



Seis poetas e alguns comentários

Flora Sússekind

"But I
had only my eyes
with which to speak."
(WILLIAM CARLOS WILLIAMS)

Diante da publicação dos seis primeiros volumes da "Coleção Claro Enigma", tentação quase irresistível: emprestar um enredo lógico, necessário, abolir o acaso. E descobrir denominadores comuns, filiações, ecos de uma obra a outra. Isso não seria impossível. Do ponto de vista exclusivamente temático, seria possível assinalar a recorrência da idéia de viagem, por exemplo. O livro (sua composição, sua leitura) como navegação, em João Moura; o retorno ao passado em *Viagem de trem*, de Alcides Villaça; o "viajar/mas não/para//viajar/mas sem/onde" de Orides Fontela em *Rosácea*; a "Geográfica pessoal" de José Paulo Paes; os *post cards* de Sebastião Uchoa Leite; e o convite que inicia *Corpo fora*, de Francisco Alvim: "Se quiserem ficar/dão muito prazer/Mas se quiserem partir/é hora". Talvez se pudesse, ainda, relacionar essa sensação de trânsito a discos como *Estrangeiro*, de Caetano Veloso; ou *Mapa*, do UAKTI; ao narrador sempre em trânsito de um João Gilberto Noll; à versão cinematográfica da trajetória do Padre Nando, de *Quarup*, de Antônio Callado, em direção ao centro geográfico do Brasil. E, denominador comum, o número crescente de brasileiros que tenta imigrar, uma amarga sensação de "Também eu já fui brasileiro" no ar, e mais, e mais. Também seria possível tentar aproximações de outro gênero: o humor (mais direto) de José Paulo Paes, (mais seco) de Francisco Alvim, (mais autocorrosivo) de Sebastião Uchoa Leite; a retomada de uma preocupação com o aprimoramento da técnica literária – vide João Moura –; o diálogo mantido pelos seis poetas com a tradição modernista brasileira. Seriam trilhas possíveis. Mas o que se tentou aqui foi singularizar as análises, comentar cada livro separadamente. Talvez a reboque de Mário de Andrade em "A poesia em 30", buscando "a ordem de criação" em que o trabalho desses seis poetas se situaria; seis trilhas, então.

1. O labirinto, a margem

A viagem é um antigo *topos*. Águas e mais águas têm sido navegadas, velas e mais velas soltas, como figuração recorrente para o processo de escrita poética. Desde as velas que, em meio a um convite dirigido a Mecenas, se soltam, na segunda "Geórgica", para, próximo o fim do percurso marítimo-literário, no livro IV, serem colhidas de novo, na obra de Virgílio, ao aviso, no início do "Purgatório", de Dante, de que *la navicella del ingegno* enfunaria as velas para navegar em melhores águas, deixando para trás o "mar cruel do Averno". Os exemplos de emprego de tais metáforas náuticas, de Horácio a Goethe, multiplicam-se, mesmo num inventário propositadamente breve, como o que faz Ernst Robert Curtius em trecho do sétimo capítulo de *Literatura europeia e Idade Média latina*. E ampliam-se ainda mais se, abandonando o campo estrito da poesia, lembram-se, por exemplo, romances como *Moby Dick*, de Melville, e *A morte de Virgílio*, de Broch, ou, no caso brasileiro, de um conto como "A terceira margem do rio", de Guimarães Rosa – verdadeiramente modelares dessa ligação metafórica entre viagem e criação.

FLORA SÚSSEKIND é pesquisadora do Instituto Casa de Cultura Ruy Barbosa, do Rio de Janeiro, e autora de *Cinematógrafo de letras* (Editora Companhia das Letras).

PÁGINAS AMARELAS, João Moura Jr., Editora Duas Cidades, São Paulo, 60 pp.

OBRA EM DOBRAS – 1960/1988, Sebastião Uchoa Leite, Editora Duas Cidades, 192 pp.

TREVO – 1969/1988, Orides Fontela, Editora Duas Cidades, São Paulo, 256 pp.

A POESIA ESTÁ MORTA MAS JURO QUE NÃO FUI EU, José Paulo Paes, Editora Duas Cidades, São Paulo, 72 pp.

VIAGEM DE TREM, Alcides Villaça, Editora Duas Cidades, São Paulo, 94 pp.

POESIAS REUNIDAS – 1968/1988, Francisco Alvim, Editora Duas Cidades, São Paulo, 336 pp.



Ag. Folhas/Bei Pedrosa

A recorrência e a longevidade de tal *topos* – nem sempre náutico – não assegura, no entanto, necessariamente, a quem dele se acerca, maior qualidade literária. Aliás, a repetição pura e simples de alguma imagem clássica parece hoje, ao contrário, de molde a superimpor e sugerir uma leitura convencional do texto em questão. Não é o que acontece, porém, em *Páginas amarelas*, de João Moura Jr., livro cujo eixo, duplo, parece ser, de um lado, a figuração da escrita como navegação, périplo labiríntico, viagem de bar em bar; de outro, dado o ponto de partida tópico e estabelecida uma distância táctica entre sujeito lírico e metáfora, uma espécie de análise poético-reflexiva dessa imagem e da representação do poeta como viajante.

É com certo ceticismo que se parece fixar aí a viagem como motivo e objeto de reflexão. Como se só fosse este o tema porque já tivesse sido submetido à devida prosaização, porque já não houvesse grande aura aventuresca ou ilusão ilustrada em torno da idéia de viagem. Porque, de cara, afirmam-se o aspecto sisfíco de tais périplos (“o ir e o regressar/sobre as mesmas pegadas”, “navegando num mesmo mar/há anos sem jamais escutar/canto de sereia”), o lugar-nenhum a que parecem conduzir (“Nunca encontrarás o acesso/a esse país sem paisagem”), o falso movimento dessas velas (“nenhum vento move estas velas/estas páginas amarelas”), desse aventurar-se pelo mundo, pelas páginas.

À semelhança do que aconteceu com Wim Wenders e Peter Handke, quando da elaboração de um roteiro de filme a partir de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, João Moura Jr. também parte da decepção diante das possibilidades da viagem como forma de conhecimento, aprendizado das coisas do mundo, e da substituição da idéia de aventura pela de falso movimento. E às vezes movimento literalmente em falso, como num belo poema sobre “Lionel Johnson”: “Tropeçava em seus próprios pés ascéticos/e a carcaça ia ao chão já encharcada,/mas se tais estados não são poéticos/ao menos são melhores do que nada.”

“A viagem como aprendizado, para compreender o mundo, esse sonho não era mais possível para nós hoje”, explica Wim Wenders em “Le Souffle de l’Ange” (Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1988) sobre o roteiro de Handke, “O filme que se poderia fazer seria então a viagem de alguém que tem esta esperança de compreender o mundo e com quem se passa o contrário: ele vai se dar conta de que seu movimento o leva ao nada, que, no fim, ele não se moveu um centímetro. Daí o título: *Falso movimento*.” Explicação que cabe quase como luva nos labirintos de *Páginas amarelas*. Quase. Porque, à revelia, o tempo, se pode não mover páginas e velas, atua sobre o sujeito, que cria – ele mesmo – não a página-pátina e passa a ter “cabelos brancos/vermes agradados/às barbas”.

O antigo *topos* serve, então, para estabelecer uma relação analógica, uma imagem *princeps* que reforça a ligação, a coesão entre os poemas, e com a qual se trabalha em todo o livro, inclusive na sua segunda secção, “Hóspedes da casa”, que reúne alguns exercícios de tradução de João Moura e esboça uma compreensão – como a de Augusto de Campos em *Lingua-viagem* – da tradução como viagem também. Daí a referência aos poetas traduzidos como hóspedes, figuras que habitam, de passagem, o livro. Estabelecida essa relação inicial, assiste-se, à medida que se sucedem os poemas, a contínuos ajustes, reajustes e retomadas do motivo inicial. A uma viagem de estudos em torno desse motivo. Um tema e sua análise: é isso que parece mover essas *Páginas amarelas*. Porque se a regra é a idéia de falso movimento, há um outro, um movimento reflexivo, que de fato marca os poemas e a sua organização cuidada, precisa, como livro. Assim como, se a máscara que define o sujeito lírico é a do viajante que vai e volta “sobre as mesmas pegadas”, sua perspectiva é a do descolamento, a de quem se interroga sobre a própria figuração. E diverte-se em torná-la crescentemente prosaica, passando a todo momento do mar ao bar. É a de uma poesia que, parecendo apoiar-se num *topos* clássico, propõe-se, na verdade, como estudo de imagens, neste caso, de algumas formas – náuticas, labirínticas, intertextuais, boêmias – de viagem.

E não só de imagens, mas, igualmente, de formas líricas características, como o soneto (vide “Retrato”, “Mulheres” e o implicante e sem rimas “Bela família”), das possibilidades expressivas tanto de uma organização rítmica regular (como em “Spleen de Dédalo”), quanto do eco (lembre-se a passagem de “ilha”, “filha”, “empilhada” a “Emília” em “Edifício Arco-Íris”), de repetições quase anagramáticas (como a troca de “mínimo touro” para “minotauro” e, mais adiante, para “mítico touro” respectivamente em “Teseu” e “Spleen de Dédalo”) e duplicações constantes de palavras (“relva relva” em “Inscrição rupestre”, “palavras palavras/sempre navegadas” em “O viajante I”, “pragas, pragas”, “pragas, pragas e mais pragas” em “Bela família”). E, sobretudo, de uma tensão, especialmente significativa, entre, de um lado, o uso freqüente dos *enjambements* – traço característico do processo de composição de João Moura, de que se ressaltam, apenas a título de amostra, dois belos, e diversos, exemplos: o seco, elíptico, “Inscrição rupestre” e o bem

mais discursivo "Ladrão itinerante" –, continuidades sintáticas que lembram, sem maiores distarces, o movimento mesmo da viagem ou o périplo labiríntico, num texto que rola verso a verso, linha a linha, e, de outro lado, recurso, desta vez de pontuação, e também bastante usual no livro: os "dois pontos", com sua possibilidade de estabelecer associações rápidas, cortes inesperados e analogias com um "como" transformado em sinal gráfico, espécie de parada obrigatória, descontinuidade quase silenciosa cuja figura, em *Páginas amarelas*, é ora a margem, ora o muro, ora uma teia capaz de prender, quase pétreo, minotauros e dédalos.

Porque, se chama a atenção o apuro artesanal nos poemas, isso não significa *show off* retórico fora de época. A opção por vezes pela forma convencional do soneto ou por rimas regulares, assim como o *topos* clássico inicial ou as referências à tradição literária brasileira moderna (ao Bandeira do "Mulheres", de *Libertagem*, em "Mulheres"; ao Cabral de "Formas do nu", de *Serial*, em "Dédalo prisioneiro"; ao Mário de Andrade dos "Dois poemas acreanos", de *Clã do jabuti*, em "Ladrão itinerante") parecem vir acompanhados de certa tensão interna, de descolamento reflexivo inevitável. Como no caso do *topos* da viagem, a preocupação com a técnica retorna, mas com qualquer aura possível devidamente acompanhada por um sinal de ceticismo: "a escrita/é mero arremedo/daquilo que passa".

Exemplos? Para começar: "Retrato" e o uso que aí se faz da forma fixa, do soneto. A uma composição regular, à fixidez sem sustos do soneto, ele mesmo lago, calma, repouso, se contrapõe, neste poema – com o auxílio de um fluxo continuado, entre versos, de frases-estrofes – a imagem de um corpo que, mesmo queto, é movimento, onda do mar. Tensão figurada, do ponto de vista semântico, sobretudo na oposição entre a imobilidade do lago, do flauto, e a possibilidade do vento, da vaga, de um flauto que também seja "pata felina pronta para o lançamento". E, do ponto de vista da estruturação rítmico-sintática, na convivência entre a forma fixa do soneto, o esquema rítmico regular e a frase que rola, de modo próximo ao prosaico, graças aos *enjambements*. Continuidades que corrompem a pose nobre do soneto a partir do encadeamento mesmo de seus versos. Mas há também um vice-versa. A moldura do soneto cumpre, por seu turno, outra função ainda: a de ampliar a distância de que se observa esse corpo a rigor próximo, demasiado próximo do sujeito que o descreve.

Outro exemplo do exercício reflexivo de João Moura com figuras e formas de composição. Desta vez o ponto central é a rima. Observe-se, nesse sentido, "Spleen de Dédalo". A absoluta regularidade acústica parece ser a regra. E se expõe em duas trilhas: a da série "teia/ceia/alheia/ateia/incendeia/peia/veia/cadeia" e a de "corpo/morto/absorto/porto/torto/morto". Nessa segunda série, porém, repentino descarrilhamento na última estrofe. Aí, mantido o acento no primeiro /o/, um inesperado "touro" quebra, no entanto, o fluxo, logo a seguir restaurado, no último verso, pela repetição da primeira palavra da série: "corpo". Quebra nada gratuita. Basta ter em mente que "Spleen de Dédalo" é o terceiro dos quatro poemas ligados à imagem do Labirinto de Creta ou à figura de Dédalo que se sucedem no livro. E cumpre uma função toda especial: a de aproximar figuras até então singulares, isoladas, a do sujeito lírico, a de Dédalo, arquiteto e depois vítima do Labirinto, e a do Minotauro nele prisioneiro. Aproximação para a qual se chama a atenção, na última estrofe, em parte pelo que aí se diz explicitamente – "De modo que não sei o que é veia/ou via onde vibra o mítico touro/que não tem talvez de pedra a cadeia/mas da pobre matéria de meu corpo" –, em parte pelo ruído provocado pela palavra "touro" (logo seguida de "meu corpo") numa cadeia sonora, cheia de "ortos", até então previsível. E, dessa maneira, um touro até então mítico e uma voz lírica até então próxima de dédalos e teseus contaminam-se mutuamente numa bela sugestão de um sujeito-em-metamorfose. E submetido a processo semelhante àquele que marca a representação do escultor, aos poucos convertido em sátiro e minotauro, na série de desenhos e águas-fortes que compõem a *Suite Vollard* de Picasso.

E se a figuração metamórfica por um lado incorpora ao sujeito lírico o movimento, a viagem (ou superposição) de uma máscara a outra, por outro, em se tratando de uma crescente aproximação da figura do Minotauro, cessam, ao se recordar sua prisão ao labirinto, maiores possibilidades de trânsito. Onde se lê Minotauro, leia-se, então, também, margem, limite.

Agora, outra questão, também ligada a trânsito e limites. A do diálogo, que se trava em *Páginas amarelas*, com certos poetas de língua portuguesa como Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Mário de Andrade ou Fernando Pessoa – de quem se toma, por exemplo, o "navegar é preciso" para transformá-lo no "navegar é o impreciso" de "O viajante I". Examine-se, entretanto, o que acontece especificamente em "Ladrão itinerante" com o que há aí dos "Dois poemas acreanos", escritos em 1925 por Mário de Andrade.

Há uma certa ambiência "de classe" comum, entre a escrivania, os livros e a casa da rua Lopes Chaves do poeta no primeiro poema acreano e o cenário de um "lar" com estante, criado-mudo e "um (caro) estudo de peras" no texto de João Moura. Há, ainda, certos trechos de

versos de Mário retomados tais quais, como "é brasileiro que nem eu" e "dorme". Mas em meio a um esperto jogo de diferenças. Entre o seringueiro que não verá jamais e desperta indistigáveis culpas e simpatias no poeta, entre este sujeito "pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos/Depois de fazer uma pele com a borracha do dia" e o pouco indefeso ladrão itinerante, com mãos de veludo e pés de borracha, que some e reaparece de repente, "como se fosse amigo da gente". Ambos são brasileiros e dormem, irrompem inesperadamente num cotidiano de escrivani-nhas e naturezas mortas, e sugerem que se interrogue, no interior dos poemas, do gabinete dos poetas, diante de seringueiros e ladrões de passagem, o que significa então "brasileiro". E se em Mário de Andrade a palavra parece ser ainda um elo (mesmo que problemático) de ligação entre o trabalhador adormecido no Norte e o sujeito que o descreve e acalanta, de longe, em São Paulo, em "Ladrão itinerante" esse "outro", que "habita o lar" e cujo "silêncio transcende/o mais ancestral silêncio", não pode ser "velado" à distância e sugere uma redefinição – temporal – do que o ligaria ao sujeito lírico.

Banco de Dados



"Escultor e modelo sentados diante de uma cabeça esculpida", gravura do espanhol Pablo Picasso

Não é via “caráter nacional” que se aproximam aí, mesmo que para logo em seguida patentear diferenças indescartáveis como nos “Dois poemas acreanos” de Mário de Andrade. O que os une, o “que nem eu”, no caso do poema de João Moura Jr., é o tempo, não uma “pátria”, mas “esse outro país enorme/entre alguma hora e hora alguma”. Entre o texto dos anos 20 e essa retomada seis décadas depois, o que há de fundamentalmente diverso é, pois, uma questão de limites. Em “Ladrão itinerante” não se fala mais em “Descobrimento”, como no título da primeira secção dos “poemas acreanos”, mas em delimitação. Assim como se descarta a noção de “pátria” pela de país, e se passa, num jogo rápido, de “país” à configuração de uma hora (histórica) comum possível.

É exatamente como tensão constante entre movimento e limite, labirintos, viagens e muros, margens, que se definem a escrita poética e seu processo de composição em *Páginas amarelas*. Em particular no excelente poema de abertura do livro, “Inscrição rupestre”. Aí, em meio a um número restrito de imagens (nuvem, margem, campo) e uma série de analogias ao branco do papel com que se defronta o poeta (campo de cal, meio-dia frio, hora branca, nuvem de nada), e graças, sobretudo, a um inteligente uso, a princípio, do condicional e, a seguir, do presente, parece assistir-se, no poema, à sua gênese. E a uma escrita em processo. E é como questão de limites, de demarcação de campo, que isso se dá. Não é à toa, aliás, que a todo momento, no livro, se fala de mapas, gráficos, pegadas; de medida, recenseamento, em oposição a viagem, movimento, à imagem do poeta como viajante dos cômodos da casa, bancos de bar, labirintos. Mas cujo trânsito tem como contraparte inevitável, e aos poucos paralisante – “muro: minha/irrvola idade” – o tempo, a pátina, a traça, o tropeço. Daí Dédalo mesclar-se a um aprisionado Minotauro. E, no último poema do livro (“Como esta nuvem caseira”), que retoma as “nuvens de nada” de “Inscrição rupestre”, mas para torná-las prosaicas “nuvens de algibeira”, também o *spleen* de Dédalo encontra seu duplo “caseiro”: um “enfasiado trastejoão”. Às voltas não apenas com as máquinas volantes do papel em branco, mas com limites – “como se escrever não fosse/delimitar-se”, margens – “Morte, onde está teu repouso?”, muro – “é quanto basta”.

2. O (anti) sujeito sempre volta

Entre Sam Spade e Hans Castorp, o primeiro. Entre *O falcão maltês* e *A montanha mágica*, *idem*. Ao menos para Sebastião Uchoa Leite. Opinião expressa por ele por diversas vezes, com indisfarçável deleite, e em geral com o intuito de implicar com parcela significativa de seus interlocutores. Escolha explicável talvez não só por um critério de concisão, pela preocupação com a economia verbal, mas por um gosto acentuado, e claramente perceptível na sua poesia, pelas histórias de crime, por assassinos e perseguidores, pelos filmes, romances e quadrinhos policiais. E por segredos, esconderijos e pistas. O que, no caso de seu trabalho poético, apontaria não exatamente na direção de Sam Spade – se bem que ele apareça, na pele de Bogart, como uma das máscaras do sujeito em “Os assassinos e as vítimas”, de *Isso não é aquilo* –, mas na de um outro herói-detetive. Ou melhor: meio-herói. E protegido por uma também meia-máscara: *The Spirit*, o personagem criado por Will Eisner no *Detroit News* em 1940.

A associação, aliás, parece ter sido sugerida, talvez involuntariamente, pelo próprio Sebastião Uchoa Leite em “O espírito do Espírito”, artigo publicado em 1985 na revista *Belo Belo*. Pela maneira mesma como define aí o protagonista dessa série de quadrinhos de Eisner. Basta lembrar como o singulariza, dentre outros “detetives” (Dick Tracy e Rip Kirby), salientando seu aspecto de “meio-herói, meio clown”, as posições cômico-grotescas em que aparece às vezes em cantos dos quadros, sua incrível capacidade de mutação – “Spirit é multiforme como um Proteu, assume muitos papéis, é sério, é fantasmal, é um galante espirituoso, é um gozador incorrigível, é muitos e um só” –, e, ponto fundamental, a função “carnavalesca” de sua máscara, que, segundo Sebastião Uchoa Leite, “é como um chiste tipo ‘eu não sou o outro’”. De propósito ou não, nessa caracterização da máscara como chiste, uma quase citação de trechos de poemas seus. Como do “minha norma é não ser” do vampiro de “Plaisirs d’Amour”, em *Isso não é aquilo*, ou do “eu não sou eu/nem o meu reflexo” do sujeito de “Metassombro”, na *Antilogia*. Assim como, nas sombras em que se definem os contornos do *Spirit*, se adivinham semelhanças com o “viver apenas/nas galerias” de “Vida é arte paranóica” (*Cortes/Toques*), com o “especulo-me na meia sombra” de “Metassombro”, com o “Não há ninguém/Exceto a sombra/Uma atmosfera bruma/Paris gris” de “Post Card 2”, poema do último livro, *Cortes/Toques*. E, na máscara quase elástica de *Spirit*, grudada ao rosto, mas que, ao mesmo tempo, pouco o esconde, e, pelo contrário, ressalta a direção e o modo de olhar do personagem, laço indescartável com certa paixão pela mira que se percebe na poesia de Sebastião, com o “Vivo o/Ver-me” de “Em Off” (*Cortes/Toques*), com a reflexão-meio no rastro de “A pantera”, de Rilke – sobre os olhos fixos do felino num ótimo poema

Spirit sempre às voltas com bandidas inesquecíveis; neste caso é Satin

Banco de Dados



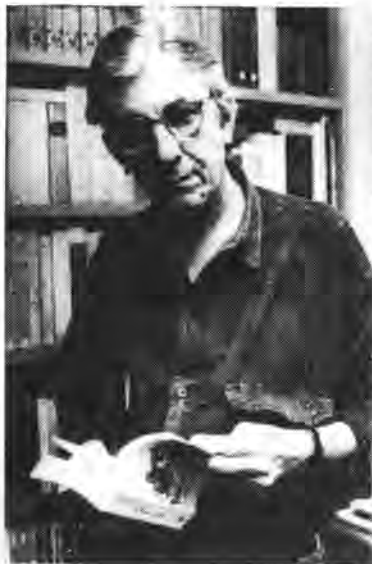
de *Isso não é aquilo*, "Sangue de pantera": "negra e inalterada/por trás das grades/lembro/seus olhos parados/não era mais um olhar/era uma idéia".

Talvez se possa dizer, inclusive, das muitas referências a heróis-detetives, perseguições, crimes, criminosos e vampiros, dessa identidade secreta com *Spirit*, na sua poesia, que não se trata mais, pura e simplesmente, de uma série de imagens, mas de uma idéia – fixa. E de uma forma particular de definição – pela sombra – do sujeito (anti)lírico. Porque, se uma das marcas registradas do trabalho de Sebastião Uchoa Leite, contra a corrente egolátrico-expressiva dos anos 70, foi decidido descarte dessa poesia-retrato da subjetividade, isso não implica descaso pela reflexão sobre o sujeito. Justo o oposto. "Expulse a subjetividade, ela retorna a galope", disse certa vez Georges Poulet num texto sobre Roland Barthes. No caso de Sebastião, a rejeição de uma poesia cuja chave-mestra é a auto-expressão, desse eu todo-poderoso dos miniários biográfico-geracionais, também parece ter acentuado uma proliferação de máscaras possíveis para esse meta-eu de seus poemas e acelerado a perseguição de uma outra figuração – nem puramente metafísica, nem só biográfica – para o sujeito lírico. Esta a direção do galope. Sobretudo em *Antilogia* (1979), *Isso não é aquilo* (1982) e *Cortes/Toques* (1988). Porque se até então o sujeito já era um dos motivos dominantes de seus textos, a configuração e a forma de problematização poéticas eram outras.

No primeiro livro de Sebastião Uchoa Leite, *Dez sonetos sem matéria* (1960), é na sua relação com o tempo que se procura configurar um sujeito poético. De um lado, próximo a um tempo que lhe serve de veste, tempo do seu silêncio, do seu sono, dos seus passos, versão prosaica de outro tempo, puro, eterno, que o "invade em sensação finita". De outro, desejo imperioso de ser, mesmo sabendo-se puro ensaio de tempo e nada. Daí a tentativa em paradoxo de capturar o tempo essencial no seu próprio fluxo – "Primas águas, abril, meu claro engano./Sede imóvel, prenei o tempo. Ou dai-o/em dulçores, primícias do que é maio." –, ou por meio de um diálogo pessoal, intransferível – "Honra-me assim com teu sorriso duro/e jorra em mim com pressa de gargalo,/tempo de meu silêncio enquanto falo." Interlocutor fugidio, duro, silencioso, o tempo escapa, filosoficamente, à captura, e, vaga agressiva, invade o sujeito e o impele, numa virada da virada, a figurá-lo. A ele, tempo: "Concreto verde, linha desigual,/curvas do pensamento e do desejo,/ruem vagas, o tempo é que é real".

Os exercícios poéticos empreendidos pelo poeta nos anos 60, em *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço* e *Signo/Gnosis e outros*, retomam, mas sob outra perspectiva, essa primeira tentativa, à beira da metafísica, de compreensão, via lírica, do sujeito. "Fiz o que pude/para mudar de pele", lê-se, a certa altura, num dos *Dez exercícios*. De "metafísica" agora, aparentemente só a mesa de cantina que serve de cenário ao "Exercício numa mesa metafísica", poema que marca o abandono do uso sistemático da rima e da divisão em estrofes ("Mudei de rima/troquei a veste"), e, ao mesmo tempo, sugere uma virada prosaica no diálogo entre o sujeito – cujo "olho, blasé, ignora/o rio folclórico-metafísico" –, o tempo – agora às vezes traça, espelho, epitáfio, o ser – agora simplesmente sensação, ser de prosa, ficções de ser. Ou, como se lê no "Exercício numa mesa metafísica": "Em tudo um espírito erradio, mas/um ser engarrafado/com a própria liquidez/que toma a forma das coisas".

Espacializa-se o tempo – interessa "o que está em torno do eterno retorno" –, prosaiza-se a reflexão sobre o ser – "Ali vou eu". Passa-se, então, a pensar o sujeito na sua relação com um desenho, entre a geometria e o acaso, de cidade-essa "lâmina fria/cortando cômodas posições" (como a define o belo "Tempo Fugit nº 2") –, e com um eterno presente que impõe co-



Abriu Imagens/Flávio Ciro

mo marcas o movimento, a transformação e a consciência, por parte do eu lírico, da finitude, inclusive enquanto "ponto erradio", "ficção do ser". Daí as lápides com que se iniciam e concluem os *Dez exercícios*, por exemplo. Daí a pergunta que marca essa redefinição, plástica, de sujeito – não mais ser, mas figura: "Quantas figurações colho em meu dia?"

"Não me venham com metafísicas" é o título do segundo poema de *Antilogia*. Aviso prévio de que a paisagem poética agora tornou-se decididamente outra. Venenos, enxofres, vermes, detritos, *faits divers*, monstros de toda ordem tomam a cena. Nada de diálogos sobre o ser e o tempo. Nada de primeiros motores, temores e tremores. Idéias-dentes, palavras-serpentes, um poeta-cria corvos & todo-intestinos, uma "V Internacional" que reúne, como amigos ocultos, drácula, nosferatu, frankenstein, mr. hyde, jack, o estripador e o vampiro de dusseldorf dão agora as cartas. E a definição do sujeito dos poemas, marcada, de modo mais evidente, por essas máscaras ofídico-vampirescas, e, no fundo do quadro, em meio a uma linguagem poética extremamente econômica, por uma (auto)corrosão muito bem trabalhada, em "nãos" e "antis", em "Gênero vitríolo", por exemplo, e por um hábil jogo de ironia e sombras em "Metassombro". As figurações mais nítidas do sujeito poético saem, aí, pois, desse repertório jornalístico-ficcional de terror, entre frankensteins e estripadores. E, enquanto o leitor se fixa em eus vampirescos que entram e saem de janelas, línguas que soltam cobras, o sujeito dessa (anti)lítica, fora de foco, "especula-se na meia sombra", aperta a mão do seu anti-eu.

"Os assassinatos apresentam suas pequenas diferenças e nuances de mérito, como as estátuas, as pinturas, os oratórios, os camafeus, os entalhos, ou qualquer outra coisa", listava De Quincey nas primeiras décadas do século XIX. Como as perseguições detetivescas, poderia acrescentar, implicante, o sujeito dos poemas incluídos em *Isso não é aquilo*. E especular, em plena luz, sobre possíveis identidades entre um Sam Spade e um Pierre Rivière, por exemplo.

Não que Sebastião Uchoa Leite deixe de lado, neste livro, cobras, crimes e inscrições de w.c. como algumas das belas-artes. Pelo contrário. Passa a nuançá-los (como sugeria Tho-



Banco de Dados

Spirit, o legendário detetive mascarado de Will Eisner, que mora num cemitério; os esgotos e o cais do porto são seu habitat



Ag. Folhas/Bel Pedrosa

mas de Quincey) e catalogá-los mais sistematicamente de acordo com classes e métodos – vide Beatrice Cenci e seus pregos em “Métodos e estilos”, os velhos crimes célebres de “Nostalgia do *topos*”, as diversas armas e seus diferentes usuários em “God bless America”, o parricídio de Pierre Rivière e o de uma jovem médica do Méier em “Crimes paralelos e textos”. Mas acrescenta aos suspeitos e monstros já familiares nos seus textos figuras a rigor deles antitéticas: detetives, espões, perseguidores. Não perseguidores quaisquer, está posto. O fotógrafo de *Blow Up* ou Sam Spade. Mas cuja simples presença, em meio à selva demoníaca de Sebastião, ao universo anti-social, cruel, que lhe serve habitualmente de alicerce poético, parece fadada a inquietar.

Dessa forma, vem para o primeiro plano o que em *Antilogia* ficava no fundo do quadro: a tentativa de definição, via cisão, de uma identidade autocorrosiva secreta para o seu sujeito. Duelo particular que se espetaculariza, aos olhos do leitor, em *Isso não é aquilo*, via referências a estrelas de cinema ou do mundo do crime, figuras mais do que conhecidas pertencentes a um imaginário literário citadino corrente. E via tentativa de se estabelecerem cumplicidades possíveis entre imagens aparentemente de uma incompatibilidade radical, como as do detetive e do criminoso.

Ou, impasse talvez ainda maior, entre a do poeta e a do detetive, a paixão crítica e a idéia fixa da ordem. A ponto de Walter Benjamin ter sugerido, em meio aos comentários sobre o *flâneur*, a impossibilidade de maior identificação com a figura do detetive por parte do poeta moderno, mesmo que involuntariamente, enquanto *flâneur*, pudesse ele também se comportar por vezes como uma espécie de seguidor de pistas e rastros. Daí, para ele, um Baudelaire, só ter tomado, da literatura detetivesca, alguns elementos: a vítima, o crime, o assassino. Deixando de fora o detetive, é claro. “Falta o quarto elemento, aquele que permitiria ao intelecto penetrar nessa atmosfera grávida e saturada de paixão. Baudelaire não escreveu nenhuma história de detetive porque, devido a sua estrutura instintiva, teria sido impossível para ele a identificação com o detetive”, comentava Benjamin em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” (*In: Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, 1985). “O cálculo, o momento construtivo, estava nele junto ao elemento associativo. E este, dado de modo total e completo à crueldade, Baudelaire foi um leitor demasiado perfeito de Sade para poder concorrer com Poe.” Impossível para Baudelaire, possível para Sebastião Uchoa Leite. O que significa essa apropriação da máscara do detetive num poeta que mantém, sem dúvida, laços estreitos com a “tradição moderna”, como é o caso de Sebastião? Não é o caso de redefinir aqui a “história de detetive”. Mas de tentar perceber o sentido desse movimento de aproximação de detetives e criminosos a partir de *Isso não é aquilo*. Dessa figuração aparentemente bifronte para o sujeito. Ao fundo, igualdades secretas no desigual.

O impasse dessa identidade-em-cisão do sujeito retorna em *Cortes/Toques*, a mais recente coletânea de poemas de Sebastião Uchoa Leite. E volta tematizada diretamente em pelo menos três ótimos textos: as versões de 1986 e 1987 de “A linha desigual” e “As relações perigosas”, conjunto de notas sobre o filme *Black Widow*. Nos três casos trata-se de pensar “o igual do desigual”, “o fascínio símil da desigualdade”, a “identidade secreta” do que deveria estar em confronto. Vias diversas para se compreender a necessidade de figurações em paradoxo para o sujeito na poesia de Sebastião. “O não-herói busca/o seu negativo”, lê-se, em dado momento, na sua “Mínima crítica”, espécie de poética centrada não exatamente numa definição de poesia, mas do seu sujeito. “Valéry risível”, “João Cabral insólido”, “infra-herói”, “mais para o pó”: sucedem-se as imagens, mas numa nota só – a do paradoxo. Capaz de sugerir, num poema como “Um olho que olha para dentro”, auto-ironia belíssima para um poeta que já se definira, à maneira de Emily Dickinson, com um “não sou ninguém” em *Antilogia*. Pois, passando-se do “rabo de olho”, do livro de 1979, e do “olho de vidro”, de *Isso não é aquilo*, para um olho-que-olha-para-dentro, e modificados os limites do quadro, torna-se possível duvidar da negação, e da imagem de sujeito dela gêmea, e substituí-la por uma interrogação: “Imaginem um círculo menor/onde não se veriam mais/todos os ângulos:/como saberia o herói detetive/se havia ou não alguém?”. Uma, talvez, resposta: ainda outra dobra no seu (anti)sujeito. Nessa figura que, à maneira de Spirit, é muitas (nas suas várias redefinições) e uma só (na persistente capacidade de auto-ironia).

3. Uma discreta cirurgia da flor

Quem fala, na poesia de Orides Fontela? Duas respostas possíveis a um primeiro olhar. Chama a atenção, de cara, sua preferência por infinitivos, indeterminações, substantivos abstratos ou nomes referentes a elementos inanimados ou de alguma forma inusuais como agentes da ação verbal. Preferência tão nítida que às vezes se pensa até ser bem menor do que na realidade é o número de poemas que têm uma primeira pessoa verbal, no singular ou no plural, como sujeito.

Mesmo nesses casos, no entanto, não faltam ambigüidades. Como a troca da primeira para a terceira pessoa num poema como "Desafio", de *Transposição* (1969). Observe-se o texto: "Contra as flores que vivo/contra os limites/contra a aparência a atenção pura/constrói um campo sem mais jardim/que a essência." Logo no primeiro verso um eu quê, mesmo oculto, tem oponentes insólitos: flores, limites, a aparência. Antagonismo resolvido, já em terceira pessoa, por uma abstração: a atenção pura. Capaz, por seu turno, de construir um campo, diverso deste vivido por esse sujeito (oculto) inicial, sem jardim, só essência. No caso de "Desafio", então, o abandono do "eu" em prol de outro sujeito, "a atenção pura", obedece à oposição entre aparência e essência que estrutura o poema e ao movimento em direção ao essencial que parece resolvê-la ao final.

Nem sempre com sujeitos cambiantes, no caso desses poemas em que se utiliza a primeira pessoa verbal, há ainda outro ponto a observar. Não é de qualquer verbo que esses eus explícitos funcionam como sujeitos. Mas sobretudo daqueles que indicam desconstrução, destruição, caça. Os exemplos são muitos. Alguns deles referem-se à espera, à mira de um sujeito-caçador. "Reteso o arco e o sonho/espero:nada mais é preciso", lê-se numa das odes de *Alba* (1983). "Miro e disparo:/o a/o al/o alvo", assim encerra-se "Alvo", de *Helianto* (1973). Por vezes é já de captura, morte que se fala. Como em "Rosa", de *Transposição*: "Eu assassinei o nome/da flor", "Eu assassinei a palavra/e tenho as mãos vivas em sangue." Como em "Caça", poema incluído em *Alba*: "Colher a coisa/que, apreendida,/rende-se?//Não: desnatura-se/ao nosso ato.../Ou foge." Em "Caça" sugere-se, pois, um dos movimentos mais característicos desse eu lírico que brinca quebrando o brinquedo, colhe, desnaturando, o objeto: a desmontagem, o fracionamento. "Da flor tiro as/várias/vestes/as sépalas e as/pétalas/- proteções e/ornamentos.": esta a descrição detalhada de uma escrita que também se define como despetalamento em "Botânica", de *Rosácea* (1986).

Não é de estranhar, então, que, a certa altura, o sujeito lírico tome a máscara de "Penélope" em *Alba*: "O que faço des/faço/o que vivo des/vivo/o que amo des/amo/(meu 'sim' traz o 'não'/no seio.)". Ora Diana, espécie de sujeito oculto mítico dos poemas de caça, com arcos tesos, mira pronta, capturas; ora explícita Penélope tecendo e desfazendo logo depois objetos necessariamente inconclusos, sempre em processo de desmontagem: essa a mascarada que se ensaia nesses poemas em primeira pessoa de Orides Fontela. E que sugere uma definição, em duas trilhas, da escrita poética. De saída, como quebra do "sentido essencial" das coisas, pertencente necessariamente ao âmbito do inexpresso. E, dada a destruição, a decepção inevitável que envolveria a palavra, figura-se a poesia como um processo de sucessivas e também inevitáveis dissecações. O que explica, do ponto de vista metafórico, a recorrência da imagem da flor, em especial da rosa, das "sépalas e pétalas"; e, do ponto de vista da composição poética, a importância do fragmento e de certo estilhecimento verbal na estruturação – tantas vezes em pétalas – do poema.

Parece acontecer, no percurso poético de Orides Fontela, coisa semelhante à que descreve um poema de Murilo Mendes dos anos 40, "Idéias rosas": "Minhas idéias abstratas/De tanto as tocar, tornaram-se concretas:/São rosas familiares". E, como no texto de Murilo, essa poesia também se deixa percorrer por uma espécie de nostalgia da abstração. Os últimos versos de "Idéias rosas" poderiam mesmo ser lidos como motes secretos possíveis do processo de criação literária de Orides: "Rosas! Rosas!/Quem me dera que houvesse/Rosas abstratas para mim." Desejo de abstração que explica em parte a resistência à figuração explícita do sujeito lírico. Seu lugar mais constante, na poesia de Orides, parece ser mesmo entre parênteses. Meio fora da mira do leitor. O que abre caminho, em certo sentido, para alguns poemas descritivos excelentes. Como "Caramujo" (de *Transposição*), espécie de exercício de atenção quase microscópica voltada para pequenas superfícies – "A superfície/suave convexa/não revela seu dentro:/apenas brilha.", como "Antártida" (de *Alba*), aproximação propositadamente plástica, movida a repetições, impossibilidades, brancos – "O campo branco (nenhum mapa) intenso.//Os passos consomem-se/o espaço introverte-se/branco branco//asséptico/absoluto.//Norte nenhum/noite nenhuma/- branco sobre/o branco" –, como "Vigília" (também de *Alba*), onde o alvo da descrição não é mais propriamente um objeto, mesmo que se fale aí de pássaros, e sim uma tensão, uma espera – "Momento/pleno:/pássaro vivo/atento a."

Mas há um certo grupo de objetos – a estrela, a fonte, o espelho, o pássaro (não propriamente a sua vigília), o cristal, a flor, a rosa – que não funcionam apenas como referentes para possíveis descrições, mas como marcos, nomes cujo sentido se tenta precisar aos poucos, e que constituem uma espécie de repertório metafórico-vocabular próprio, campo imaginário com delimitação toda particular no trabalho de Orides Fontela. Nomes que, não é difícil perceber, tendem a respeitar um movimento de abstração característico. Basta lembrar a retomada, por Orides, das "Treze maneiras de olhar para um melro", de Wallace Stevens, nos seus "Sete poemas do pássaro

ro" em *Helianto*. Af o que importa não são mais melros ou paisagens outonais. Não se especifica mais a espécie de pássaro de que se trata no poema, tampouco se observam, neste caso, vigílias, movimentos, sombra, fala-se unicamente de um pássaro reto, definitivo, que, a um passo do símbolo, "nos vive", "arquiteta o real e é o real mesmo".

Neste grupo de nomes e imagens não deixa de ser curiosa, em certa medida, a inclusão da rosa. Não apenas flor, como seria de esperar, mas uma forma específica, distinta, petalada, de flor. O que, no entanto, não significa que seja propriamente de uma rosa rosa que se fala aí. Acontece com as rosas e rosáceas de Orídes um pouco o que se dá com a "Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days!" a quem se dirige o eu lírico de "To The Rose Upon The Rood of Time", de Yeats. Se, por um lado, no poema de Yeats, a todo instante se sugerem aproximações ("Come near me, while I sing the ancient ways", "Come near, that no more blinded by man's fate, I find (...)/Eternal beauty wandering on her way."), no momento mesmo em que este impulso parece se intensificar ("Come near, come near, come near"), quebram-se o verso e a aproximação num travessão seguido de uma nova demarcação de distâncias: "Ah, leave me still/A little space for the rose-breath to fill!". Atração e afastamento que também marcam a perspectiva – meio à distância – de que se arma a rosa na poesia de Orídes Fontela.

É como um dos termos de alguma relação de analogia que se figura, a princípio, a rosa em *Transposição*, primeiro livro de Orídes. Em comparação, portanto. Com a impressão de distância em "Sensação": "Vejo cantar o pássaro e através/da percepção mais densa/ouço abri-se a distância/como rosa em silêncio." Com um céu avermelhado em "Vermelho", texto composto como jogo poético-cromático de simetrias: "Tensão da rosa em/sábria maturidade/vermelho céu contido/no máximo horizonte./Tensão de horizonte em/vermelho rosa transposto/sábria rosa em seu/maduro silêncio."

Em *Helianto*, não é bem de rosas, mas de sua ausência, que se trata. De uma rosa que não é flor, mas figura, vitral, em "Rosácea": "Rosa/não rosa: arquitetura/conforma do possível." De um leque que se abre como "anti-rosa" em "Poemas do leque". Ou, como se detalha em "A Rosa (Atualmente)", a questão não é a rosa rosa: "A rosa reta/não a rosa/rosa//rosa de raiva/não a rara/rosa//rosa de plástico/não a plástica/rosa." Da rosa mesma, o que se diz? O silêncio, a ausência, "inúteis o perfume/e a cor", "inútil mesmo a forma", "inútil mesmo a rosa". "Na rosa basta o ser", sintetiza-se em "Repouso", "nele tudo descansa". De um lado, rosáceas, anti-rosa em leque, objetos em forma de rosa; de outro, "a dificuldade de figuração da flor."

Come near parecem dizer alguns poemas de *Alba* e *Rosácea* a essa rosa-meta. E narra-se o esforço de "transfiguração" num poema como "Composição" (de *Alba*): "Compor transpor/até/a rosa única/– múltiplo/espanto." Trata-se aí não de pétalas, hastes, cor. Mas de uma certa essência da rosa, única, ao mesmo tempo imagem e abstração. Já num poema como "Rosa (II)" (de *Alba*) parece crescer a aproximação à rosa rosa, da qual se exibem agora perfume e pétala: "Doce perfume des/falecente, rosa/mais-que-perfeita: solta/em vôo/puro./Doces pétalas vivas." E, num dos pequenos fragmentos que compõem "Rosas" (de *Rosácea*), acrescenta-se ao esboço da rosa a cor: "As rosas/(brancas)/as claras rosas/calam-se/e floresce o silêncio."

"Ah, deixa-me algum espaço": acrescenta-se quase de imediato em meio a essas aproximações (cheiro, forma, cor) da rosa. Por fim, volta-se ao silêncio, o que floresce é, na verdade, a ausência da "rosa única", da "presença profunda" da flor. Tensão entre silêncio e palavra, o branco e a figuração, presente não só nesses ensaios de rosa, mas em toda a poesia de Orídes. E, aliás, tematizada reiteradamente por ela, como já observou Antonio Candido no texto que serve de "orelha" à sua poesia reunida no volume *Trevo*. É como se a sensação, a certeza de um sentido sempre em fuga, ao mesmo tempo impelisse e travasse figurações. O que no caso da rosa, no entanto, não deixa de ter uma bela contraparte.

Porque se a rosa enquanto figura, imagem particular, tende a ver seus contornos dissolvidos no silêncio, no branco da página, alguma coisa da rosa enforma, discretamente, quase sem que se perceba, a estruturação mesma dos poemas, o talhe petalado que assume o texto lírico de Orídes Fontela. O que aproxima as suas diversas "maneiras de olhar para a rosa" das de uma autora portuguesa contemporânea, Maria Velho da Costa, em especial num livro de 1978, *Da rosa fixa*.

Neste livro, que reúne 214 textos breves, muitas vezes enigmáticos, onde a rosa só surge em alguns momentos, inesperada, quase uma ausência, o mais importante é que, aí, rosa funciona como "imago" mesma da escrita de Maria Velho da Costa. De uma prosa fragmentária,afiada, metafórica, onde, segundo se lê, "se pode gritar ou silenciar ou laminar uma pétala muito tênue e olorosa". Laminação que, no caso de Orídes Fontela, também acaba por marcar a escrita poética que a opera. Daí um poema como "Termo", o último de *Helianto*, literalmente despetalar-se, permitindo tanto uma leitura vertical, interna a cada "pétala" ("Desprende-se a seta/aprende-se o tempo", "alvo alcançado/fior colhida"), quanto outra, regular, linear, que configuraria ligações

bem diversas ("Desprende-se a seta/alvo alcançado", "aprende-se o tempo/flor colhida"), vaivém realizado em meio à repetição de um "é tudo" que funciona como eixo gráfico para as várias linhas-pétalas distribuídas ao longo do texto. Daí a quantidade de poemas-em-fragmentos que se sucedem no trabalho de Orídes. Como "Questões" e "Sede" em *Transposição*, "Tela" e "Figuras", em *Helianto*, "Silêncio" e "Rio (II)" em *Alba*, ou "A loja (de relógios)" em *Rosácea*. Como o belo, conciso, "Poemas do leque", em que, em meio a um uso hábil do verso curto e dos parênteses e dois pontos, abre-se, aos poucos, um leque e tematiza-se, sem alarde, nesse movimento, o modo como se tramam aí a rosa e uma forma lacerada de expressão. Trama poética que, quase trava, silêncio, na imprevisibilidade seca do fragmento, na paciência armada de Orídes Fontela, vira por vezes pétala, lâmina, seta.

4. As viagens se fazem para dentro

Este título é, na verdade, a citação de Henry Miller que serve de epígrafe à segunda parte – "Geográfica pessoal" – de *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, de José Paulo Paes. E tanto a interiorização sugerida pela citação quanto o acréscimo da etiqueta "Pessoal" ao nome da secção de viagens do livro indicam desacordo decisivo com relação ao movimento característico das aventuras turísticas: para fora, itinerários previsíveis, impessoais, muitas fotos & *recuerdos* do que se viu de passagem. Por outro lado, esse "para dentro" e esse "pessoal" beiram um jogo de contrários. Porque, num procedimento característico ao escritor e à sua paixão pelos epitáfios – lembrem-se, nessa linha, a sugestão de agonia ("salve(-se) o ano novo") que abre *Calendário perplexo* (1983), a "Lápide para um poeta oficial" e o "Necrológio do civil desconhecido" ("Seu nome? Ninguém lembra") com que se inicia *Meia palavra* (1973), o "Epitáfio para um banqueiro" e o ótimo "O suicida ou Descartes às avessas" ("cogito/ergo/pum!") de *Anatomias* (1967) – o novo livro já sugere lápides desde o título (*A poesia está morta*), e inclui num "aviso de inexistência", logo na primeira parte ("Olho no umbigo"), o mesmo "pessoal" que qualificaria mais adiante sua "geográfica". Viagem "para dentro" de quem, então, se "José Paulo Paes parece nunca ter existido/nem eu", como se lê em "Acima de qualquer suspeita", se não há interiores e "o poema é o autor do poeta", é o "seu último heterônimo"? Metódica corrosão, parece necessário dissolverem-se primeiro subjetividades ingênuas, sujeitos pessoais e intransferíveis, para só depois passar-se às suas histórias e viagens.

Quanto ao turismo às avessas, porém, já fora tematizado diretamente antes por José Paulo Paes. Lembre-se, nesse sentido, o poema "Antiturfística", incluído num de seus melhores livros (ao lado de *Anatomias*): o *Meia palavra*. Mas de que se fala nessa "Antiturfística"? De um trajeto sem guia, mapa, bens e marcos obrigatórios. Ao contrário do que se faz na "Geográfica pessoal" não se trata, porém, aí, de listar cidades e, mencionado ao menos um aspecto do que têm de cartão postal, desmontá-lo, e a algumas glosas à "prosa turística", num mesmo movimento. Em "Antiturfística" não se procura compor "uma coleção sarcástica de cartões postais" (como define Rodrigo Naves a secção geográfica de *A poesia está morta*) para corroê-la com "pequenos venenos" em 23 pacotinhos. O poema dos anos 70 trabalha, não com reconstrução e desmontagem como na "Geográfica pessoal", mas simplesmente com a negação, o que já se explicita, aliás, no "anti" do título.

E é com "ins", " nenhuns", "sens" e "nuncas" que se (in)define em "Antiturfística" a viagem: "sem olhos/por cima do ombro", "miragem nenhuma/nenhum escombros", "na mala (vala/incomum) só um//bem: o sem/o nem o nada", "o nunca/mapa a sempre estrada". Mas marcar como lugar incomum a viagem não parece encerrar a questão para um poeta movido justamente a lugares comuns, *ready-mades* e humor. Daí o retorno a uma antiturfística em *A poesia está morta mas juro que não fui eu*.

É como se o poeta retomasse o mesmo motivo, mas agora de modo um pouco menos elíptico, não mais com a supressão propositada do lugar comum, a precisão fria do belo "Antiturfística", mas, em diálogo direto com a poesia e a prosa de viagem dos modernistas, em especial, ao que parece, com o *Pathé Baby* (1926), de Alcântara Machado, deixando que clichês e cartões postais reapareçam na série "Geográfica pessoal" para, num movimento entre o terno e o perverso ("Aceito meu inferno, mas falo do meu céu"), desmontá-los em presença. "O humor", comentava Luigi Pirandello num texto da virada de século, "devido ao seu processo íntimo, especial, essencial, decompõe inevitavelmente, desordena, desafina". Daí a eficácia dessa presença turística, dessas referências a monumentos, museus, ruínas, catacumbas e tulipas, em contraste com o modo irônico com que as apresenta o poema, com uma espécie de segunda voz, desafinada, que parece interrogar, incansavelmente, esse rastro de *souvenirs*.

O propósito? Parece ser desordená-los um a um, quadro a quadro. Como se, no interior de cada poema desta série de José Paulo Paes, se condensasse, em comentários breves, o esperto processo de desconstrução da viagem, e das formas de registrá-la, operado graficamente por Paim em *Pathé Baby* numa sucessão de quadros quase idênticos – com uma tela em que se vêem cenas típicas de cada cidade percorrida e um mesmo quarteto encarregado do fundo musical da fita –, mas que vão, aos poucos, e de modo cômico, desordenando-se por completo – com os músicos do quarteto cochilando e abandonando, entediados, seus postos, até que, na última carta-sessão, resta apenas o violoncelista, exausto, com a cabeça encostada ao instrumento, enquanto na tela persistem uma imagem de Toledo e uma legenda impressa ao avesso: "En esta ciudad están prohibidas la mendicidad e la blasfemia". No caso da "Geográfica pessoal", a orquestra desafinando o quadro é a própria dicção poética, que incorpora roteiros turístico-sentimentais, mas para inverter-lhes o sentido, fechar a mala postal, impossibilitar o *recuerdo*.



Ilustração de Paim para o livro "Pathé Baby", de Antônio de Alcântara Machado, intitulada "Granada"

Às vezes roubam-se a máscara e a voz do guia oficial, como em "British Museum": "voltem por favor dentro de alguns anos//a essa altura deus todopoderoso já terá sido certamente incorporado à nossa coleção de antiguidades orientais". Mas a obediência à fórmula polida e previsível com que funcionários de museus costumam dirigir-se aos visitantes aponta, de fato, para a obsessão totalizadora, enciclopédica que envolve as próprias idéias de museu e coleção. E que costuma orientar, igualmente, o olhar ávido do turista aprendiz.

Às vezes o ponto turístico vê desaparecer de repente o seu sentido habitual para servir unicamente de cenário a uma rápida fantasia à maneira de Borges, como em "Mosteiro dos Jerônimos": "os restos mortais de luís de camões não estão/nunca estiveram aqui//foram secretamente sepultados no cemitério dos/prazeres sob o heterônimo de fernando pessoa". Às vezes o que parece simples monumento arquitetônico funciona como elemento detonador de um amargo jogo de correspondências, como em "Pisa: a torre": "em vão te inclinas pedagogicamente//o mundo jamais compreenderá a obliquidade dos bêbados/ou o mergulho dos suicidas". Os marcos, os roteiros obrigatórios estão lá. Basta folhear a "Geográfica pessoal" para ver. Mas há sempre algum mínimo traço que bloqueia o envio tranqüilo do possível postal. É, aliás, a história de sucessivos assassinatos de postais que se parece contar, com palavras medidas, af. Assassinatos perpetrados, em certos casos, graças a uma simples interrogação. Vide "Amsterdam By Day": "o mundo foi feito/para culminar/num cartão postal//mas/(papoula endoidecida)/e o rosto de van gogh?"

Inversões na regra do jogo turístico que se, por um lado, apontam uma constante na poesia de José Paulo Paes – o humor –, lembram outras inversões e revisões, como o projeto de releitura de lugares-comuns da história social do País que já orientava um trabalho bem antigo seu, as *Novas Cartas Chilenas* (1954); por outro lado, e de modo bem explícito, parecem figurar na sua linguagem literária peculiar algumas reflexões críticas do escritor a respeito da poética modernista. Num ensaio como o recente "Cinco livros do Modernismo brasileiro" (cf. revista *Estudos Avançados*. vol. 2, nº 3. SP, IEA/USP, set./dez. 1988.), por exemplo, chega-se, em alguns momentos, a ter a sensação de que, via Oswald, Mário de Andrade e Alcântara Machado, e revendo seus "principais artigos de fé", é, em parte, sua própria poética ("conciso? com siso/prolixo? prolixo") que José Paulo Paes esboça af.

Quando chama a atenção para o interesse que assumem nos anos 20 o prosaico, o antiliterário, o lugar-comum, para a capacidade de Oswald de Andrade de "fazer do cotidiano o espaço da novidade", de "ver o já-visto como nunca-visto", parece estar sublinhando sua própria preocupação com as muitas formas e idéias fixas (*topoi*, datas, paisagens, provérbios, citações) que tenta descristalizar em poemas geralmente elípticos, humorísticos. Explica-se, pois, nessa linha, como diálogo terno com a "poética modernista", um texto como a elegia bibliográfica dedicada a Oswald em *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, assim como o lamento irônico que a percorre: "agora/por dá cá aquela palha/muitos invocam o teu nome/em vão//sem nenhum amor/e/o que é pior:/sem nenhum humor". Elegia compreensível pela identificação com tantos de seus "artigos de fé", lamento ligado à percepção da distância inevitável com que os observa nesse momento.

Distância tão terna que, no caso de um Oswald de Andrade, vira uma elegia; distância tão crítica que, no caso do velho guia-múndi, cheio de fontanas de trevi, museus e negócios, dos que viajam "para fora", que motiva mais de uma antiturística. Tão "anti", tão distanciadas, que pode parecer até ao leitor de *A poesia está morta* que há por lá um sujeito-sabe-tudo, rindo, superior, de gente que é "só o que passa". Suprimam-se, todavia, o "sabe-tudo" e o "superior". Pois, se, de saída, falava-se, sem qualquer autocomplacência, de um "incerto" e talvez "inexistente" José Paulo Paes (cf. "Acima de qualquer suspeita"), na própria "Geográfica pessoal" não se dá muita margem a possíveis hipertrofias de um sujeito supercrítico. Dá-se justo o oposto. E, invertendo o velho *ubi sum* num poema de retorno à cidade natal, "Taquaritinga", não é mais Taquaritinga que não há mais, a cidade está lá, com suas pedras, ruas e fontes, o sujeito – *ubi sum?* – é que não pode mais vê-las, nem tem mais sede. E "agora nem as pedras o conhecem". O sujeito que figura essa geografia pessoal, ele sim é que se sabe incerto – "EU?/UE?".

5. À maneira de

Em Jorge Guillén chama-se aos poemas, que retomam, homenageiam ou dialogam diretamente com outros textos ou autores, de "À margem de...". E há um "À margem de Safo", um "À margem de Sêneca", do "Poema do Cid", de Po Chu-I, de Gôngora, de Thoreau e mais. Em João Cabral de Melo Neto os textos-comentários não costumam, ao contrário dos de Guillén, dei-



Ag. FolhasBel Pedrosa

...xar que, entre aspas, estes de que trata tenham presença "em bruto", literal, no interior do comentário. Eles são objeto de uma descrição crítica no poema. É isso. Esta a homenagem, que é sobretudo exercício da própria linguagem, perceptível na maior parte dos poemas de *Museu de tudo* e numa seção como "Linguagens alheias", de *Agrestes*. Já em Manuel Bandeira, se há os "poemas sobre", como "Variações sobre o nome de Mário de Andrade", e os "tirados de", como "Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga", há, no *Mafuá do Malungo*, toda uma parte em que se fala de poetas – Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto Frederico Schmidt, E. E. Cummings –, mas mimetizando humoristicamente suas imagens, modos característicos de pontuação e composição como forma terno-irônica de compreendê-los, pastichando-os. Não há seções como essas "À margem de...", "Linguagens alheias", "À maneira de", assim tais e quais, em *Viagem de trem*, segundo livro de poemas de Alcides Villaça. São, no entanto, mais até do que nessas seções explicitamente dedicadas à linguagem alheia, a estética da homenagem e a (ana)lógica do pastiche que dão a trilha e as cartas na poesia de Villaça.

Não se trata, evidentemente, de marca registrada sua. Lembrem-se, nesse sentido, as retomadas de Sartre, Sterne ou das *Mil e uma noites* em algumas narrativas de John Barth, ou, no Brasil, um bom romance como *Em liberdade*, de Silviano Santiago, montado em diálogo direto com as *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, ou um conto como "Labaredas nas trevas", de Rubem Fonseca (publicado a 9 de abril de 1989 na *Folha de S. Paulo*), que, apresentando-se como suposto diário de Joseph Conrad é, na verdade, uma tentativa de compreensão, via pastiche, de sua prosa. Lembrem-se, ainda, noutra forma de expressão – a fotografia –, de um Vincent Leo e de seus trabalhos "à margem de" Robert Frank. A operação é a seguinte: cortam-se reproduções de fotos dos anos 50 incluídas no livro *The Americans* (1959), de Frank, para colá-las, obedecendo à disposição diversa, e em conjunto singular, em algum suporte e refotografá-las, assim, logo em seguida. A fotografia de Leo resulta, então, de um processo de dupla aproximação de Robert Frank. De um lado, de suas fotos de três décadas atrás; de outro, de seus trabalhos dos anos 70, pautados em colagens de fotos quase idênticas ou em série – vide "Bonjour maestro" (1974) ou "Mabou, Winter 1977". Homenagem dupla – à forma recente de composição (a série, a montagem) e a alguns temas antigos – é o que marca, portanto, essa apropriação de Robert Frank por Vincent Leo no início da década de 80. É de algo semelhante que tenta se aproximar, a seu modo, e com bem menor violência nos cortes, Alcides Villaça ao tomar Carlos Drummond de Andrade como interlocutor "à maneira de" quem configura o seu *Viagem de trem*.

É o próprio poeta, por sinal, que sugere "filiações" (estilístico-temáticas) ao encerrar o livro com uma "fantasia biográfica para Carlos Drummond de Andrade", "O filho do fazendeiro". E já aí, nessa miscelânea de motivos drummondianos e homenagem, explicita-se impasse que em parte dilui a releitura de Drummond pela poesia de Alcides Villaça, em parte trava a sua própria dicção poética, a configuração de um sujeito lírico fora da sombra de possíveis homenageados. O que se observa em "O filho do fazendeiro"? Uma espécie de explicação a mais, talvez já por demais repetida, do tema do "filho pródigo". E, não contente em reiterá-la, e narrar como história contínua o que, na poesia de Drummond, se processa em vaivém, em retornos e quebras, Alcides Villaça se permite, ainda, resolver ambigüidades e silêncios propositados num *happy end* sem dúvidas. "O pai abençoa o filho e descansa em definitivo": esta a solução final da "fantasia biográfica". "Senti que me perdoava porém nada dizia": isso é o que se lê na "Viagem na família", de Drummond, em *José*. Desvio significativo: no sentido da conciliação, da bênção paterna. Como se coubesse ao Villaça, leitor de Drummond, resolver o que, nele, é de fato busca incessante, impossibilidade, história inconclusa.

Com a solução emprestada por Villaça, o próprio tema do filho pródigo parece perder a razão de ser. Daí, ao retomá-lo em *Viagem de trem*, perder-se, de saída, a revolta, o que poderia haver de "pródigo" nesse sujeito que tenta deter, via poesia, o fio da infância. Daí a dificuldade de o sujeito dos poemas de *Viagem de trem* sair da frente do espelho, deixar a moldura pré-fixada da janela. Se não há conflito a resolver, se só há conciliações, a volta a infância vira uma espécie de olhada domingueira, sem compromisso, em algum velho álbum de retratos. E, trava curiosa, observando-se os poemas de Villaça, é como se o trabalho poético resistisse a tanto endosso. Atravancado de homenagens, de soluções alheias, parece difícil figurar-se, no seu texto, um sujeito ou uma dicção poética própria. Difícil sobretudo "movimentá-los", e aumentar sua nitidez num "chão de espelhos", sem algum tipo de negação, sem certa crueldade, sem cortes.

O problema parece vir do próprio modo de compreender o diálogo poético – via homenagem, via pastiche – com linguagens alheias por parte de Villaça. Parece haver, no que se refere a Drummond, uma des-historicização equivocada do percurso poético de seu "pastichado". Daí o que é conquista, o que tem um sentido particular neste ou naquele momento preciso da obra subitamente se atemporalizar. Como se tivesse estado sempre lá. Não resultasse de uma trajetória, não tivesse história ou não estivesse ligado a um esforço técnico ou de autocompreensão de-

terminado. Atemporalização que permite a Villaça, na construção do seu "menino antigo", deixar de lado os "Eta vida besta, meu Deus" com que a poesia de Drummond se referia, impiedosa, ao tempo e aos cenários de infância, sobretudo nos primeiros livros. *Viagem de trem* tenta calcar seus retornos no Drummond pós-*Boitempo*, numa visão menos corrosiva da vida de menino. O "menino" de Villaça, aliás, já aparece sob o signo da conciliação, apanhando das mãos da irmã-Penélope o novelo, o fio da história.

Sem negações, sem maiores véus, no entanto, fica difícil para esse sujeito-em-retorno impulsionar o texto para fora de si. "Pergunto se cai de mim/toda estação – enquanto/lá fora o trem descarrega ritmos.", lê-se em "Velha estação". Pergunta que, no entanto, parece percorrer todo o livro. Não é à toa, nesse sentido, que a imagem privilegiada do título – a do trem –, ligada a paradas, desvios, estações, a um tempo que passa irreversivelmente, se veja, na verdade, posta em segundo plano (ou "lá fora"), ao fundo de um quadro em que os elementos dominantes são o fio, com sua idéia de continuidade, a janela, com seu enquadramento previsível do olhar, e o espelho, em que se aprisiona um sujeito que a todo momento se olha, que vê o próprio rosto passando à sua frente sem parar. Clausura especular que poderia ter sido quebrada se ao tempo-trem não se tivesse substituído por "praças do mesmo" e "fantasias conciliatórias". Não há percurso "rastros atrás" do que já se pensa ter encontrado previamente.

Por isso, talvez, alguns dos melhores poemas de *Viagem de trem* – como "Arrebol" (este em diálogo bem mais sutil com o Cabral de "Tecendo a manhã"), "Quem é?", "Última edição" – sejam justos os que buscam outras janelas, os que fogem à repetição bem comportada, didática, de achados e motivos drummondianos, e, mesmo centrados numa subjetividade que se observa atentamente, essa observação se faz figurando o próprio telescópio. Nesses momentos quebra-se de algum modo o impasse – de um sujeito que não sai de si, nem de um "sonho feliz de passado" – que emperra o trabalho poético de Alcides Villaça. Em particular num poema como "O inquilino", em que os espelhos persecutórios de sempre e certa paixão por simetrias e jogos binários encontram súbita contraparte no tempo verbal dominante, numa espécie de presente constante. O que cria a possibilidade de uma leitura dupla do poema: como registro cuidado do cotidiano, como pista para uma leitura e uma poética.

Arrumam-se e desarrumam-se objetos caseiros, mencionam-se espelho, janela, torneiras, fala-se de desgaste e envelhecimento e, por fim, notifica-se o leitor: "Não falo de utensílios a domar/que recusam nomes e preferem/(com os ratos da casa)/viver de sobras e caminhos pessoais./Cruzem nos sonhos os porões-fantasmas." Nada de explicações a mais por aqui. Cabe ao leitor mover-se aí entre lacunas e silêncios, em meio à lista de oposições (entre memória e dia-a-dia, composição cuidada e cenário prosaico, porões-fantasmas e utensílios domésticos, espelho e um "eu" capaz de afastar-se um pouco dele) que parece acompanhar o trato de leitura/inquilinato. Trato que amplia decisivamente a mobilidade desse eu lírico em geral preso à máscara (emprestada) de menino antigo e ao desejo da homenagem à tradição literária que o habita. Num poema como "O inquilino", ao se aperceber de modo mais intenso de um interlocutor silencioso, de um outro que o observa de fora do espelho, amplia-se o campo possível de figuração do texto lírico e de seu sujeito. De um eu lírico que, exatamente quando se anuncia como também "inquilino" – de motivos, técnicas, dicções literárias, de um lado; de imagens e fantasmas que se pretendem singulares, podendo ser pura *imitatio* de outro –, é que parece capaz de encontrar alguma saída para a *tender trap* especular tantas vezes armada pelo culto ao pastiche, tantas vezes apta a paralisá-lo.

6. Escrever com a tesoura

Uma capa de livro, para começar. Aliás, capa e contracapa da primeira edição, de 1981, de *Lago, montanha*, idealizadas pelo próprio Francisco Alvim. Começo interessado, é claro. Parte da idéia de que, na rigorosa simplicidade dessas duas sugestões, quase que exclusivamente cromáticas, de imagens contíguas de um lago e de uma montanha, se pode enxergar, além disso, uma pista pictórica, fornecida meio por acaso pelo próprio escritor, para a compreensão do seu processo de composição e de sua dicção poética característica.

Em primeiro lugar, pois, a capa. Além das palavras do título e do nome do autor escritos, ao que parece, a Pilot, o que se vê nela? Sobre um fundo claro, vêm-se apenas duas manchas incertamente retangulares, que são simples traços horizontais feitos com lápis-cera. Campos isolados por um intervalo nítido, em que cabe até o título do livro, simétricos, apesar do aspecto de coisa feita ao acaso, pouco espalhados pelo papel e diversos apenas na cor: o de cima, azul, embaixo, o verde. Distribuição de cores que repete a das palavras do título: lago escrito

Ag. Folhas/Ademir Barbosa



em azul, montanha, em verde. A sensação inicial é de que se está diante de uma capa acintosamente *naïve*. De que a reiterada associação de tais cores a tais nomes é dispensável. Quem não associaria azul a água, a lago, e não remeteria, por conta própria, o verde à montanha do título? De fato a simplicidade da capa chama a atenção. Mas talvez não haja aí tanta ingenuidade assim. Vire-se então o livro. O que há na contracapa? Quadro a rigor tão simples quanto o anterior. Só que, agora, os campos coloridos não estão simetricamente soltos na folha. Criou-se uma espécie de cena para eles. Traços mais finos, regulares, horizontais, configuram duas regiões separadas por uma quase diagonal cortada com Pilot: de um lado, uma montanha verde, de outro, lago e céu com pequenas variações no azul. Ao contrário da capa, em que o título dá lugar à singularização cromático-verbal dos dois elementos que o compõem, num esboço a lápis-cera e Pilot, de poema visual, na contracapa encena-se uma relação paisagística entre eles. De um lado, nomes, imagens, campos cromáticos, com "voz" própria, soltos na página, dotados de certa abstração. De outro, submetidos a um olhar que, a partir de um ângulo determinado, opera seu discreto enquadramento como elementos de uma cena vazia, muda, de uma paisagem que é pura ausência, fora esses esboços de lago, céu, montanha. Mas que, com uma simples linha verde, os põe "em relação". Figura, teatraliza, o que antes se definira como sugestão cromática.

Detalhe de dois elementos significativos na capa; teatralização paisagística, com duas cores e intensidades diversas, na contracapa. Nada de ingenuidades, portanto. Pelo contrário. Observa-se, neste caso, como se empreende, com incrível economia de meios expressivos, uma espécie de exposição gráfica de duas atitudes literárias peculiares à escrita de Francisco Alvim: a teatralização da voz lírica e a descrição cuidada, o recorte preciso de detalhes. E não é difícil perceber, ao longo dos seis livros que compõem suas *Poesias reunidas*, o trabalho paralelo com essas duas formas de composição poética: o texto descritivo, por vezes próximo ao de um William Carlos Williams e ao de alguns poemas de João Cabral de Melo Neto; a teatralização – a princípio interna a alguns textos, aos poucos ganhando terreno, multiplicando-se as vozes e autonomizando-se as falas, que passam a funcionar como poemas breves, singulares, mas partes de uma espécie de grande "Noite de Valpurgis" reencenada, cada vez com um número maior de personagens, a cada novo livro de Francisco Alvim. Talvez, no entanto, teatralização e descrição; cenas, pequenos relatos; falas, detalhes não sigam trilhas tão autônomas assim em sua poesia. E obedecem a um mesmo movimento de desmetaforização da linguagem poética, de compreensão da escrita como recorte, possibilidade de cristalizar num "instantâneo", num único texto-objeto, numa voz, uma multiplicidade de experiências, gestos, situações. De tensionar ao máximo, em textos que tendem à miniatura, cada um desses exercícios de escuta e observação, cada uma dessas ficcionalizações de escuta e observação. Cada um desses detalhes e falas em que se convertem os poemas.

Essa "poesia da aproximação" (do cotidiano, da frase-feita, de paisagens e figuras medianas, de questões prosaicas) praticada por Francisco Alvim, à semelhança do que acontece à primeira vista com a capa de *Lago, montanha*, por sua simplicidade trabalhada cuidadosamente, muitas vezes é vista como anotação apressada, imediata, de achados, de frases de efeito irônico apanhadas ao léu. Elegância a mais de seu trabalho poético: preferir-se discreto. O que se dá a ver, de fato, na sua poesia são as falas e os detalhes que a enformam. Ora sob o signo da teatralização, ora enquanto descrição.

Quanto à teatralização, dois analistas da trajetória poética de Francisco Alvim – Roberto Schwarz e Antônio Carlos de Brito – já sublinharam sua importância como procedimento característico de composição do poeta. "A maioria dos poemas do Chico poderiam ser dramatizados, levados ao palco. Porque são vozes. É sempre um diálogo, um monólogo, uma cena perfeitamente representável.", dizia Antônio Carlos de Brito em "O poeta dos outros" (*Novos Estudos CEBRAP* nº 22, out. 1988). "Em muitos poemas é como se houvesse um microfone circulando", comenta Schwarz na "orelha" da coletânea, "O que é dito é flúvio e quase nada, mas o conjunto, formado pelas vozes que contracenam, tem a complexidade da própria vida e esboça algo como uma fragmentária comédia nacional, interior e exterior". Roberto Schwarz e Antônio Carlos de Brito referem-se, naturalmente, a um tipo particular de poema que se miniaturiza e multiplica nos livros de Francisco Alvim desde *Passatempo* (1974). Poemas como "Vou e volto" ("Não vai/Não vai/que você não vai/gostar"), "Juro" ("Só faço isso/porque preciso"), "Voz" ("Quando eu chamo ele vem") ou "Ai Meu Deus" ("Como as famílias desaparecem/Quando olho pra trás/até nem gosto"), de *Corpo fora* (1988), "Briga" ("Vou parar de falar/vou fazer"), "Maldade" ("Maldade é a gente/não se ver nunca mais"), "Sozinha" ("– Vá ao cinema/– Com quem?") ou "Não me bata/Bato", "Não me mata/Mato" de *Lago, montanha* (1981), ou, ainda, "Sessão", "Entrevista", "Conversa", "Revolução", "Biombo" ("Estava há muitos anos na firma/Sair porque/se ninguém pensa em me sacudir daqui (...))" de *Passatempo*. Poemas que se apresentam ora como diálogos,

ora como pedaços de fala, curtíssimas ou mais longas e propositadamente entrecortadas, inconclusas, ora como pequenos relatos dirigidos não se sabe a quem, frases que se ouvem ao léu. É como se, de fato, uma voz lírica que ensaiava desdobramentos em *Sol dos cegos* (1968) – como na súbita declaração de amor de “Manhã de sol com azulejos” (“Não amiga/não temas/meu coração; é apenas um chapéu surrado/que humildemente estendo/para colher um pouco de tua alegria/de tua graça distraída/de teu dia”) ou no diálogo entre Memória e Coração de “Três poemas do coração” – fosse aos poucos se estilizando em vozes diversas, relativamente anônimas (se bem que a prostituta, o militar, a mulher abandonada, o funcionário público, assim, de modo genérico, estejam reconhecíveis), em falas breves, prosaicas, que dominam literalmente o último livro, onde mesmo a cota de poemas descritivos tornou-se bastante reduzida.

Teatralização em larga escala que, se, por um lado, se mostra recurso expressivo peculiar a Francisco Alvim, por outro, o aproxima de tendência marcante para a cisão e dramatização do lírico característica da poesia moderna. Lembre-se, nessa linha, em Baudelaire (e não é à toa que aparece na epígrafe de *Corpo fora*), da constância com que em seus poemas o seu sujeito se dirige a algum interlocutor (“mon semblable, mon frère”) ou se exige a intervenção de uma segunda voz. “Horreur Sympatique”, por exemplo, se desdobra em duas falas: a da voz que se dirige ao libertino, pedindo a ele para definir pensamentos possivelmente partilhados com um céu estranho, tormentoso, e a do próprio libertino, “insatiatement avidé/De l’obscur et l’incertain”, que inventa, por seu turno, outro interlocutor, os “Céus tenebrosos” (“En vous se mire mon orgueil”), que permanecem mudos. É significativo, pois, que o libertino não responda ao seu primeiro interlocutor, preferindo, ao contrário, produzir um outro, mesmo que meramente retórico, no decorrer de sua fala, e que o único “je” do poema aponte para esse personagem ávido do obscuro e não para aquele que se dirige a ele na primeira estrofe (“réponds, libertin”). Uma voz dá a deixa para a entrada de outra, que se dirige, ainda, a um terceiro interlocutor. Desdobramento que aponta na direção de uma dissolução do lírico em drama ou farsa na modernidade. Daí os muitos monólogos dramáticos, dramas em versos, peças, de poetas como Yeats, Eliot, Dylan Thomas, Robert Lowell; daí a teatralização heteronímica de um Fernando Pessoa; daí os desdobramentos do sujeito e uma certa necessidade de interlocução no interior do poema em Baudelaire.

Movimento que talvez pudesse ser sintetizado numa curta “fórmula” de Francis Ponge: “Je parle et tu m’entends, donc nous sommes”. Nela, a um hipotético “Penso, logo existo”, acrescentam-se um *tu* e uma atividade que exige necessariamente mais de um. Não se diz aí “pensamento”, mas “fala”. E são dois os interlocutores. O “je” se biparte: *Je* e *tu*. O “penser” se torna “parler” e “entendre”. Logo: a conclusão também muda. Se não há lugar para uma concepção metafísica de sujeito, nem literatura é apenas auto-expressão; se a consciência da perda de uma linguagem homogênea entre artista e público e das divisões inconciliáveis no interior do público é irreversível, se o sujeito não é mais uno, todo-poderoso, sua afirmação só pode se dar “em relação”. Em relação a um outro, a algum interlocutor. Em meio a uma série de falas que se multiplicam e contrapõem. Não é mais enquanto *logos* que se afirma o sujeito, mas como interlocutor em diálogos simulados (ou não). Dramatiza-se o *Cogito* e, no movimento mesmo desta frase, uma das trilhas da poesia moderna. E, em verdadeira proliferação, em abismo, de interlocutores, o movimento característico de uma poesia-para-várias-vozes como a de Francisco Alvim.

Desdobramento de vozes, variações de tons, multiplicação de falas e inconclusões: este o lado mais visível da moeda. Mas há outro. Na aproximação quase plástica de objetos e paisagens, na poesia-em-detalhe de Alvim. Porque também o objeto de descrição, quando submetido a cuidadosa presentificação poética, pode se converter também em interlocutor. Um interlocutor epifânico capaz de romper a monotonia de dias que passam iguais, do expediente, da repartição. “Da janela de meu trabalho/vejo três palmeiras/Entre elas e eu uma rua estreita/uma lâmina de vidro/um parapeito baixo sobre o qual se amontoam fichas/catálogos/embrulhos”, lê-se em “Quase aposentado”. Porque é por trás de vidraças, janelas, parapeitos, perto dos objetos em repouso da repartição, que, em geral, o sujeito exercita aproximações desses interlocutores escorregadios que são as paisagens, cenas e coisas do mundo.

E, no meio de algumas dessas aproximações, dessas paisagens-instantâneos, com ou sem figuras, estão alguns grandes poemas de Francisco Alvim. Desde a série “Fazenda”, de “Amostra grátis”, em *Sol dos cegos*, seu primeiro livro, a um poema-inventário da qualidade de “Luz”, em *Passatempo*, ao misto de descrição e exercício de contensão que é “Quadra” (de *Corpo fora*) – “As chuvas caíram/Passa um ciclista: areia e ar/Pombos voam revoam baixo”. Ou a um bellissimo poema descritivo como “Moça de bicicleta”, em que se percebe que, quando se trata de um instante singular, de transformar em poesia o absolutamente prosaico (um passeio de bicicleta, por exemplo), não parece bastar o olhar, a rapidez do olhar. O sujeito se põe, então, literalmente à escuta da paisagem, para captar todas as mínimas mudanças que possam se operar aí.

Parece saber que é só um momento, um único instante. Perdida, a sintonia não voltará mais. A visão da moça de bicicleta terá retomado o seu antigo lugar na paisagem cotidiana, deixará de ser "um sino ouvindo/e repetindo a paisagem".

Outro lado, outra cara da moeda: se, nos poemas-falas, o próprio confronto discursivo forçava um tensionamento desse coro de favores e contrários, nos poemas descritivos, a tensão se dá na tentativa de captação do objeto e de "dá-lo a ver", sem maiores interpretações, num texto também objeto, só que de um outro olhar. Não "a beleza, por profunda que seja", mas "o duro cerne da beleza", como em William Carlos Williams: este o alvo desse arco duplamente retesado nesses poemas-falas e captações de detalhes de Francisco Alvim. De um trabalho que, na opção pela elipse, pelo recorte e por uma linguagem que se recusa a tecer fios & histórias – "Súbito o mundo/perde o enredo" –, parece sugerir, à maneira do que fez certa vez Matisse ao definir o seu desenho, que é – ou, ao menos que nele é – com a tesoura que se escreve.