

POESIA EM TRÂNSITO

Viviana Bosi¹

- **RESUMO:** A relação do poeta contemporâneo com a grande cidade radicalizou as primeiras percepções de Baudelaire. Em lugar do flâneur, o espectador urbano passa no trânsito, a pé ou de automóvel, e entrevê o outro de uma perspectiva mais veloz, como uma exacerbação das fulgurações súbitas do caminhante do século XIX. Escolhi poemas de José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite e Ana Cristina César, que tratam do encontro fortuito com um sentido maior de tempo em meio ao deslocamento, como emblema da possível "aura" que ainda experimenta o passante. Embora o sujeito lírico também se mova rapidamente, há uma ampliação do quadro - uma revelação que o põe a nocaute (como lembra do Cortázar quando aproxima automóvel, revólver e fotografia, à poesia e ao conto). Os meios de transporte podem ser metáforas da vida na metrópole atual, simbolizando aspectos das experiências fugazes que o poeta salva pelo seu testemunho, e dos quais participamos como leitores.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea, cidade, José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Ana Cristina César, automóvel.

Stop.
A vida parou
Ou foi o automóvel?

Carlos Drummond de Andrade

Como anda o poeta na cidade contemporânea?²

¹ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo – USP – 05508-900 – São Paulo – SP. E-mail: vivianab@usp.br

² Este texto foi apresentado, em parte e com alterações, em dois eventos: o X Congresso da Abralic "Lugares dos Discursos" (Simpósio *Topologias da poesia na modernidade*, coordenado por Marcos Siscar e Fabio Akcelrud

Será que a mudança de velocidade e de perspectiva que o automóvel implica configuraria um olhar diferente para o passante?

Aventamos como hipótese que há uma diferença entre o *flâneur* característico da poesia moderna e o transeunte urbano de hoje. Não se trata apenas da aceleração do ritmo da cidade, mas de maior distância e heterogeneidade do mundo pelo qual passa o eu-lírico – ele mesmo igualmente fraturado. A máquina em movimento ou parada, que conduz o poeta ou que passa por ele, revelaria ou disfarçaria o “coração numeroso” que a habita?

Se, desde o modernismo, o automóvel era índice da conquista prometida do homem (o qual, no manifesto futurista, vai superar, com a eletricidade, a luz das estrelas), como aparecerá agora – sinal já desgastado da teia urbana?

Escolhi três poemas que se referem a este veículo de deslocamento contemporâneo por excelência (mais do que o trem, o bonde e mesmo o avião – tão tipicamente modernos). Percebo que os encontros fortuitos e a velocidade da passagem aludem, nestes poemas, tanto à lembrança da morte quanto ao resgate do sentido do viver presente, desmistificando a própria idéia de movimento que a rapidez do transporte urbano individual poderia sugerir. A tentativa de capturar um tempo que desliza sem propósito remete seja ao sentimento de mundo que anima a vida contemporânea seja ao próprio poema. Em todos, o ritmo tende à expressividade do verso livre, cujo desenho mimetiza a irregularidade das acelerações, trocas de marcha e freadas de uma respiração assimétrica.

O primeiro poema, de José Paulo Paes, refere-se ao automóvel estacionado, elevando esse veículo de transporte a protótipo da idéia de passagem do tempo natural e humano:

Momento

Visto assim do alto
no cair da tarde

Durão, UERJ) e o Seminário “Crítica e Valor”: Homenagem a Silviano Santiago (Casa de Rui Barbosa), ambos no Rio de Janeiro em 2006.

o automóvel imóvel
sob os galhos da árvore
parece estar rumo
a algum outro lugar
onde abolida a própria
idéia de viagem
as coisas pudessem
livremente se entregar
ao gosto inato
da dissolução – e é noite.

(*Socráticas*, 2001)

O fato de o observador estar parado, olhando do alto, permite compreender o tom de contemplação elevada (embora desencantada), que confere certa regularidade de pentâmetro trocaico ao ritmo do sujeito lírico que, livre de finalidade, entrega-se à contemplação. A gravidade combina-se à melancolia, tão característica das elegias românticas em que o eu reflete sobre a mortalidade em consonância com uma natureza crepuscular. Devemos lembrar que *Socráticas* é o último livro do poeta, publicado postumamente, quando a verve irônica foi substituída majoritariamente pelo matiz meditativo, à volta de reflexões sobre o destino do eu. Aqui o propriamente lírico aparece na fusão metafórica de cair da noite e automóvel imóvel – ambos figurando a paralisação da azáfama da vida cotidiana. As coisas podem finalmente existir em si mesmas quando libertas de suas tarefas a que, durante o dia, eram submetidas – a liberdade retorna quando o carro se move em direção a uma outra viagem que não a utilitária. A poesia parece habitar a noite, aparentemente como no famoso poema de Goethe, quando o andarilho cansado sabe, soturno, que logo a paz se instalará ao entardecer³. Mas, no caso, o romantismo contemplativo é antecedido pelo caminhar do viandante, que espera encontrar descanso na chegada como recompensa pelo bulício do dia. Aqui, “a própria/ idéia de viagem” foi “abolida” – talvez haja uma ironia triste

³ *Noturno do andarilho* // Em todos os cumes/Sossego,/ Em todas as copas/
não sentes/um sopro, quase./ Os passarinhos calam-se na mata./
Paciência, logo/Sossegará também. (J.W. Goethe, *Wanderers Nachtlid*,
Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho.)

nessa conclusão que remeta, indiretamente, às esperanças de totalidade e realização pelo empenho formativo da viagem como símbolo da maturação. Também encontramos parentesco com Quasímodo, quando percebe que a noite cai súbita sobre cada homem⁴. Mas, o poeta italiano enfatiza a vida como uma luz solar, intensa posto que breve. No poema de Paes, não há destaque ou contraste trágico entre dia e noite: a inutilidade do primeiro corresponde ao apagar-se apaziguador do último.

Como se o dia administrado não mais proporcionasse o espaço para o transporte verdadeiro, em que seres e coisas pudessem encontrar uma forma poética, para além da fixação amesquinhada do imediato. A dissolução permitirá que novas combinações possam ocorrer, tranqüilas, sem que aparentemente haja movimentos – estes serão internos. O oxímoro do automóvel imóvel é o *tropos* para explicar o poema – sem deslocamento que não o esclarecimento ambíguo da consciência. O poema termina afirmando o drummondiano “gosto inato da dissolução”, recusando-se a ver para além da escuridão, e mesmo aceitando-a como repouso das demandas por sentido e direção.

Lembremos Antonio Candido (1993) analisando “Louvação da tarde”, de Mário de Andrade, que trata justamente de um passeio de automóvel – este assemelhado a um animal de montaria – não apenas símbolo da máquina moderna, mas também meio de transporte para a atitude de devaneio. Aliviado das peias da ação prática, o eu-lírico celebra o sossego que permite sonhar enquanto deambula pelas proverbiais montanhas, tão populares para este mister desde Rousseau... Na natureza pacificada, da qual o automóvel passa a fazer parte, o sujeito pode reencontrar um lugar em que não haja obrigação de dominar e progredir. Naquele momento, Mário medita sobre as contradições do moderno – sem negá-lo, dele se afasta para repensar seus limites. Já Paes se interroga num sentido mais amargo, tendo vivido em momento histórico tardio, no qual toda teleologia desemboca no nada.

⁴ Ognuno sta solo sul cuor della terra/ Trafitto da un raggio di sole:/ ed è subito sera. (Salvatore Quasimodo, *Ed è subito sera*, 1942)

No segundo poema, de Sebastião Uchoa Leite, (2000) o pedestre atravessa a rua por onde passam automóveis. Traz título em latim – trata-se da frase bíblica “O espírito sopra onde quer” (João 3,8):

Spiritus ubi vult spirat

Atravessando em câmara rápida
A Presidente Vargas
Deparei-me sus
Com uma sobrevivente
Da magrém ad hoc
Dos orbes concentracionários
Erguia a saia
Mostrando a câmara escura
Entre os bólidos
Batia uma foto
O espírito sopra onde quer
Iam todos radiosos
Indiferentes
Para as manjedouras
Depois a moral:
Primum vivere
Deinde philosophari

1997

(*A espreita*, 2000)

A respeito da origem dos poemas de Uchoa Leite (e especialmente este), há uma entrevista sua para a revista *Cult* (2000, p.8) da qual gostaria de citar um trecho revelador. Os entrevistadores são Carlito Azevedo e Heitor Ferraz, que o interrogam sobre o seu processo de criação:

Cult – Esses poemas nasceram na rua, de coisas que você viu e elaborou. Mas existem outros que são referências mais culturais, de um filme, de uma música, de um quadro. Como você faz esses de referência intelectual?

Sebastião Uchoa Leite – Esse é um processo misto. Não é um processo em que eu selecione as impressões no

sentido de privilegiar algumas e desprivilegiar outras. Eu não seleciono, são as sensações e as impressões de coisas que eu vi, de sensações que eu tive, visões de filmes, de um quadro, ou de uma lembrança de música. São, na verdade, pequenas memórias que emergem ocasionalmente sem que eu as predetermine. Às vezes vêm muito a propósito, às vezes nem tão a propósito, parecem extravagantes, porque emergem gratuitamente, podendo perturbar a leitura do poema, mas isso eu acho bom. Coisas que ficam claras demais, em geral, acabam enjoando. Elas não emergem à toa. Surgem a propósito da condição do momento histórico e pessoal que você está vivendo e do cruzamento de vários fatores. Há um poema nesse livro, que se chama "Spiritus ubi vult spirat" [O espírito sopra onde quer]. O que é esse poema? Quando eu estava trabalhando no IPHAN, num prédio do começo da Avenida Rio Branco, gostava de procurar almoço do outro lado da Av. Presidente Vargas. Um dia passei a notar uma louca que ia para o meio do trânsito, ficava entre os carros, no meio da rua, e levantava a saia. E debaixo da saia não tinha nada, ela estava nua. Eu me lembrei disso em casa e ao mesmo tempo fiz uma associação, quer dizer, lembrei-me da frase "o espírito sopra onde quer". O espírito daquela mulher soprava naquele momento para ela levantar a saia e mostrar-se. Associei isso ao filme *Viridiana*, de Buñuel, no qual há uma cena fantástica em que os vagabundos invadem a casa de Viridiana e fazem uma esbórnica total. Eles estão sentados numa mesa da sala, de uma casa grande. Sentam-se e promovem uma espécie de Santa Ceia paródica, com um cego ao centro como Jesus Cristo. Uma mendiga vai para o meio da sala e bate uma foto deles. Mas, como é que ela bate a foto? Ela levanta a saia e mostra o sexo. A câmara escura é o sexo e os pentelhos negros, mas eu não me sinto na obrigação de dar essa explicação no poema. Se o leitor sobrou, paciência. Acho que há inúmeros poemas no mundo em que você não entende tudo. E acho que, mesmo sem essa pista, o poema vai funcionar do mesmo jeito.

Intentemos ler o poema para além do fato biográfico, como composição textual de um autor com forte imaginação associativa e clara perspectiva do olhar.

O automóvel é aqui figurado como câmara rápida, bólido, objeto em veloz deslocamento, que vê fugazmente e se dirige para um fim prático. A câmara igualmente rápida da mendiga retém por um *flash* a imagem do outro. As personagens “fotografam” uma à outra não para a eternidade, mas para a indiferente passagem rumo às manjedouras. Em vez do olhar que resgata a aura, o tom paródico, rebaixado. Mas o eu-lírico atravessa a avenida, correndo perpendicular aos carros, e flagra a cena como espectador, diferentemente dos que passam de automóvel.

As palavras latinas, bíblicas ou anacrônicas que mantêm o elevado, agravam o contraste: *sus*, *magrém*, *ad hoc*, *orbis*, *manjedoura*, *bólido*, *concentracionário*, e especialmente o título e o provérbio do final acentuam o efeito de distanciamento irônico, ao mesmo tempo que elevam o encontro à dimensão de um evento revelador.

Desde a linguagem há estranhamento, e em tudo o mais também.

Se as pessoas correm ao longo da avenida defendidas em suas carapaças de metal, a mendiga, em contraste, está parada no meio da rua e nada a protege do mundo, exposta ao perigo.

Se as pessoas passam como bólidos, indiferentes e animalizadas (mas pseudo-rationais), a louca é, mais do que todos, uma sobrevivente do humano (e a palavra *magrém* a opõe à manjedoura geral). Como a mendiga em *Viridiana*, de Buñuel, ela fotografa uma paródia, aqui acelerada, de uma ceia da qual não comunga.

A associação com a cena do filme tem relação, inconsciente talvez, com a dessacralização, ou mesmo profanação de tudo presente na poética de Uchoa Leite. O fato de que ela tenta chamar a atenção de forma exibicionista, obrigando o olhar “radioso” de quem corre a fixar-se alguns segundos no “escuro”, chocada, não deixa de ser uma comparação com seu tom determinante. Aqui a sexualidade não é erótica e consumível como nos cartazes de propaganda que entulham a cidade de fotografias de corpos para o desfrute da visão. Ela é explícita demais, causando talvez riso e repulsa, uma vez que não é com o olho, parte nobre e intelectual do corpo, que a mendiga retrata os passantes. O grotesco do baixo corporal salva o indivíduo da ideologia já domesti-

cada da pornografia *soft*, na qual o vento levanta saias glamurosas.

Se, em Baudelaire, a mulher de luto destacava-se da multidão porque, majestosa, olhava longamente para o sujeito lírico como quem poderia amá-lo, na cidade contemporânea não há uma aura dessa magnitude, e o indivíduo invisível precisa, ao contrário, fazer-se presente obscenamente. Isso remete à própria poética de Uchoa Leite, cuja obra encerrou-se há pouco. Ele cultivou o humor negro, a agressividade do sujeito em posição de ataque, vilipendiando a si, à poesia e a tudo o mais, como o acuado que se defende pela exibição. Contra a "baixeza das alturas" (na expressão de Adorno), corrói com bravatas de sarcasmo as falsas certezas. Sua espreita é de uma "lucidez amarela" que se quer sadicamente desagradável: "A minha consciência é o verme/ e eu sou o cria cuervos". Nos últimos livros, como é o caso deste, o indivíduo se esquiva, negando as definições de si e a suspeita aproximação do outro. O *insight* da epifania é luciferino: pela provocação dirige-se ao leitor hipócrita⁵.

Enquanto, neste poema, o pedestre apressado a atravessar a avenida entrevê a mendiga a "fotografar" os carros no meio da rua, numa relação de encontro por choque (ou trombada), em José Paulo Paes, o passante melancólico vê o automóvel parado, e este lhe devolve a possibilidade da contemplação. Mas, em ambos os textos, o eu-lírico observa de passagem uma cena e dela deriva conclusões, reveladas pelo ponto de vista. Há uma alteração da perspectiva quando o eu-lírico atravessa a cena, remetendo ao Cortázar d' "As babas do diabo", e suas máquinas aprisionantes – o automóvel e a câmera fotográfica. Como o narrador do conto, o poeta descobre o assassino ao atentar para um novo foco da imagem. Ambos derivam desse olhar a mesma percepção da insanidade do movimento na urbe contemporânea, e recusam com desgosto a velocidade inútil que conduz ao nada. Dessa fugaz confluência, tentam apreender uma faísca de consciência para fora do curso repetitivo dos circuitos prede-

⁵ A crítica de arte Cristina Freire, ao comentar a reação dos espectadores à arte contemporânea na última Bienal de São Paulo, observa que esta se contrapõe ao passante apressado e cansado por meio da "percepção do choque", cujo intuito é insultá-lo ou provocá-lo – diferentemente da estética tradicional (citado por João A. Frayze - Pereira em *Arte, dor* (2005, p. 294 - 296).

terminados.

Já no terceiro poema, de Ana Cristina Cesar, o eu-lírico conduz o "carro em fogo", na contramão, "passando a mil":⁶

Não, a poesia não pode esperar.
O brigue toca as terras geladas do extremo sul.
Escapo no automóvel aos guinchos.
Hoje – você sabe disso? Sabe de hoje? Sabe que quando
digo hoje, falo precisamente deste extremo ríspido,
deste ponto que parece último possível?

A garganta sai remota,
longe de ti mal creio que te amo,
Corto o trânsito e resvalo
Que lugar ocupa este desejo de frutas?

Esta é a primeira folha aberta.

15. 7. 83

O automóvel em deslocamento veloz representa essa poética de apreensão impossível da vida enquanto acontece, antes da emoção recolhida na tranqüilidade, aproximando ao máximo a experiência e sua expressão. Trata da vida com urgência, como se a qualquer momento fosse lhe escapar, e, por causa da necessidade de trazer a escrita para o imediato, explode a forma poética e o sentido. Como nas aporias de Zenão de Eléia, que tenta dividir o espaço infinitamente, até alcançar o ponto que seria a origem da linha, podemos transportar esse paradoxo para o tempo: aqui o eu-lírico quer alcançar o impossível centro do tempo, o presente.

Salta do texto a premência por transformá-lo em ação, instando o leitor a conscientizar-se e a mover-se junto com o eu-lírico, que o conclama. E nisto se encontra a possível coesão: no tom oratório, impaciente e ríspido como o dos profetas. Enfatizam-se os deslocamentos intensos do brigue e do

⁶ Ver especialmente "Mocidade independente" e "Fogo do final" (*A teus pés*, 1982), além de tantos outros poemas em que aparecem ambulâncias, ônibus, aviões, navios – todos os "meios de transporte" (nome com que Ana Cristina queria batizar seu livro).

automóvel, que transportam ao extremo do agora. Estar longe é resvalar na distância, sem amar. A frase estranha sobre o desejo de frutas acorda de novo para a experiência vital, o empuxo para o aqui imediato.

Ainda assim, não há unidade de sentido, como se o poema seguisse o mandamento dadá de picotar com tesoura os versos, para realçar o aspecto aleatório da montagem, ou como se radicalizasse o desejo de Baudelaire de criar uma forma flexível como a serpente, cujos pedaços pudessem ser montados em várias ordens. Nesse sentido, podemos aproximar essa pequena peça do ideal do teatro épico moderno, seja pela "narração que progride aos saltos", sem necessidade de continuidade semântica clara, cujo objetivo é provocar um tal estranhamento que o leitor passa a ver de novo e com mais clareza o sentido da realidade,⁷ seja pelo antiilusionismo, que presentifica, no último verso, a moldura material, revelando por meio do dêitico o poema a se fazer – não mais obra realizada. Pois neste poema, não temos a apresentação de uma cena sobre a qual reflete o eu-lírico. Diferentemente dos anteriores, nele não há narratividade e passar do tempo, uma vez que tudo se constela em torno do desejo de presente absoluto, como um monólogo teatral – no tom que Kayser chamaria de "apóstrofe dramática".

Mas a cisão entre sujeito e mundo é ainda mais intensa do que nos poemas anteriores, que ainda permitiam um trânsito descritivo, quase emblemático, como que característico da pequena fábula que é a metáfora. Há mesmo antinomia entre a forma e o verso, que pressupõe eco sonoro, rítmico e imagético, em que voltaria o sentimento recordado, o que não combina, por outro lado, com esta ansiedade pela presença em cena. O leitor é interpelado, e imediatamente recusa-se uma possível afirmação deste, como se de cara já houvésemos discordado e fôssemos provocados a reagir.

O sujeito fundindo-se ao mundo para criar metáforas corresponde à descrição ideal do gênero lírico, tão romanticamente caracterizado por Staiger (1972), pois pressupõe o

⁷ Refiro-me ao livro clássico de Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*, especialmente p.102 e 152.

diluir-se do um-no-outro, na brevidade intensa de um encontro reconciliado de som e sentido, em que eu e objeto se mesclam, em que o tempo passado é trazido ao coração e recordado, em que a música se sobrepõe à lógica, enfim, em que se dá a passagem das fronteiras de um termo a outro, liquefazendo os contornos dos sentidos, uma vez que a palavra poética é igual e diferente da coisa que representa.

Mas justamente a poesia moderna cresce sob o signo da contradição: ela começa como antagonismo do eu-lírico ao mundo, e subsequente expressão do ainda não apreendido – então a fusão, embora sempre desejada, é mediada ou impedida pela reflexão – por isso a dissonância sonora e semântica, e a prosaica metonímia – mais cautelosa que a metáfora na aproximação agora parcial entre as coisas. A tensão entre lírica ingênua e reflexão sentimental (para nos atermos às categorias de Schiller) será a trilha seguida pela poesia que, se não esquece sua origem mesmo ao caminhar em direção ao discurso crítico, por outro lado, não se pressupõe mais pura celebrando, regressivamente, um casamento dionisíaco com o mundo. Embora de modo elegíaco a poesia tenda à aspiração de reencontrar o Paraíso, só o fará pela porta contrária (pensavam os pré-românticos), depois de passar pelo oposto de si mesma.

Todos os gêneros se alteram ao longo da história. O teatro, por exemplo, conforme analisam Anatol Rosenfeld e Peter Szondi, transformou a representação de ações e diálogos em confronto para passar a observar-se e a estranhar-se. Deixou de ser puramente dramático ao tornar-se preponderantemente épico, em razão de profundas modificações no lugar do sujeito na sociedade moderna. Já a própria épica desapareceu como forma substantiva, dando lugar ao romance, mais plurivocal e irônico. Mas, e a poesia?

Nos tempos modernos, também ela (como o drama e a narrativa) de certa forma “epicizou-se” e “dramatizou-se”, seja porque tomou distância reflexiva de si, seja porque se dirige ao presente do leitor – isto é, não se trata mais do ingênuo enlace do um-no-outro (ressoando nas harmonias instantâneas que a iluminação ou alubrimento da imagem configuram, e a sonoridade em eco faz persistir) – antes há, sobretudo, auto-consciência monológica e quase impossibilidade de transfiguração, quan-

do a ironia perfura ou inverte as possibilidades de sublime.

Ao que a observação indica, a poesia estabeleceu uma oscilação fundamental, que se tornou constitutiva das suas melhores realizações, entre lírico e reflexivo. Quando ela se apresenta só "liricamente", em geral torna-se conservadora. Quando se restringe à razão corrosiva, pode perder igualmente a contradição e se enfraquecer. Algumas representações literárias, que consideramos críticas em seu realismo irônico, são, por vezes, no fundo, conformistas, pois repousam bem abancadas na negatividade fácil e sem movimento de devir. São aderentes ao círculo vicioso da má infinitude e da paralisada fixação na aparência das coisas. Tanto a negatividade quanto a afirmação podem ser dogmáticas e imóveis, quando se julgam donas da totalidade, sem fissuras para que o movimento do presente problemático ou do futuro consigam infiltrar-se. Uma e outra, sem tensão, tornam-se maneirismo fácil, *à la mode*, como percebe Benjamin quando deplora a pseudo-melancolia de certa poesia *soi-disant* bem-pensante, que reproduz discursos ideológicos sem arriscar-se pelo ainda não apreendido.⁸

Seria meramente classificatório indicar o tom descritivo-contemplativo do poema de José Paulo Paes, diferenciando-o da posição narrativo-testemunhal de Uchoa Leite, e, por fim, evocando a atitude dramática de Ana Cristina. Mais sugestivo é perceber que, ao contrário do poeta e do prosador tradicionais, que transmitiam uma experiência completa de vida cujo fundamento era o enraizamento na totalidade, o escritor contemporâneo exprime uma vivência apenas parcialmente compreensível, pois seu testemunho é passageiro. Mas apesar da incomunicabilidade entre os homens, ainda assim redime com palavras o instante em que seu olhar capturou aquele pedaço de vida semi-opaca.⁹

Baudelaire, no supra-citado poema "A uma passante",

⁸ A esse respeito, desenvolve importante análise o ensaio "Melancolia e rotina", de Ivone Daré Rabello, publicado no nº 1 da *Revista Rodapé (Crítica de literatura brasileira contemporânea)*, 2002.

⁹ Sobre isto, leia-se o ensaio de Silviano Santiago intitulado "O narrador pós-moderno" (1989), em que o crítico desenvolve reflexão sobre a posição do narrador contemporâneo como espectador de vivências fragmentárias, que deve elaborar e transmitir mesmo quando alheias à sua completa apreensão.

sugere um lugar para a poesia na cidade moderna: a lírica apela para o desejo do homem urbano de reencontrar um pouco da aura, esta "manifestação irrepitível de uma distância", em meio ao achatamento na multidão, em que todos somos intercambiáveis e efêmeros. Os olhares mútuos da passante e do poeta adquirem ambos o estatuto da contemplação estética, e capturam a energia simbólica que cada objeto transfigurado adquire em contato com a arte. Mas, a rapidez com que um vislumbra o outro e logo em seguida desaparece corresponde à metade da arte que é a modernidade: sempre atual e transitória. Porém, a outra metade da arte é a eternidade, local utópico em que este amor possível será resgatado. Mimese é aqui caracterizada pela aproximação do desejo e pela distância do movimento do pensar – exercendo sua natureza divergente, que, desde o Platão do "Fedro", é composta de Eros e Logos. Na poesia de Baudelaire, evidencia-se claramente a dupla face: o anseio de fusão tipicamente lírico (que a organicidade de forma e conteúdo atestariam) e a percepção aguda da impossibilidade nesta vida do ideal, mas este, mesmo assim, é apresentado como dimensão do devir esperado.

A poesia contemporânea também investe os objetos dos quais trata com alguma forma de aura, porém esta não é fundeada na eternidade, como se a caminhada do *flâneur* estivesse menos propensa a conduzi-lo a encontros perenes. Mais pedestres são configurações imagéticas fugidias, que logo se desfazem – paisagens e pessoas passando na velocidade do automóvel.

O eu-lírico se reconhece tão transitório quanto o trânsito, quase, se dissolvendo como lugar de perspectiva privilegiado, não fosse a resistência breve, mas significativa, de um olhar. Retomando o mote de Sebastião Uchoa Leite, lembramos que o título de seu poema advém da passagem do Evangelho em que Nicodemos conversa com Jesus e lhe pergunta, incrédulo, como é possível a ele, velho, entrar no ventre de sua mãe e nascer de novo. Na tradução de João Ferreira de Almeida: "O vento assopra onde quer, e ouves a sua voz, mas não sabes donde vem nem para onde vai; assim é todo aquele que é nascido do Espírito."

Desdobrando a comparação entre o arqui-famoso poe-

ma de Baudelaire e o nosso "Spiritus ubi vult spirat", retomemos o contraste entre a multidão ensurdecidora que ulula, e a majestosa viúva, em silêncio por sua dor, única que olhou o sujeito lírico e que poderia predestiná-lo à vida eterna – ela é não somente a musa do poema mas o próprio poema moderno – entre ideal e *spleen*. Topar por acaso com a poesia, na rua, sugere a possibilidade incerta de redenção. E nós leitores, onde estamos? Somos também a multidão indiferenciada e indiferente, até hostil. Contudo, o poema nos salvou também: por ele nos tornamos o sujeito que vê o ser com aura e se torna único por um instante.

Algo semelhante ocorre no poema de Uchoa Leite: se somos a multidão que passa de carro rumo à manjedoura, a mulher que fotografa nos reflete e absorve para uma revelação – profana embora. O poeta atravessa a rua, e flagra. Então nascemos desse cruzamento de olhares. O leitor singular (porque semelhante e irmão do eu-lírico), e anônimo (porque somos todos aqueles que por um momento se detiveram e mergulharam naquela visão), inscreve-se brevemente ali.¹⁰ Ambos, Leitores e poetas – pedestres empurrados, ora por coches, ora por automóveis, que deixaram cair sua aura ao atravessar a avenida – vivem o silêncio e o luto da perda que é ganho. Cabe a nós, leitores, resgatar o poema do atropelamento, gerados do ventre da mendiga como testemunhas.

Não estou sugerindo que o poema de Uchoa Leite seja uma alusão ou paródia direta de Baudelaire, quando não se trata mais da ode à altiva mulher de negro, mas da descrição da pobre louca. Contudo, o sentimento mútuo de derrisão e solidão, e o conseqüente desgaste do sentido do encontro, seja em meio à multidão, seja entre os bólidos ruidosos, ocorre em ambos.

Poemas continuam a abrir-se em *tropos* – virada mental, movimento que, desde Aristóteles, especialmente desig-

¹⁰ Refiro-me ao texto notável de Silviano Santiago, "Singular e anônimo" (1989), em que o crítico retoma o tema da ambigüidade das fronteiras entre biografia e literatura, a partir de comentário acurado de um trecho da obra de Ana Cristina Cesar. Neste ensaio, ele desenvolve reflexão sobre o vínculo entre leitor e poesia na modernidade – esta "cumplicidade inimiga" (no dizer da poeta).

na o poético: a metáfora – transporte de um lugar (semântico que seja) para outro, a reconfigurar-lhe o sentido. Aglutinar um ou mais *topói*, e transformar a *landscape* em *inscape* (Hopkins), propondo uma síntese mental, ou arabesco do real (Baudelaire), ou correlato objetivo (Eliot), é a sua função de deslocamento (desvio para alguns; encontro e alumbramento para outros) também na poesia urbana hoje.

No modernismo tardio, vê-se que a tensão com o ideal não é descartada pela facilidade do puro negativo ou efêmero, permanecendo na melhor poesia contemporânea – mesmo a mais paródica ou sofrida – uma tal intensidade de concentração no aqui e agora presentes, que dela advém o “brusco lampejo” da conversão do *tópos* – lugar-comum – em móvel *trópos*.

Agradecimentos

Devo a informação sobre a entrevista de Sebastião Uchoa Leite a Fabio Weintraub, primeiro e precioso leitor. Agradeço igualmente a leitura atenta de Ivone Daré Rabello, que discutiu o texto com generosidade e argúcia.

BOSI, V. Poetry in Transit. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 71 - 87, 2005.

- **ABSTRACT:** *The contemporary poet's relationship with the big city radicalized Baudelaire's first perceptions. Instead of being a flâneur, the urban spectator passes by the traffic, on foot or by car, and sees the other people from a faster perspective, as an exacerbation of the sudden fulgurations of the XIXth century wanderer. Poems by José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite and Ana Cristina César were selected because deal with this fortuitous meeting with a wider sense of time amidst displacement, as a sign of the possible "aura" still experienced by the passerby. Although the poet also moves swiftly, there is a widening of scope – an insight that knocks out the lyrical subject (as it is noticed by*

Cortázar when he connects car, gun and photography to poetry and short story). The means of transportation can be metaphors of life in nowadays metropolis, symbolizing aspects of the fleeting experiences saved by the poet's witness, which we as readers can share.

- KEYWORDS: *Brazilian contemporary poetry; city; José Paulo Paes; Sebastião Uchoa Leite; Ana Cristina César; car.*

Referências

ADORNO, T.W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3

CANDIDO, A. O poeta itinerante. In: *O discurso e a cidade*. 1º reed. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CESAR, A. C. *Inéditos e dispersos* (Org. Armando Freitas Filho). 1º reed. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Ática, 1998.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. Arte-dor. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, p. 294 - 296.

LEITE, S. U. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

AZEVEDO, C. e FERRZ H. Sebastião Uchoa Leite. *Cult Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 33, abr./ 2000.

PAES, J. P. *Socráticas*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

RABELLO, I. D. Melancolia e rotina. In: *Revista Rodapé (Crítica de literatura brasileira contemporânea)*, São Paulo: Nankin, n. 1, 2002.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad., apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880 - 1950)*. Trad. Luiz S. Rêpa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.