

A POESIA DO TARDE

MARIA DA GLÓRIA BORDINI

FALE-SE DE POESIA

Desde o estruturalismo francês, para não remontar mais atrás, ao formalismo russo, ninguém contesta o estatuto “de papel” das significações literárias. À diferença de outros discursos, o da literatura cria seus próprios referentes em grau máximo e, se é possível falar de mí-mese, a única possibilidade admissível é a de que o re-apresentado, pela linguagem verbal, é o próprio verbo.

Não é à toa que essas correntes teóricas só afloram no horizonte histórico quando toda a arte se moderniza, na virada do século, recusando-se a representar *ipsis litteris* a velha ordem que a consolidação do capitalismo industrial degradara. A negação do mundo, assim como ele é visto da ótica de um homem moderno, peça de uma engrenagem que o anula, homem das multidões, não mais a vontade nelas, mas sem identidade, se desdobra seja temática seja formalmente.

Um dos traços da modernidade literária será, pois, não confiar nos objetos do mundo, restando-lhe, como algo ainda passível de fé, a linguagem e a criação verbal. Desde o início do século iriam proliferar os manifestos estéticos e, com o avançar dos anos, a metaliteratura, ou seja, a obra literária que tematiza a si mesma, ou ao ato criador. Nos dias atuais, em que se discutem os primórdios de uma transformação cultural, denominada ainda cautelosamente de pós-moderna, essa feição da modernidade se acentua, seja na narrativa ou no poema, em que a linguagem ou os procedimentos de construção se tornam os verdadeiros heróis dos textos.

Na poesia de Guilhermino Cesar, mineiro de nascimento e rio-grandense de adoção, é sobretudo em *Sistema do imperfeito & outros poemas* (1977) que a metaliteratura se instala, traduzindo o ímpeto moderno de sua produção. Esse texto não deve ser confundido com um texto de poesia sobre poesia, como a coletânea insuperável de João Cabral de Melo Neto intitulada *Poesia crítica*. Os poemas de *Sistema do imperfeito...* predominantemente versam sobre o descontentamento com o sem-remédio das coisas e das relações na vida contemporânea. Talvez “Viver no ácido” e “Animal do tarde” sejam os porta-vozes

mais combativos dessa descrença na perfectibilidade do homem, condenado à danação pela vontade de poder que hoje se agudiza e que a sociedade tecnológica expressa em sua devoração de tudo.

Boa parte do textos dessa obra de Cesar, entretanto, ocupa-se de testemunhar ou refletir sobre a própria *poiesis*, o fazer com o dizer, como queria Aristóteles. O sujeito poético que fala, constantemente o mesmo, em toda a obra, amargurado com o desconcerto das coisas e sua pouca valência, também se detém sobre a atividade poética, em especial nas correlações desta com a realidade e no poder que a poesia deveria ter de afetar o mundo, consertando-o. Como um Hamlet, porém, esse Eu lírico, que, pelo teor de suas preocupações, pode ser caracterizado como um Poeta, fictício, e não confundível com a pessoa real de Guilhermino, lamenta o peso e a inutilidade de sua tarefa.

Assim sendo, o conjunto desses poemas sobre a atividade de poetar permite que, na obra, se constitua todo um estudo da experiência estética no que tange à poesia, propondo teses tanto no que diz respeito ao ato em si, como sobre seus resultados - o texto poético - e seus efeitos.

Em linhas gerais, em *Sistema do imperfeito...* os textos sobre o poético podem ser agrupados em três seções, distintas, mas interdependentes. Uma delas concerne à figura do poeta, caracterizada por sua relação com a poesia e com a realidade. Outra diz respeito aos relacionamentos conturbados entre poesia e o mundo. Outra, ainda, trata da poeticidade, de sua constituição no texto por obra do poeta, bem como da questão formal. Desses três grandes cortes temáticos pode-se inferir, guardando-se a reserva necessária ante o estatuto ficcional das teses, uma visão de poesia divergente daquela dos demais autores do modernismo brasileiro que, da mesma geração de Guilhermino Cesar, ou defenderam a necessidade de comprometimento do ato poético com a mudança social ou situaram esse ato como reserva de expressividade de um povo sem voz.

O POETA E O POETAR

No subgrupo de poemas dedicado à figura e atuação do poeta, percebe-se uma oposição entre a imagem que o Eu lírico faz de si e a dos não poetas. Estes são os “animais do tarde”, ávidos e todo-poderosos. O Poeta é um apaixonado da linguagem, persistente, fingidor no sentido pessoano, baluarte de resistência, mas, contraditoriamente, contaminado com o germe do “tarde”, fragilizado e impotente.

“O doente” (p.47) esboça pela primeira vez na obra essa noção ambivalente. Quem poeta, premido pela poesia, não tem cura, “menos que se interne/sozinho/no espaço incriado”. Esse espaço mítico deve ser escuro como quarto de bebê, evitando a “claridade dos diamantes”,

que não é propícia ao ato poético. No limiar de sua ação, o poeta é um recém-nascido, de entranhas revoltas, sopitando o vômito ante a escurecimento e capaz, apenas, de gemer. A imagem acautela os demais “doentes de poesia” de que o poema-gemido não deve ser sufocado, sob pena de agravar a doença. O poeta, aqui, ainda é um ser inerme, dividido entre o vômito e a dor do poetar, que ora têm relação de causa e efeito, ora se confundem. Importa notar o caráter de enfermidade da atividade poética, marcado pelo ambivalente substantivo do “vômito”.

Essa idéia inicial de enclausuramento é desenvolvida no poema “Saia o poeta” (p.48), que exorta um artista da torre-de-marfim a mudar de comportamento. O poeta, figurado no texto, não é o romântico afligido pelo *mal-du-siècle*, nem o *dandy* sedutor ou o *jongleur* des preocupado. Não é também o *flâneur* que descobre nos bulevares a massa humana e ama, nela, a variedade e o movimento. Este é um poeta fechado na linguagem, já esclerosado, contraposto a uma missão que ele não cumpre, que é cantar o cosmopolitismo, a aldeia global, os *ready-mades*, a tecnologia avançada convivendo com as pragas e aflições milenares. Seu canto vem dos “beijos” e do “nariz”, não é melodioso ou harmônico, mas fanhoso e dental. Esse poeta se encerra numa “casca de noz”, imagem da estreiteza, e vive na montanha, onde há “palácios, ternuras/de comprido nariz; corredores abertos ao pavor”. É um encastelado numa casa de horrores, “cantor da matéria envergonhada”, das “formas enlatadas”, “da flor que secou”, de “terra nenhuma”. O sujeito lírico o concita a liberar-se, a não cantar o abstrato, o nome, “o poeta opaco” que ele é, mas sim as “tranças de Elvira”, “a manhã”, “os cães, os telhados de Burgos/na revolução os mágicos fora do circo, os puris,/os melodramáticos com anéis de brilhante,/aviões particulares e fins-de-semana em/Samoa”, “a mulher e a pflu-la”, “os pulgões da couve”, “o sifilítico”, “o átomo, a retina do aviador”. Contesta-se, pois, uma figura de poeta contemporâneo, refugiado na linguagem, incapaz de dar voz a multifacetada e incongruente realidade de hoje.

“Profecia” (p.56-7) também retrabalha esses três temas: o homem contemporâneo, “animal do tarde”, a não-poesia que ele produz, “verbo apodrecido”, e a poesia que virá com sua queda. Só o poeta que nascerá “na placenta de vidro” será capaz de calá-lo, negando-se a realizar as características que o identificam: não terá “os enfeites do estilo/entrados no cofre/com a rima prolífica,/ou, pior, a falta de lima no teu milésimo poema”, não terá “palavras pejudadas de azinhavre” ou “tua língua de trapo”. O sujeito lírico quer aniquilar esse homem, que “há milênios”, repete “o mesmo lamento”, que nunca conseguiu ter “soprado/sequer uma folha/no oásis”. Fechar-lhe-á “negócios e sonetos”, a “idéia bipartida: um olho no papel /e outro na Lei”. Todavia, o Eu que fala a esse “poeta do tarde” de certo modo também é um deles

e apenas adivinha, em si, o poeta que se anuncia pela rebelião ante o modelo.

O mesmo sujeito lírico aconselha um goliardo, em "Cantar de picardia" (p.87), a não cantar o que este deseja: "o negro,/o verde, o seráfico" e a não se importar se não sabe "onde mora a bruxa" da poesia. E recomenda-lhe fazer o verso com "as formas impuras", como ele o faz, pois "emprestou as almas" e não sabe se "as doidas águas" lavarão seu delírio. Como as "gentes da cidade... vão para o deserto/querem ver a sombra/ de um cadáver triste/vão buscar a lepra/vão morrer além", assim o Eu lírico também aguarda tranqüilo o fim de tudo. A poesia, pois, não deve contar o mundo, nem deve cuidar da morte, sentir esperança ou culpa.

Da atitude irada ou irônica, o sujeito lírico passa a decididamente satírica, em "Muito antes da manhã" (p.129). Conta-se a saga do poeta de hoje: "animal astuto", ele madruga, sai da placenta para ver o mundo. As rosas e abelhas o maravilham, os cavalos a galope o espantam. Em êxtase, grita pelos pró-anjos, mas, como não existem, responde-lhe a cozinheira "ostrogoda". O poeta foge a Pequim, mas encontra uma "polaca vesga" que o embriaga. Escapa para a Tasmânia e lá "desembarca, cheio de bugigangas, num avião de plástico". Esse poeta, portanto, não tem nada de astuto. Ignorante de si, como declara o último verso, atira-se ao espaço, que o desorienta. O espaço natural o erotiza, o humano o afugenta com as delícias equívocas de mulheres defeituosas e o geográfico não lhe dá solução à pergunta pelo mistério transcendente dos anjos. Imagem do atrapalhado, do falso esperto, esta é mais uma das representações do "poeta do tarde", ou seja, do não-poeta.

"St. John Perse" (p.143) contrapõe a essa figura do tarde um novo tipo de poeta: o do trapaceiro, criador de mitos sobre mitos, de palavras e imagens que não se abrem à compreensão, de poemas que ultrapassam o discursivo, de "fábulas malditas" à Rimbaud, não por acaso comparado a um eunuco. Esse poeta, extraído do modo de ser de Perse, também adquire um *status* ambíguo. Hipermetáforico, alusivo, *non-sensical*, está "no absconso oval da escrava indiana", perdido em "flor de lótus". A "trapaça" poética, entretanto, é vista com olhos divertidos e não pouco complacentes, embora ainda reservados.

Será em "Trabalho" (p.145) que a atividade poética virá a ser entendida como tarefa difícil mas irrecusável para alcançar-se o resgate da poeticidade. O poema é uma cena: o poeta reescreve versos alexandrinos de um poema com rimas de apoio, às três da madrugada, virando do avesso os "versos naturais de Betel, Gigal e Berseba", "os versos não feitos pelo Doutor Astério/juiz municipal meretíssimo", esperando que, de suas correções, surja "a barata", isto é, "a rosa". O poetar persistente é encarado como remédio para a "ressurreição da poesia,/a po-

bre desesperada/ no Lixo". O tom irreverente do início se transforma em obsessivo no final, quase demente ante a possível recaída da poesia no estado de degradação em que se encontra.

Em "Retrato fingido" (p.147), faz-se um pastiche do fingidor de Fernando Pessoa, visando romper com a idéia pessoana de que a ilusão ficcional corresponde à verdade profunda da realidade. No poema, as transformações do texto de Pessoa, em especial a de "O poeta é um fingidor" para "Esse poeta é um fingidor", indicam que a vida não vivida, na poesia, se torna "furtacor", ou seja, muda conforme o ângulo de visão, embora presente, cada vez, uma imagem que faz sentido. Não é fingindo "safadamente" que o poeta reencontra a vida que ele não tem. A poesia lhe dá outro mundo, inconsistente, sob a aparência de vida coerente. Portanto, não é poetando que se recupera a vida. A poesia é outra coisa que a existência real.

"Peripatético" (p.148), outra pequena história cômico grotesca de poetas, exemplifica a incompatibilidade entre poesia e vida. O poeta "rimava/certo", perdeu a mulher amada "de leve" para o Doutor que a levou "para o diabo que o carregue", mas, para diabo, "não achava rima fora da horta" e matou-se. O tom zombeteiro do Eu lírico que narra a anedota faz notar a incapacidade do "poeta indiscreto" de resolver sua vida amorosa com a poesia, destruindo-se quando as palavras lhe faltam para exorcizar a dor da perda. A poesia, para esse Eu, não é nem paliativo, nem poção mágica. Não interfere sobre a vida, salvo para desviar o poeta do viver.

No "V Soneto da pergunta" (p.183), esse Eu explica porque faz sonetos. Ele os escreve porque não é "el-Rei", "porque existe um som,/ mensageiro do fim e do mistério", porque nele é que "se soma o que é ao que não foi,/ numa alquimia de sujeitos hábeis,/ de sujeitos que não sendo loucos, nem/ sábios, perguntam ao sol o que está/ na ostra, e ao micróbio de Washington/ o que simplesmente ainda não nasceu / em Fez". Fazer poesia, assim, é uma forma de manter a humildade e a sanidade, pondo o mundo de pernas para o ar, ligando fatos excludentes, ousando trabalhar com impossibilidades, de modo a que o mistério da existência não seja profanado pela realidade onde não há "um recanto onde se possa ser/ discretamente pequenino e sério".

POESIA E MUNDO

No subgrupo de poemas dedicado à relação entre a poesia e o mundo, esboça-se, em linguagem com alto índice de metáforas, uma figuração do espaço em que a ação poética se faz necessária como forma de resistência. A sociedade dos trópicos é caracterizada como um mundo de inversões, parte de um planeta degradado, que se esboroa. A

existência, fora do espaço literário, é tida como prosaica, enfiada, uma camisa-de-força que modela as vidas, por mais variegada que seja a sua composição de seres e forças. A poesia não pode dizê-la, sob pena de aderir a ela perdendo sua potência de denúncia e liberação. Por isso, nela o mundo assoma por entre figuras de linguagem, sob a máscara das palavras e dominado por ritmos e sonoridades a ele estranhos, que forcem o leitor, seu habitante, modelado à sua feição, à interferência criativa, constituindo sentidos que o verso lhe nega.

Em "O país" (p.35), fala-se num lugar que serve de pano de fundo para uma atividade poética estrangulada pela violência do desejo, um "país na sombra", onde "cafezais suportavam a luxúria,/ o vagido, o pavor das tocaias", um "país dos gansos", que, "por entre ribas", "subsiste", com "bois, carrapichos, gansos de bico/ ao sol, no terreiro". Ao mesmo tempo que essa descrição demarca um território de infância (indicado no texto, pela figura do "insólito guri" a quem o "sexo apertava a garganta"), em cenário rural, bucólico, num passado indeterminado, que indicia o Brasil da escravatura pelos termos "cafezais", "senzala" e "tocaias" - hipótese que logo não se confirma pelo uso do presente em "subsiste", um outro espaço se constrói, enigmático, o do tempo presente, em que o menino, já adulto, poeta sobre um passado que não é só o seu, mas o do país, e que o induz a sobrepor a antiga ânsia por decifrar a sexualidade com a atual de dizer o poema e que identifica o soluço reprimido de então com a poesia que "esparra-mo pelas estradas em branco", imagem erotizada do papel, equivalente "às branquitudes/deitadas na espaçosa liberdade onde o sexo/ apertava a garganta" no passado.

Esse mundo sombrio se reescreve como enfiado e múltiplo, expandido além fronteiras brasileiras, mas menos poético que a recordação da infância, em "A falta" (p.51). Ante um espaço que vai dos "curdos" ao "Acre", tem poços estrelados e muros de Berlim, Nietzsches e Evas, o sujeito lírico clama pela pifania do poético, ao estilo de "Homero, de Drummond e de Horácio", mas, mais do que isso, por "um verso/ por ninguém decifrado", pois só ele "nos daria o impresso/ na face do escuro". Esse verso deve ser enigmático, um clarão à Mallarmé, além de "Kafka e dos cafres", um "clarão sulfúreo", "segredo da besta", "o simples que aterra". O programa poético sugerido é nitidamente o da poesia aniquiladora, que ilumina para o homem e os bichos o mundo que não se vê. Esse é o mundo definido por antíteses: é escuro, mas é claro, nele "sobra a música dos anapestos", "os lógicos e os compassos de medir poesia", bem como as "intenções floridas". Habitam-no, pois, versejadores domados - pela crítica, pela estética do belo - que tentam clarificar o enigma e só produzem ritmo inóculos. O que o sujeito lírico deseja é outra capacidade à poesia, a de não doar-se à análise intelectual e sim a de desvendar pela ruptura, pelo choque,

as contradições e o mistério que a associação caótica das coisas na realidade propõe ao observador mais instintivo. Seu efeito, portanto, não seria para consciências reflexivas, e sim para as consciências míticas, que não requerem a *ratio*, mas a compreensão intuitiva e imediata.

"Prosaico - voltaico" (p.54-5) retoma esse tema com imagens fortes, agressivas. O sujeito lírico opõe o mítico ao prosaico do mundo e dos pseudopoemas. À vida insossa, atribui a modelagem dos seres e sua divisão. Ao poema "de ares distintos, de luvas, gravata/ e perfume francês", ele quer contrapor um verdadeiro poema: "Macho, de chapéu de couro/ e boxe inglês", "sem pano de boca nem árias de arrote", originado "do barro e do sarro" do prosaico vivido, mas "voltaico/ soluço de louco". Essa concepção de poesia é dual e contraditória: o poema deve atuar como o mito, detendo a trivialização da vida, mas para fazê-lo, precisa emergir como "arrote" da vida trivial, do "podre". A tese é semelhante à anterior: o poema não vive "nos enleios e painas/ da facilidade". O melhor é deitá-lo sobre navalhas abertas".

"Enquanto" (p.65) acaba tematizando pessimisticamente a relação poesia/ mundo, situada dessa vez na contradição da temporalidade: "a nossa vida se esboroa", "enquanto escrevo o poema". Implícita, está a questão que angustia o sujeito poético, a da validade de poetar num mundo heterogêneo e degradado como o contemporâneo. Afinal, diz ele, "enquanto rastreio a imagem/ na roupagem do remorso", "as cidades se esfarinham", "O homem trucidou o homem", "o gato persegue o rato". "Enquanto Lívia solfeja/ o governo se depõe/ recompõe e descompõe", "Baudelaire, morto de câncer,/ renega o tango argentino", "minhas estrelas do mundo/ viram harpias do dólar/ e vendem refrigerantes", "enquanto fisgo a metáfora", "enquanto busco a poesia", "enquanto procuro um nome", "enquanto assopro a paixão/ no peito sempre sujeito". Essa dissolução universal não é detida, pois pelo poema. Ao final, "Fica o tacape do bugre/ e o saber dos mandarins", ou seja, o primitivismo ou a erudição vazia. A derrota implícita é tão amarga quanto a sensação de inutilidade que o poema vai construindo.

Em "Convite às estátuas" (p.114), a função social da poesia é re-discutida, agora "como canto possível" dos "irmãos pequenos, sócios do pranto e da negativa", ante "a necessidade do veneno/ na bala de mais e no pão de menos". O mundo, outra vez, e a sociedade dos trópicos, aparecem como espaço das inversões, degradações e perdas: "a mulher de fraque/ os cabelos de Sansão em molho pardo/.../ o som que se retarda na flauta/ o amigo que se enfurnou em casa de um serafim". Nesse mundo não pode haver perfeição formal em atividades que o signifiquem. Intrinsecamente composto, sua natureza se reflete sobre seus signos. Abusando do jogo de palavras, como "a cinza do charuto de Havana/ a pavana, a chicana, a tricana, o tolete/ de cana", o Poeta

enumera realidades díspares, que deseja combater com o ato de cantar. Este, porém, foi sopitado pelos “irmãos pequenos”, pois esperam “atingir a forma infalível” que dê voz a essa realidade inóspita. A eles, adverte o sujeito lírico que esse “império ultra-medo-persa” só pode gerar formas que sejam “vestes do nada”. O silêncio deve ser rompido com formas falíveis, pois estas apontam para as incongruências em si e no real.

Em “Técnicopoeminha” (p.144), a ambivalência do verso é tão acentuada que duas leituras se sobrepõem, uma de protesto contra a técnica, que edifica o poema “pitecantropo erecto abexim”, outro, o de recusa do poema técnico, entendido como prosaico, “sem teto”, “orfeico” (no sentido de espedaçado, possivelmente, como Orfeu pelas Mênades por odiar as mulheres). De qualquer modo, sublinha-se uma rejeição da ação da cidade sobre a poesia, associando a técnica à morte do poético, que descarnado, não floresce e “nos oferece argila/ossos/capim”.

Nesse subgrupo, portanto, surge um abismo intransponível entre a poesia como pura música das palavras, como queria Valéry, e o mundo, em que não mais impera a ordem cósmica dos antigos e sim o movimento caótico em direção a um enigma desconhecido. Subjaz, nessa noção de dois universos segregados, a idéia de que sua relação deve ser mimética, não podendo um mundo em desordem ser dito senão por uma palavra tão imperfeita como ele. De outra parte, se a desordem universal é perfeitamente descritível pelo discurso prosaico, o poético deve brotar deste, mas transtorná-lo. Dessa forma, o poema moderno não será nunca coincidente com as outras formas correntes de significação, porque estará além do seu referente, valendo-se dele para submetê-lo ao esgarçamento da linguagem poetizada.

POESIA E POEMA

No subgrupo de poemas que trabalham com a questão da poeticidade em si, examinam-se as conformações que o ato poético dá ao mundo visado. A atividade estética propriamente dita é vista como uma ciência noturna, com modos de ser femininos e nutridores, que não aspira a verdade e também, como o mundo o qual ela significa, é apodrecida. Todavia, essa poesia sabe-se imperfeita, porque tem um estado ideal que não se realiza, mas é aspirado. A irrealização das formas e da capacidade lírica a torna uma entidade ferida, feita de não sentidos, fugidia e incompreensível.

No poema *Odelouca*, (p.23) a representação da poesia é alternadamente a de uma polaca de gueto, “suspiro de gueixa nas Baleares” e “sereia de plástico”. Absorvente, não deixa o poeta ser como os outros

homens. É indefesa, destrutível. Seu lugar é o papiro e a ortografia. Antes que o Eu lírico a encontrasse, era solitária e “nua”. Agora não é “incorrupta”, e o seu novo amante quer que ela se sexualize, entre “no cio da gata”.

Essa configuração feminina mostra uma entidade composta, com traços sedutores e cativantes, ao lado de outros aviltantes e artificiosos. Presa ao papel e à boa língua, ela os transcende: é “barco” que aprisiona o poeta, assim como este, o sedutor, pode nela experimentar delícias e vilezas, mas não mais desembarcará.

O tema da mútua prisão, em “Tudo é nutrição” (p.26), recebe outro enfoque, opondo a devoração dos homens pelos homens à fonte bem mais delicada de alimento da poesia. Enquanto os homens mastigam-se entre si pela sobrevivência, o poema morre se “não lhe damos Ofir”. O poema depende da poesia, assim como o diabo de Deus, “quando Deus existe”. Entre poema e poeticidade não há equivalência. A última pode negar-se, enquanto o primeiro é sempre afirmativo. O poema é, a poesia pode ou não conceder-lhe seus favores enigmáticos.

“Ferida” (p.60), através da metáfora da acolhida a uma atropelada que necessita de socorro, encena os cuidados que o poeta deve ter para com a linguagem cotidiana, se deseja torná-la poética. A poesia “ferida” é interrogada sobre suas lesões. Foi atingida “nos olhos? Na espinha? No sangue? Não descubro onde, mas parece grave. Pode ser mortal”. O acidente teria sido noturno, “na ultrapassagem do som?” ou diurno, já que “O muito claro/não lhe serve nunca?”. A receita, assim, é não esquecer o trabalho com a sonoridade e evitar as obviedades. A conduta deve ser de parcimônia e necessidade. “A linguagem se aviva/com poucas palavras./As precisas”.

Em “Lirismeu” (p.98) lamenta-se a ausência, ou retirada, do lirismo no canto de um Poeta que fala na primeira pessoa. O dia lhe nega os versos, o mar os esconde, a tradição também, assim como “o fel na vida de breu”. A imensa ternura pelo lírico, impossível de ser possuído, ainda que buscado, contenta-se, pois, com um “cantar lirismiudinho” que perpassa o texto com variações lexicais em torno da raiz “lirismo”. Num inventivo jogo verbal, marca-se a tonalidade afetiva com diminutivos ou compostos de “lirismo” e qualidades, como as de irmão, a de mel, a de azul-marinho ou a de posse. Depreende-se do poema uma concepção de lirismo que deve incluir propriedades como a doçura, a fraternidade, as profundezas límpidas, mas não as pode realizar porque a vida, sempre associada com trevas e amargor, impede o cantor de dizê-las.

“Súplica” (p.111) recoloca o dilema da palavra poética, situado na polissemia, na ambivalência dos sentidos. Há neste texto toda uma teoria da linguagem poética e da condição de dependência da poesia em terras brasileiras. A palavra, no entender do Eu que fala, não tem

sentido em si. O sentido ocorre a ela quando o poeta entra num ato de comunicação, quando ele a doa a alguém. A atribuição do sentido é vista como uma conjunção entre a forma vazia, portanto “doce”, e a intencionalidade, que vem carregada de acritude da parte de quem fala. Entre doce e acre não há conciliação possível e, assim, também não haverá equilíbrio entre dizer e significar, em especial num mundo cibernético, que tem a qualidade das “moscas de Sartre”. O sujeito lírico, em vista disso, clama por uma “arte” que não venha com explicações prontas, como o estruturalismo de Jakobson ou o gerativismo de Chomsky, que não venha de Praga/praga e que faça dos brasileiros “fidalgos no império onde nascemos/de tanga”.

Protesta-se, pois, contra as teorias lingüísticas imanentistas da poesia. Jakobson, como é sabido, define o poético como resultado da predominância da função poética sobre as demais no ato lingüístico, sendo esta a função cujo produto verbal chama atenção sobre si e não sobre o mundo, o falante, o ouvinte ou os códigos de que ambos se servem. Chomsky busca descobrir leis universalmente válidas para a produção de qualquer discurso com sentido, inclusive o poético. Entre ambos, ergue-se a voz suplicante do Poeta, que não possui essas “artes” e não vê nelas qualquer orientação sobre como fazer uma poesia original à brasileira, digna de um país de raízes iberas, terra de conquistas e grandes feitos, e não mero reflexo de uma indignidade ameaçadora que importa poéticas provenientes de “Paris ou confins/ da Escandinávia”.

“Entre nós” (p.125) enfatiza a visão do canto falível, rebelde contra a lógica do mundo. A falibilidade está no ilogismo da linguagem poética, ao mesmo tempo sua arma e sua luta. A fonte da poeticidade, enfim, é declarada: vem do absurdo e não da “cartola abissal de um mágico”. No absurdo, na negação da lógica, ela pode ser, pois, se explicar o que “jamais acabou de escolher/ o que ela não quer achar”, perde as asas e se torna prosaica.

Em “subliminar” (p.141) a poesia é outra vez associada ao não-senso. Num mundo de “bilhões de insensatos concretos”, a poesia “ave pernalta/no brejo/voa. Avoa. E descobre, com o bico,/ que a falta de senso é o senso que serve”. Dizer, mesmo com falhas de sentido, é melhor do que querer encontrar o inexistente sentido do mundo: “Para quê saber, ó incerteza do meu patrício/ Antônio dos Santos, baiano de officio,/que a frase em cadência não tira a gente do hospício?”. O mundo-hospício, que o conhecimento não altera, só abre a possibilidade de suicídio: “Homem sem versos/ o umbigo do nada”. Mesmo “podrido”, resta o poema.

Reunindo-se tudo o que os poemas desse subgrupo defendem, tem-se a teoria estética do sujeito lírico: o poema é como um corpo fe-

minino que mantém cativo o seu amante e que o poeta deseja excitar. Entretanto, o poder de nutri-lo não vem dele, mas de uma entidade transcendente a ambos, a poesia, que se corporifica como o trabalho dos sons e tentativa de fusão de sentidos intencionados pelo poeta e por seu público, a partir de um mundo acre, para a forma vazia e inocente. Essa forma não tem maior importância que a de um receptáculo econômico, que produz o maior rendimento de sentidos com o mínimo de palavras. Esses sentidos, entretanto, como são auferidos da existência dos envolvidos na comunicação poética, são descontraídos. Neles reina o contra-senso e só se mantidos nessa situação a poesia se instala no poema, vivificando-o. O poético, dessa maneira, depende de o poeta não esclarecer o significado de seus versos, mas deixá-los mostrar, acentuado por uma escolha sempre imperfeita de recursos expressivos lingüísticos, o não-significado do mundo.

A POÉTICA DE SISTEMA DO IMPERFEITO

De acordo com os depoimentos do sujeito lírico, o sistema da poesia que ele quer praticar se inclui entre as artes não miméticas. Quando esse poeta fictício se confessa através de seus versos, estes são organizados com elevado índice de imagismo metafórico e ritmos determinados não por uma busca de regularidade ou harmonia, mas de contundência sonora, frustração de expectativas de continuidade ou melodia. Esses versos são antes frases ritmadas por impulsos de ferocidade ou desalento, com padrões de entonação fortemente emocionados, mas constituídas por uma aparência de prosa, cuja sintaxe cotidiana só é rompida pelas pausas inesperadas e pela propositada polissemia de alguns vocábulos que à primeira vista parecem unívocos.

Esses traços compositivos corroboram as teorias do sujeito textual quanto à necessidade de fazer poemas com formas “do podre”, impuras, incongruentes e tão chocantes quanto o mundo que a poesia quer transformar. Defende-se uma estética da descontinuidade, cheia de lacunas, subentendidos, alusões cifradas, armadilhas semânticas, em que se ausentam as fórmulas tradicionais de versificação, tanto as clássicas como as românticas e que exacerbam os achados do modernismo brasileiro quanto ao coloquialismo, o estilo telegráfico, o contorno afetivo da entonação e a disposição malandra quanto à representação do mundo, tratado não com gravidade, mas com repulsa ou divertimento.

Observa-se, igualmente, que o desejo de dar conta dos atos poéticos origina o predomínio, nos poemas, da narrativa sobre a descrição. Contam-se muitas histórias, cenas, destinos, sem renúncia à expressão da subjetividade e da emoção que dominam o lirismo português e brasileiro. Essa narrativa, dentro da poesia, é também uma con-

quista modernista, pois não se trata de uma retomada da narratividade épica, mas, ao contrário, da negação desta tanto quanto da subjetividade hipertrofiada da lírica pré-moderna.

O poeta ficcionalizado propunha uma poética do *non-sense*, temático e formal, o que a poesia que ele diz confirma. Nela, há a associação arbitrária de referentes lingüísticos, produzindo-se uma "figura do mundo" freqüentemente enigmática e incompreensível, contraditoriamente mais próxima da realidade focalizada pelo sujeito do que sua aparente recusa à mimese faria supor. O resultado é que, dos versos desse poeta, projeta-se um universo de representações caóticas que, por se oporem à inteligibilidade cotidianamente praticada, obrigam à decifração tanto do texto quanto de seu objeto de interesse, o mundo contemporâneo nele decomposto e estilizado.

Toda essa conjunção de características ultrapassa com certo à vontade os limites da poesia, não só do passado, como do modernismo de 22 e 30. Desse tratado ficcional de poética infere-se uma tentativa de forçar os recursos expressivos da poesia brasileira para além das experiências recentes, do concretismo ao "sujo", sem passar por eles. Guilhermino Cesar, no controle da voz lírica que desenha essa poética, não entra nos jogos que têm proliferado nos últimos anos. Não propõe bandeiras de luta cultural, nem experimentalismos visuais com a palavra. Parece buscar um caminho não trilhado: recuperar a tradição lírica ibérica, sem esquecer a linguagem poética que os brasileiros desenvolveram ao longo de sua história literária; combater os processos de alienação, como sempre quiseram os poetas engajados, mas sem acreditar que a pura ilusão de realidade dê conta dessa tarefa. A poesia, para o Autor, parece comprometer-se com a transformação social não pela via já percorrida da transparência da forma. A idéia é provocar um investimento exponencial de esforço intelectual por parte do leitor, de modo a ensiná-lo a olhar, não só o poema, mas o mundo, com olhos alerta para as relações ocultas, para a deturpação ideológica. Poesia de denúncia nada óbvia, portanto, já que para enfrentar os "animais do tarde" o poeta precisa erguer barricadas imagéticas que os impeçam de contaminá-lo com sua podridão.