,
Na esteira de “Ring my Bell”. (p. 81).

Há uma terrível disjunção entre o ritmo dançante da “Ring my Bell”, *hit* de Anita Ward, sucesso nas discotecas dos anos 1970/1980 e o cenário de solidão, flagrado pelo olhar cruel do eu lírico, que observa, com distanciamento, a cena típica de fim de noite: “duas bruacas” num salão vazio.

Seja no passado, seja no presente, (“na eternidade/em que a pista se projeta,/ali onde a dança invade/o passado e sua seta”) tudo é decadência, solidão e vazio e, antes de tudo, corrosão. O tema se impõe aliado à prostituição também no poema “Ceci na Via Selci, em Roma”:

Antes eu escolhia. Agora não.
Só de vez em quando sou escolhida
Noites e noites cavando o meu pão
Nos bares. Pergunto: isso é que é vida? (p. 82).

REFERÊNCIAS

- AGUIAR & SILVA, V. M. de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1988.
- AZEVEDO, C. **Sublunar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- BRITO, R. **Quarta do singular**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- DULCI, L.; AMOROSO, M. B. **Entrevista com Alfonso Berardinelli**. Disponível em : <<http://www2.fpa.org.br/portal>>. Acesso em: 15 ago. 2009.
- BARBOSA, J. A. **A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BERMAN, M. Modernidade ontem, hoje, amanhã. In: _____. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 15-33.
- BUENO, A. Prefácio. In: FREITAS, Iacyr. A. **Viavária**. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Funalfa, 2010. p. 11-14.
- BRITO, R. **Quarta do singular**. São Paulo: Duas cidades, 1989 (Coleção Claro Enigma).
- CALINESCU, M. **As cinco faces da modernidade**. Lisboa, Vega, 1999.
- CALIXTO, F. In: DANIEL, C.; BARBOSA, F. (Orgs). **Na virada do século - poesia de invenção no Brasil**, São Paulo, Landy, 2002, p.144.
- DANIEL, C. Prefácio. Uma escritura na zona de sombra. In: DANIEL, C. & BARBOSA, F. (Orgs). **Na virada do século - poesia de invenção no Brasil**. São Paulo, Landy, 2002.
- FREITAS, I. A. **Viavária**. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Funalfa, 2010.
- FREITAS FILHO, A. **Máquina de escrever: poesia reunida e revista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- LEITE, S. Entrevista 34. **Letras**, n. 7, p. 10-41, Rio de Janeiro, mar. 1990.
- MANTOVANI, K. et alii. **Um mundo só para cada par**. Santo André: Alpharrabios, 2001.
- MORICONI, I. A volta do sublime. In PEDOROSA, C. et alii (Orgs). **Poesia hoje**. Niterói: EdUFF, 1998.
- PEDROSA, C. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, M. L.; PEDROSA, C. (Orgs). **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001. p. 7- 23.

PINTO, M. C. de M. Charles Baudelaire, poeta da cidade moderna. In: BARBOSA, S. (Org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Araraquara: Laboratório Editorial Unesp, 2004. p. 226.

MELO, T. de. **Deserto: vinte poemas**. Santo André. Alpharrabio. 2001.

NAVAS, A. M. Entrevista. **Cult** – Revista Brasileira de Cultura. São Paulo. Lemos Editorial, Nov. 2000, ano IV, 2000, p. 5-11.

MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 767-770.

SANT'ANNA, A. R. de. Um sopro poético In: FREITAS. I. A. **Quaradouro**. Nankin; Juiz de Fora: Funalfa, 2007.

SECCHIN. A. C. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

SIMON, I. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 55. São Paulo, nov. 1999.

STEINER, G. **Linguagem e silêncio** – ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Recebido em: 15.07.11
Aprovado em: 25.09.11