

UMA LEITURA DE 26 POETAS HOJE

Guacira Marcondes Machado *

REV. LET/225

MACHADO, Guacira Marcondes Uma leitura de 26 poetas hoje. Rev. Let., São Paulo, 20:89-98, 1980.

RESUMO: Este trabalho procura identificar em selecionadas produções poéticas da antologia **26 Poetas Hoje** as faces da resistência indicada por Alfredo Bosi no ensaio "Poesia Resistência". Do "grito de alarme" pessoal de poetas pertencentes a gerações diferentes, emerge uma poesia espontânea, autêntica e, sobretudo, resistente, como produto da renovação da expressão poética, impregnado de afetividades e de intimismo e que incorporou o coloquial e os recursos da grande poesia brasileira desde 22.

UNITERMOS: Literatura Brasileira; Poesia; "Resistência".

O mundo contemporâneo se desenvolve sob a égide da tecnologia, cuja atividade, de âmbito universal, tornou-o comunicável e intercambiável e desarticulou as culturas e as identidades nacionais. E graças a essa larga difusão, cada vez mais abrangente, o "estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a Terra inteira" (Bosi 1, p.142). Mas também se ampliou a noção que temos do mundo, aqui e agora e tomamos conhecimento rápido dos fatos, no momento mesmo em que estão acontecendo. É assim que nos chega uma visão das sociedades contemporâneas nada tranquilizadora e que, em grandes linhas, O. Paz descreve lembrando o 'agressivo renascimento dos particularismos raciais, re-

ligiosos e lingüísticos ao mesmo tempo que a adoção de formas de pensamento e conduta erigidas em cânon universal pela propaganda comercial e política, a elevação do nível de vida e a degradação do *nível da vida*; a soberania do objeto e a desumanização daqueles que o produzem ou o utilizam; o predomínio do coletivismo e a evaporação da noção de próximo" (Paz 5, p.97).

Por outro lado, dentro do contexto latino-americano, a realidade da técnica — que fez da indústria a única saída para o progresso, inundando e ameaçando com ela a paisagem humana — nos levou a tomar consciência gradativa de nosso subdesenvolvimento. No Brasil isso ocorre parcialmente pela década de 30, mas impõe-se sobretudo a partir do

* Professora Assistente de Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas do Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação — Campus de Araraquara, UNESP.

fim da 2ª Guerra Mundial, fazendo com que se abandone a atitude de justificar as deficiências do país pelo seu estatuto de país novo. A visão que resulta daí, segundo A. Cândido, é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro. Mas o mais importante, ele assinala, é que "não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar ..." (Cândido 3, p.9).

Na poesia brasileira, que nos interessa mais particularmente aqui, essa luta tem sido levada adiante graças à capacidade de articulação e renovação constante da linguagem poética, a qual tem procurado se manter sempre próxima de nossos problemas, anseios e decepções. H. de Campos registra a grande transformação do Modernismo: "A revolução — a revolução copernicana — foi a poesia "pau-brasil", donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual poesia concreta" (Campos 2, p.10).

Mas o concretismo leva tudo isso bem mais adiante, suas "palavras em liberdade" são bem mais revolucionárias ao procurar a sonoridade expressiva, ao declarar a destruição da frase e do verso em favor de estruturas nominais que se relacionam espacialmente, tanto na direção horizontal quanto na vertical, e ao proclamar como seu primeiro corolário a concepção de poema como objeto de linguagem. Levando suas experiências formais a todos os extremos, ele vai se tornando mais radical, não só esgotando

as novas formas de construções poemáticas, como se distanciando daquela sua primeira intenção que o fazia herdeiro do Modernismo de 22, isto é, a de dar liberdade à linguagem poética. Na verdade ela lhe dá fórmulas que compõem uma nova retórica poética. Ao pretender aproveitar de forma integral todos os meios de comunicação de massa para tornar mais funcional o poema, o concretismo fixa-se demais no contexto tecnológico em que está situado o homem moderno e acaba por esquecer o próprio homem. Vemos assim que, ao resistir buscando para si uma técnica autônoma de linguagem, a poesia de vanguarda se aproxima do modo de produção dominante, permitindo que este, conseqüentemente, a assimile e a coloque em seguida a seu serviço. Torna-se necessário, à poesia, reorganizar a resistência e criar novas formas de poesia, constituindo sugestões e respostas diversas da sensibilidade à contínua pressão exterior. Esta pressão, por sua vez, se exerce a partir de caminhos diferentes: quando se renova a consciência da nossa miséria — que aliás, não somos os únicos a sofrer, compartilhando-a com a maior parte da população mundial; quando, ainda, nos sentimos cada vez mais ameaçados por um avanço tecnológico sempre maior que corre o risco de escapar ao controle humano: nestas circunstâncias, o indivíduo vai sendo esmagado e anulado e tenta esboçar desesperadamente uma reação. Tais assuntos são amplamente difundidos pela interpenetração planetária de nossos tempos e se tornam "estímulos positivos e negativos da criação".

A poesia de 26 *POETAS HOJE* * reflete bem esse estado de coisas: nela encontramos as maneiras diversas que

* Holanda, H. B. de — *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro, Labor, 1976.

poetas pertencentes a gerações diferentes escolheram para o seu "grito de alarme" pessoal. Tentamos ler sua produção da perspectiva indicada por A. Bosi no ensaio "Poesia Resistência" e a enquadrámos dentro de suas palavras: "E quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes". Na verdade, na Introdução que faz à antologia, Heloísa Buarque de Hollanda nos faz perceber que a resistência dessa poesia se faz desde a sua forma de produção e de distribuição: "Nos bares da moda, nas portas de teatro, nos lançamentos... Alguns são mimeografados, outros em *offset*,...". Esse circuito "paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia". Além disso, com frequência, o próprio autor vende sua produção de uma poesia que fala da experiência vivida, diminuindo a distância que normalmente separa poeta e leitor. Assistimos à "desierarquização do espaço nobre da poesia": esta se aproxima da vida e, conseqüentemente, do público.

Não pensamos que a grandeza seja um traço dessa nova poesia, no estágio em que se encontra, mas podemos dizer dela que é espontânea, inteligente, autêntica e, sobretudo, resistente. H.B. de Hollanda observa que ele se volta para o Modernismo de 22 para buscar a "incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico". No entanto, seus poetas não estão alheios ao que fizeram os grandes nomes da poesia brasileira, Drummond, M. Mendes, João Cabral, poetas de expressão intelectualizada. Eles retomaram o coloquial, a expressão impregnada de afetividade e de de inti-

utilizam dentro de um contexto mais amplo e mais atual.

Selecionamos uma amostragem e a abordamos de forma não muito detalhada, mas nos permitirá chegar a algumas conclusões. Antes de mais nada, ficamos interessadas em identificar, nessa produção tão variada, as faces da resistência indicadas por A. Bosi em seu ensaio. E encontramos poetas que reagem ao presente "refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros)".

Em um curto estudo dedicado aos dois primeiros livros de Francisco Alvim, José Guilherme Merquior chama sua poesia de "vivencial", no sentido de "fidelidade ao impacto incontrolável da experiência vivida" (Merquior, 4, p.196). O próprio Alvim declara abertamente essa intenção já em *Amostra grátis*: "Poesia ./ espinha dorsal/ Não te quero/ fezes/ nem flores/ *Quero-te aberta/ para o que der e vier*" (o grifo é nosso). Essa disponibilidade a que Alvim se propõe desde o início explica a variedade de motivos de sua produção: variedade que corresponde à da própria existência no mundo moderno, acelerada, instável, incerta, insegura. Assim, ao lado de poemas que fazem o registro crítico do momento político, Alvim produz outros em que as imagens, o jogo metafórico constituem a própria matéria poética, dentro da qual é possível perceber certo estado de abatimento provocado pelo choque com a existência. É que o poeta parece querer fechar-se em si, interiorizar-se para alcançar uma dimensão existencial que ultrapasse o simples ato de criticar o momento presente.

Em *Uma cidade* há uma autodefinição: "*Arquitetura desolada*" (desolada: destruída, em ruína). Percebemos aqui

uma atitude de recusa de todo contato com o mundo exterior que lembra Drummond: "Há muito, extinto o olhar por descaso da retina"; resta-lhe então voltar-se para a paisagem interior, que é soma dos momentos vividos, para procurar nela, "com gula autofágica", os traços de sua identidade aí depositados pelo tempo. Quanto à sua fatura, o poema impressiona desde a primeira leitura pelo uso de um vocábulo bastante concreto e, aparentemente, bem pouco lírico: o verbo *devorar* (empregado três vezes em um poema tão curto!), e termos correlatos, *gula autofágica*, *estômago*, *maxilar*. Estes últimos dois, que designam partes do corpo (a que Alvim recorre com bastante frequência), são ainda completados por *retina*. E é praticamente com estas palavras que o poema foi construído, de forma bastante prosaica, pois o verso livre varia de extensão para acompanhar a idéia ou imagem que carrega.

Mas ao dar as costas ao presente, outras perspectivas se oferecem ao poeta. Em *Pássaros que são pedras*, a memória lhe permite escapar à dimensão temporal em que a natureza humana o mantém preso. O mesmo estilo conciso produz aqui um poema que procura sobretudo a plasticidade. Em outro, *Um homem*, ele recorre ao procedimento romântico de integração com a natureza, forma das mais procuradas pela poesia-mito e que registra a eterna busca da unidade perdida. Mas em todos, a poesia nasce do próprio falar cotidiano: por um simples processo de transferência, ele repõe em uma nova ordem aqueles elementos que fazem parte da própria realidade que não lhe agrada.

Essa desarticulação da ordem convencional é bem mais profunda em Vera Pedrosa, cuja poesia apresenta visíveis

ligações com a poética modernista naquilo que ela apresentou de comum com os surrealistas. *Sonho do vestido violeta* é bem um exemplo disso: poema caótico que justapõe oniricamente elementos que pertencem a dimensões distintas, possibilita a duplicação do eu lírico, que está morto e vivo ao mesmo tempo, que é sujeito e objeto da enunciação poética. Poema que explora o lado sombrio do Inconsciente, do sonho: o macabro, o fantástico, o grotesco. Em Para Livia há justaposição sintática de dados mnemônicos que vão se encadeando por um processo associativo. A utilização dos versos parentéticos serve para indicar os desvios que ocorrem normalmente no fluxo da memória, e contribuem para aquela impressão de descontinuidade que caracteriza a tentativa de reconstituição da realidade passada. O contato com os poemas de V. Pedrosa nos leva a senti-los primeiramente em suas imagens: através delas, uma certa atmosfera vai se formando e envolvendo a leitura. Em *Para Livia*, por exemplo, o termo *desenterraram* cria uma expectativa que, embora se revele falsa logo no verso-palavra seguinte (aliás de efeito beirando a comicidade), se mantém e se prolongada por outros termos ou versos: "Faz frio no jardim/descido da mata/(flanco que ilumina e/umedece/esse cansaço de retorno)./ Onde tua tia-avó delimitava áreas de horror e solidão". E a atmosfera que cerca toda sua poesia é a de uma certa umidade desagradável, provocada pela chuva, pelo frio, pela noite, pela ausência de sol espécie de emboloramento que vai envolvendo pessoas e objetos talvez por demais mergulhados na interioridade, recantos sombrios da memória, do sonho, do inconsciente. E o próprio eu lírico consegue se ocultar, não deixando transparecer que está sendo focalizado no discurso poéti-

co: em *The plot thickens* há todo um jogo em torno do *plot*. Em *Cortejo, Fars, Fim de dia, Sai se esgueira, Para Lúvia* há a mesma indefinição com relação ao sujeito do discurso poético. Mas a linguagem em que este se plasma é bastante coloquial e não está absolutamente travada por métricas ou rimas; quando julga necessário, o poeta recorre também à desarticulação da sintaxe que, aliada a uma quebra indiscriminada do verso livre, dá ao leitor a impressão de estar ouvindo a silenciosa fala interior.

A poesia de Antônio Carlos Secchin se inclui na mesma tradição mítica, mas deriva daquela tendência cerebral da modernidade que, na literatura brasileira, acabou dando em João Cabral de Melo Neto. Sua linguagem liberta de entraves procura antes a concisão e o despojamento, no momento em que mergulha no passado para fazer dele a matéria de sua poética. As figuras e imagens que se encadeiam e formam o poema revelam uma volta, declarada ou sugerida, à infância pessoal ou a qualquer outra forma de passado. Mas tudo se encontra sob o controle de um projeto estético: B técnica de composição, que utiliza geralmente o verso livre, a polirritmia, as elipses, os fechos inesperados, às vezes a rima, é um elemento bem trabalhado do poema. Veja-se por exemplo o poema *Inventários* "um urso caolho/um piano antigo/seu silêncio de madeiro/creio de fugas pra brincar lá fora/passarinho morto na janela que nem um tambor quebrado". Percebemos aqui a justaposição de palavras e imagens de grande força poética, num estilo sumamente elíptico. No quarto verso há uma indicação de que o *inventário* se refere a objetos que pertencem à memória do eu-inventarian. te, à infância mais propriamente segundo o último verso. Este, aliás, seria bastante prosaico, não fosse pela compara-

ção final e por ser o culminar de uma gradação silábica que compõe os versos em 5/5/7/10/17 sílabas. Surte grande efeito este verso, que é o mais longo e que, por isso, parece se estender despreocupadamente e termina, antiteticamente, no termo *quebrado*.

Essa constante volta ao passado, na poesia de Secchin, significa uma denúncia ao momento presente carente de sentido, dominado pelo espírito mercantil que vai afastando o homem de todos aqueles valores por ele conquistados um dia (cf. o poema *A Fernando Pessoa*). No passado está toda a gloriosa história da poesia, seu poder de nomear e de dar sentido ao mundo, e já que o momento presente não merece ser cantado, ela se transforma em canto de um outro canto. Poder mágico da linguagem poética que se no passado teve o poder de criação, hoje celebra sua capacidade de recriar, de dar vida novamente: não apenas fazer viver, mas também, não deixar morrer. É preciso percorrer novamente "os caminhos doidos e distantes" à procura da "lenda", do "mito", da "glória de um Deus" que hoje está naufragando (cf. o poema *A Fernando Pessoa*).

Sempre daquela perspectiva que nos é dada pelo ensaio de Bosi, vamos passar à poesia que se faz resistência através da "crítica direta ou velada da desordem estabelecida"; "a sátira e, mais ainda, o *epos* revolucionário são modos de resistir dos que preferem à defesa o ataque. O presente solicita de tal modo o poeta-profeta que, em vez de voltar as costas e perder-se na evocação de idades de ouro, rebelar-se e fere no peito a sua circunstância" (Bosi, 1, p.160).

No ensaio "O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade", Roberto Schwarz cita uma passagem da *Elegia de*

Abril de Mário: "Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e o superemos, o desbastando de suas fugaces aparências, em vez de a elas nos escravizarmos. (...) Participa da técnica, tal como eu a entendendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre de sua moralidade profissional. Não tanto seu assunto mas a maneira de realizar seu assunto. Que os assuntos são gerais e eternos, entre eles está o deus como o herói e os feitos. Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista, como do intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta" (Schwarz 7, p. 9). Schwarz acrescenta-lhe este comentário adorniano, tentando estender o pensamento de Mário: "É pela expressão mais rigorosa de sua verdade pessoal que o indivíduo se universaliza; ao mergulhar em sua própria subjetividade o artista encontrará, ao fundo, o social".

É isso mesmo que sentimos quando lemos a poesia de Schwarz: de uma atitude crítica bastante direta, contendo mesmo alta dose de agressividade verbal, ela está no entanto envolta de um profundo intimismo.

A agressividade se manifesta de várias maneiras. Com mais freqüência, no momento em ^{que} o poeta usa o baixo calão; e a contínua ocorrência desse recurso nos leva a afirmar que ele procura o efeito de choque. É o caso de *Ulisses*, que fala da mediocridade das aspirações dos homens de hoje, de *Não olhe para trás*, cuja força poética está nas compa-

rações finais de muita força imagística, e de *Convalescença* neste último, a tensão se cria no final, inesperadamente, quando a atmosfera exterior e a interior, que provocam no poeta "súbito, embargado/ soluçante desejo de viver", desembocam neste verso estranho, "quantos amigos presos", que destrói imediatamente o seu bem-estar e o do leitor também.

Mas a agressão pode se exprimir nos próprios procedimentos estéticos escolhidos para traduzir o poema. Em *Sr.* ele joga exaustivamente (para o leitor), com o corte da frase-verso livre de modo que cada uma, ao ser lida separadamente, fica sem sentido. Além disso, o poema se faz por combinações diferentes dos termos dos dois primeiros versos. Já no poema *inoxidável*, a repetição obsessiva de *sangrar* e de *escovar* em modos e tempos verbais diversos evoca no leitor as suas desagradáveis conotações e provoca um crescente mal-estar. Nota-se, pois, que a atividade poética implica em algo mais além do simples registro de um *status quo* inaceitável. Ela é arma de provocação, desejo de anular o alheamento e de encontrar solidariedade. Desejo de testemunhar também, e de fazer conhecer sua posição.

Mas há outras formas de se atentar contra a passividade entorpecida das consciências frente ao sentido que está tomando o presente. Uma delas é através da paródia, "canto paralelo": ela surge nos momentos em que há crise de uma formação literária, de um gosto que se sobrevivem ainda é porque foram colocados a serviço da ideologia dominante. A poesia de Antônio Carlos de Brito se estrutura a partir de poemas, versos, letras de música, refrões populares, *slogans* que já pertencem ao domínio público; ele se apodera deles e os desloca, dissociando-os dos valores aos quais estão con-

vencionalmente ligados. Assim, como acontece com todo canto imitativo, seus poemas têm um caráter ambíguo que serve bem a seus propósitos. A. C. de Brito, referindo-se à poesia que está sendo feita nestes últimos anos (e a sua aí está incluída), fez, num artigo da ESCRITA 16, uma aproximação dela com a teoria de Manuel Bandeira do poeta sordido, isto é, "aquele em cuja poesia há a marca suja da vida". Porque o poeta deve "fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero". Como diz o próprio Brito em *Cinema mudo IV*, "Na falta de quem nos olhe/vamos ficando perfeitos e belos" — e é contra isso que vai sua poesia ela quer ser olhada e para tanto utiliza o imperfeito, o feio.

No poema *Aquarela* a paródia está no próprio título. De acordo com sua definição em sentido figurado, aquarela uma visão alegre ou otimista de uma época, uma situação, um lugar, etc. Ora, todo o poema é uma negação dessa definição. *Há uma gota de sangue no cartão-postal* também se faz parodiando, já a partir do título. Há uma grande dose de ironia que atravessa todos os versos: por exemplo, veja-se o artificialismo da imagem que embeleza o sertão, vendo-o de forma idealizada e encobrendo sua pobreza real: "minha janela é/a moldura do luar do sertão/a verde mata nos olhos verdes da mulata". A ironia está também na caracterização do brasileiro — "eu sou manhoso eu sou brasileiro/finjo que vou mas não vou": ela se faz pela dupla negação do verbo *Ir*. Enfim, toda a mensagem está aqui ironizada: "verde mata" "olhos verdes da mulata", "araras", "luar do sertão" são todos valores brasileiros fartamente cantados que o poeta também exalta, mas mostrando que isso se faz de dentro do quarto, da janela do quarto, bem distante da "beira de um rio/ na imensa solidão de latidos

e araras". E percebemos que ele faz também a paródia do código, justapondo formas de dizer em versos livres quebrados displicentemente, deslocados e totalmente desprovidos de seu original ufanismo.

A poesia de A.C. de Brito talvez seja a que fique mais próxima da rápida caracterização que A. Bosi fez da poesia brasileira da década de 70: "Em relação à arte romântica (que, em Hegel, começa com o Cristianismo), o trânsito para o moderno se faz pelo *humor*, definido como atividade que "dissocia e decompõe por meio de 'achados' espirituosos e de expressões inesperadas, tudo o que procura objetivar-se e revestir uma forma concreta e estável. Assim se tira ao conteúdo objetivo toda a sua independência, e consegue-se ao mesmo tempo abolir a estável coerência da forma adequada à própria coisa; a representação passa a ser um jogo com os objetos, uma deformação dos sujeitos, um vaivém e um cruzamento de idéias e atitudes nas quais o artista exprime o menosprezo que tem pelo objeto e por si mesmo".

Já a poesia de José Carlos Capinan é trabalhada no sentido de exprimir de forma simbólica, metafórica, tudo aquilo que o poeta aprende em seu contato com a realidade. E essa é a maneira que ele encontrou para abordar com maior força crítica os dados da existência, para realizar o que Mário de Andrade designou como "a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser", "o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores". Sempre através de rebuscadas metáforas, Capinan procura dentro de si as respostas para o mundo.

Em *O Poeta de si* a realidade que o preocupa é ele próprio: "Alguma estre-

la procuro/ou procuro a mim mesmo/ com quem convivo/e desconheço?" e o poema se arma em torno de dois momentos: a constatação que leva à indagação e toda uma seqüência reflexiva em torno do conhecimento de si próprio (o verso "e desconheço?" é mais lento e marca bem a divisão do poema). A partir daqui, isto é, da indagação, segue-se uma série de estrofes em parênteses onde o eu do poeta é objetivado e analisado de fora como um elemento qualquer da realidade exterior: isso explica a presença isoladora do parênteses. Coloca.se então o "enigma" que consiste em ser e ao mesmo tempo não ser, já que o eu não consegue se auto-apreender. Daí sua definição final como "sendo nenhum e o dobro de si ao mesmo instante".

Em *Poeta e Realidade* (o *Desistente*) encontramos outro momento da reflexão de Capinan. Aqui ele revela, já no próprio título, que não está disposto a seguir com aqueles que "permanecem homens/. . . filhos da hora/irmãos do momento". Porque está olhando para além da hora e do momento, para aquele. Ia "fatalidade" em face da qual "pouco acrescenta ir ou não ir". É o problema da morte, condicionadora da existência humana, que surge bem mais atuante em outro poema, ANIMA: "Voz marítima selvagem eu guardo/o hálito da vítima. . .". Diante do medo que volta sempre pelo sentimento da inevitabilidade da morte, a poesia se apresenta como uma saída: "e o meu consolo é amante da poesia", "Por que não digo/que a minha juventude se fecha atrás do refúgio/dv um poema?". E nos versos finais fica claro o que ele espera da poesia: "Espero que alguém entenda tudo/E quando eu passar não me esqueça./Nem esqueça que um sentimento mudo é absurdo/E muito mais absurdo um ato que não se entenda/E que alguém pereça

mudo porque fez como linguagem/a própria natureza". A poesia deve ser mais do que a expressão de um eu lírico, já que é linguagem e, dessa forma, pertence ao domínio comum de toda a humanidade. Assim, contrariando o que se poderia pensar, ela não é o lugar onde o poeta se fecha em si para lastimar-se: "O verso não me faz chorar nem me leva/entre os parentes e o morto que me aguarda." É isto sim, o lugar em que os homens se encontram, entram em contato, perdem a tranquilidade do rebanho": "nenhuma esperança o rebanho leva", "Nenhuma pergunta o rebanho não diz" (cf. O REBANHO E O HO-MEM). É preciso, pois, que a massa informe, conduzida, "sem lucidez alguma" não constitua mais um "rebanho", ser coletivo sem nada para esperar e, sobretudo, sem voz. É preciso que ela veja a "cara dos homens", isto é, que estes participem como indivíduos conscientes de seu próprio destino.

A linguagem é mais do que nunca fundamental em uma poesia que se propõe essa função. Ela deve ser rica, complexa e procurar esgotar todas as suas potencialidades. Daí a necessidade de recorrer ao falar diário que, pela sua constante renovação, é totalmente livre de entraves e limitações e, mais importante, está ao alcance de todos. O verso livre serve a esses propósitos por permitir grande variação no corte de frase-verso e possibilitar o tratamento arbitrário da ordem gramatical: "E começar o martírio da ausência eu /Serei apenas o sábio que chora eu/Serei apenas o resto da madrugada eu/Serei infecundo. . .". Os elementos que compõem as imagens têm as mais diversas naturezas: "Serei infecundo e o sapo que salta entre o invento/ e a demora de nada". O encontro aqui de termos concretos e abstratos produz uma imagem que, invariavelmente,

exige uma pausa na leitura: **ela** é estranha, inusual e pede que a interpretemos. Por outro lado, impede que os versos, que trabalham com o coloquial, se tornem prosaicos demais. E a repetição e a gradação são elementos empregados para criar o ritmo do verso livre: "E não saber a quem ponho fogo a quem recebo a quem falo/E não saber que adormeço"; Essas rápidas indicações são suficientes para que se possa ver a riqueza estilística que caracteriza o poema de Capinan em cada um de seus versos, colocando-o, sem dúvida, entre os melhores poetas dessa antologia 26 POETAS HOJE.

A poesia de Torquato Neto, que escolhemos para concluir esta abordagem, demonstra uma visível preocupação com o ritmo, que marca sua presença no poema através de elementos diversos. O mais utilizado é a repetição de palavras ou versos que torna o poema apreensível, antes de tudo, ao ouvido. O elemento repetido nem sempre parece ter carga semântica, ou se a tem, ela é captada mais por ser exaustivamente repetida — e isto se faz também pela aliteração, pela sinonímia — como um refrão ou uma idéia fixa: "Agora não se fala mais/. . ./Agora não se fala nada/. . ./Você não tem que me dizer/o número de mundo deste mundo/não tem que mostrar/a outra face/face ao fim de tudo:/. . .", Aqui, a insistência recai sobre a negação do ato de falar; porque falar, dizer "qualquer palavra é um gesto", é ação e, como ele diz no final, agora "está vetado qualquer movimento". O ritmo também é o elemento preponderante da fatura deste poema — ele é ternário na maioria dos versos: "era um pacato cidadão de roupa clara/seu terno, sua gravata lhe caíam bem/seu nome, que eu me lembrar, era ezequias/casado, vacinado e sem ninguém". As repetições também trazem sua contribuição: o verso

"era um pacato cidadão de roupa clara" é repetido quatro vezes em todo o poema; "seu ezequias" aparece sete vezes e "era um homem de bem que eu conhecia", duas vezes. Além disso, a rima toante que percorre todo o poema se

apoiar em três vogais: /a/, /ei/, /i/. Todo esse equilíbrio formal provoca uma certa monotonia que faz eco à ironia sutil com que Torquato Neto deixa transparecer sua crítica à realidade.

Mas ele também faz poesia utilizando a técnica de montagem que Oswald de Andrade introduziu no Modernismo brasileiro e o qual já falamos ao tratar a poesia de Antônio Carlos de Brito: ele se apodera de *slogans*, letra de música, formas de dizer populares, jargões de propaganda e faz com eles seus poemas. Comentando esse tipo de poesia, Haroldo de Campos diz: "Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo. Não se trata tampouco de um mergulho exclamativo no irracional, do conjuro oracular do "mistério" (este sim subjetivo, catártico), mas de uma poesia de postura crítica, de tomada de consciência via e na linguagem" (Campos, 2, p.18). É o caso do poema MAKE LOVE, NOT BEDS ou É ISSO MESMO, no qual ele não apenas toma de empréstimo todos aqueles elementos a que nos referimos, como ainda altera seus termos, introduz outros, aumentando com isso seu efeito alienante. Fazendo isso, Torquato Neto faz sentir ao leitor toda a complexidade, a falta de coesão e de unidade em que está mergulhada a realidade em que ele vive, ou sobrevive.

Em nosso estudo vimos que no ato de resistir, a poesia tem hoje duas faces:

a do mito e da sátira. Refletindo sobre isso concluímos que a forma de poesia-mito resiste para preservar, antes de tudo, os valores humanos, que estão ameaçados de desaparecimento devido à constante desvalorização a que são submetidos por um pensamento dominante, interessado apenas nas criações humanas que podem ser transformadas em objetos de troca e de consumo. A poesia-sátira é criação daqueles espíritos que são mais diretamente sensibilizados pelos problemas do aqui e do agora, pelas necessidades e decepções do homem brasileiro. Evidentemente não há cisão nas duas formas de sentir e pensar a realidade: é apenas uma questão de precedência no momento de erguer a voz e de exprimir

sua recusa. Em qualquer das duas atitudes, porém, o fim é o mesmo, isto é, libertar o homem de sua miséria, do entorpecimento em que está mergulhado, lembrar-lhe quais são os verdadeiros valores que possibilitarão sua sobrevivência. E desde já, o único instrumento que torna possível essa aproximação do poeta com seus leitores é a linguagem coloquial, porque nela estão guardadas todas as potencialidades da linguagem humana. Desprovida de qualquer artificialismo, ela absorve tudo, contém em si a história do homem e é, por isso, constante fonte de renovação. Eis pois, a arma ideal dessa poesia que se faz resistência.

REV. LET7225

MACHADO, Guacira Marcondes — A reading of **26 poetas hoje**. (26 Poets Today). Rev. Let., São Paulo, 20:89-98, 1980.

SUMMARY: This reading presents a sample from this anthology and tries to identify in it the faces of resistance indicated by Alfredo Bosi in his essay: "Poesia Resistência". In the several manners the poets of different generations chose for their personal cry of alert we find a poetry which is spontaneous, authentic and, above all, "resistant". This is due mainly to the renewal of the poetical expression, impregnated with affectiveness and intimacy, which included colloquial language and the devices used by all great Brazilian poetry since the Modernism of 1922.

UNITERMS: Brazilian Poetry; "Resistance".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BOSI, A. — Poesia resistência. In: *O ser o tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977.
2. CAMPOS, H. de — Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald — *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1966.
3. CÂNDIDO, A. — Literatura e subdesenvolvimento. In: *Argumento*, S. Paulo, 1, 1973.
4. MERQUIOR, J. G. — Sobre o verso de Francisco Alvim. In: *A ass-túcia da mímese*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1972.
5. PAZ, O. — Os signos em rotação. In: *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
6. SANTANNA, A. R. de — Uma poesia que cresce apesar das vanguardas. In: *Escrita*, 16, 1977.
7. SCHWARZ, R. — O psicologismo na poética de Mário Andrade. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.