ONDE A LINHA?

Eduardo Sterzi
Universidade Estadual de Campinas

1. João Cabral, em «Murilo Mendes e os rios», relembra uma curiosa atitude do poeta mineiro: em nome do Paraibuna, que banha sua natal Juiz de Fora, saudava reverente, chapéu à mão, cada rio que encontrava pelo caminho em suas andanças espanholas. Na penúltima das quatro quadras do poema, Cabral diz nunca ter perguntado a Murilo «onde a linha / entre o de sério e de ironia» deste «ritual», contentando-se com rir «amarelo / como se pode rir na missa».¹ Na explicação que, anos depois, já morto Murilo, Cabral aventa para aquele «rito» (o léxico do sagrado atravessa o poema), parece optar pela seriedade do gesto: «nos rios, cortejava o Rio, / o que, sem lembrar, temos dentro».

A solução platonizante, no entanto, não anula a indecisão primeira, que ganha valor de emblema: afinal, para além da anedota relatada no poema, a incapacidade de definir *onde a linha entre o de sério e de ironia* é também aquela das gerações posteriores – de leitores e, sobretudo, de leitores-poetas – frente ao legado do que se convencionou chamar modernismo brasileiro (ou seja: frente aos tão diversos itinerários poéticos que, apesar dessa diversidade, se deixam pontuar pelas datas monumentais de 1922 e 1930).² Pode-se observar, como testemunho desta dificuldade, a violenta transposição estilística a que Cabral submete, em *Os três mal-amados*, a célebre «Quadrilha» de Drummond: passa-se de um registro predominantemente cômico a um registro predominantemente trágico, ou, antes, da ironia drummondiana, seu *humour* sempre um pouco travado, à compenetrada seriedade cabralina – como se Cabral (em quem, de resto, nunca esteve ausente um outro humor todo seu e bastante diferente de qualquer comicidade modernista) se aferrasse, aqui, justamente ao elemento que envenena e vai paralisando a graça de Drummond, e que pode ser descrito, talvez, como uma forma de melancolia.

2. Cabral, numa carta a Drummond datada de 26 de junho de 1944, escrevia: «Manejar a melancolia e a morbidez é perigoso porque termina sendo criado um gosto

¹ João Cabral de Melo Neto, «Murilo Mendes e os rios», em *Agregates* (1985), *Poesia completa e prosa*, org. Marly de Oliveira com assistência do autor, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 551-552.

² Não por acaso, a formulação de Cabral recorda outra de Mário de Andrade, no «Prefácio interessantíssimo» de *Paulicéia desvairada*, referindo-se ao próprio texto que o leitor tem sob os olhos: «Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei». Mário de Andrade, *Poesias completas*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 60.

por ela. Esse é um perigo que você é talvez o único autor nosso a saber evitar».³ Cabral não está sugerindo que Drummond evite de fato a melancolia e a morbidez; pelo contrário: é precisamente porque as maneja em sua poesia, e este manejo quiçá mesmo delimite sua mais persistente disposição emocional, que Drummond merece ser elogiado por conseguir escapar à tentação de com isto satisfazer-se. (Vale lembrar que, segundo Carpeaux, Drummond, ao longo de sua obra, «fez o passo decisivo da melancolia de sua época “pré-histórica” à angústia», assim fugindo ao esperável imobilismo melancólico.⁴)

Algumas linhas antes, na mesma carta, Cabral propunha que a literatura deveria ser, «necessariamente», «um veículo de alegria, saúde, não morbidez».⁵ Conhecendo a obra de Cabral, toda ela – mas sobretudo após o período da correspondência – perpassada pela morbidez (seus «cemitérios» são exemplares quanto a isto), o leitor decerto estranhará esta exortação à «saúde» e à «alegria». Mas é justo na imprevisibilidade deste receituário que se encontra delineado o nexos, muitas vezes inaparente, que liga a poesia brasileira recente (pós-drummondiana ao preço de ser também, e talvez antes, pós-cabralina) àquela mais recuada dentro do mesmo espaço da modernidade (Drummond, mas também Bandeira, Mário, Oswald, Murilo). É porque estamos sob o domínio constante da melancolia («Melancolias, mercadorias espreitam-me», lê-se em *A flor e a náusea*⁶) que o poeta tem de reiterar a «alegria»; é porque somos prisioneiros no reino da morbidez – da morte-em-vida de que não se pode senão testemunhar – que se deve sublinhar a «saúde». Cabral, cuja poesia resulta do esforço, para outros tantos devastador, de assimilar muito intensamente as influências de Drummond e Murilo, acabou por ser o grande veículo pelo qual se chegou do modernismo ao seu depois. Olhando de nossa perspectiva, podemos dizer que, de um lado, para sua obra convergem as trajetórias mais consistentes da aventura modernista e que, de outro, de sua obra se irradiam quase todos os poemas dignos de atenção das últimas décadas.

3. Toda a pretensão de uma posterioridade à tragédia – que, dada a identificação entre trágico e mundo antigo, é também uma pretensão de modernidade – parece resumir-se, tantas vezes, a um resignar-se a alguma combinação de trágico e cômico, na

³ *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, org., apes. e notas Flora Süssekind, Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 206. Sérgio Alcides, no ensaio «Melancolia “gauche” na vida» (em *Drummond revisitado*, org. Reynaldo Damazio, São Paulo: Unimarco, 2002, pp. 29-48), chamando a atenção para esta passagem, propõe que a ironia foi o recurso que Drummond mobilizou para reagir ao comprazimento na melancolia, o qual como que se impunha a partir da constelação de temas de sua obra.

⁴ Otto Maria Carpeaux, «Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade» (1943), em Sônia Brayner (org.), *Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 148.

⁵ *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* cit., p. 206.

⁶ Carlos Drummond de Andrade, *Poesia completa*, conforme as disposições do autor, fixação de textos e notas Gilberto Mendonça Teles, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 118.

impossibilidade de extinguir de vez o trágico. Ou seja, ergue-se o cômico contra o fundo de tragédia, assim como se ergue o moderno contra o fundo do antigo, sempre à espera de uma genuína alegria futura. Mesmo a felicidade ostensiva oferecida, a bom preço (e a caro custo), pela indústria cultural jamais foge a esta estrutura binária em que a comédia é sempre a máscara dissimuladora da tragédia, seu reverso e mesmo seu disfarce. É de dentro desta estrutura e com a esperança de sair de seu círculo vicioso que alguns poetas contemporâneos nos falam, mas não podem dizer, senão alusivamente – sibilamente – deste outro momento, deste amanhã que lhes permanece, até agora, vedado.

Que a alegria como tarefa (isto é, como algo a ser conquistado arduamente, dia a dia, por mãos e mentes humanas, e não um dom gratuito, e por isso sempre um pouco desprezível e adiável, de algum deus ou da natureza) tenha permanecido no horizonte da poesia brasileira contemporânea é um fato que não pode ser menosprezado em qualquer futura história (a rigor, até agora, não existe nenhuma) de nossa poesia moderna. Afinal, esta persistência é, de fato, uma das principais evidências de uma continuidade do moderno ao longo do século XX e ainda hoje nestes primeiros anos do XXI, pondo em questão as avaliações muito apressadas de uma definitiva superação da modernidade, e não só na poesia, que teria coincidido, no plano da história mundial, com a derrocada do bloco soviético e a suposta vitória global do capitalismo.

4. Carlito Azevedo vem construindo sua poesia, ao longo dos quatro livros que publicou (e aos quais fez seguir uma antologia pessoal, com a reordenação dos poemas segundo eixos temáticos), como uma teimosa perseguição da alegria e uma permanente reação à melancolia e a outras formações emocionais ou tópicas negativas. Negatividade que, de resto, parece ser a forma mesma do real, em seu inevitável assalto à poesia, como Carlito nunca tentou esconder. No «Limiar» de um de seus livros, a inscrição de uma imagem sumamente negativa faz-nos ler o que se segue por uma ótica baça: «Do lixo da esquina partiu / o último vôo da varejeira / contra um século convulsivo».⁷ Sua principal estratégia retórica para fazer frente a esta negatividade tem sido, ao que parece, concentrá-la, imageticamente, num determinado objeto, muitas vezes imaterial (mas, outras vezes, bastante concreto), que é isolado num ponto do poema e, de lá, fica a engasgar ou travar o restante do que é dito, este resto que tende sempre a uma espécie de hino tímido a uma alegria ainda não conquistada. É assim que se dá com aquele «pensamento triste» para o qual parece convergir, dialeticamente, todo o quadro de aparente felicidade, ou pelo menos tranqüilidade, pintado no poema «Vento»: «pensamento triste» que, despregando-

⁷ Carlito Azevedo, *Sob a noite física. Poemas*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 11 – hoje em *Sublunar (1921-2001)*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 41.

se dos «cabelos desgrenhados» do filho do poeta, aparece-lhe «como um sorriso», mas também «como um relâmpago».⁸ Acontece de modo semelhante com a pedra de «Salto», a única que poderia «tornar-se lírio» ou «o salto de um tigre / e não o tigre», mas que é, aqui e agora, o «coração da casa / que acabas de deixar / para sempre».⁹ Ou ainda aquele casaco que, justo porque inexistente ou ausente, se torna símbolo dos trabalhos da ficção – ou da saudade em sua versão ativa – contra o modo como freqüentemente, e mesmo gozosamente (há gozo na melancolia), definimos nosso *eu* a partir de uma falta (falta do *outro* com que eventualmente nos confundiremos, falta daqueles que Carlito, recorrendo a uma expressão de René Char, chamou «os aliados substanciais»¹⁰, falta de uma comunidade, que só existe como tal ao fundar-se não na necessidade, mas na possibilidade de uma alegria comum):

Liliana Ponce não esqueceu o seu casaco no salão de chá
Liliana Ponce nem estava de casaco
(No Rio de Janeiro fazia um belíssimo dia de sol e dava gosto olhar cada ferida exposta na
pedra)
Liliana Ponce, conseqüentemente, não teve que voltar às pressas para a casa de chá
(a garçonete com cara de flautista da Sinfônica de São Petersburgo não veio nos alcançar à
saída acenando com um casaco esquecido
Desse modo Liliana Ponce chegou a tempo de pegar o avião
Partiu para a Argentina¹¹

Pode-se ler como uma perfeita glosa a este poema, atenta às ambivalências que o percorrem (sol e ferida, proximidade – Rio de Janeiro – e distância – Buenos Aires –, presença e ausência), o trecho de uma entrevista de Carlito em que ele diz lhe interessar não o tema da saudade por si, mas a «dinâmica desse sentimento», pelo «modo muito sutil» com que a saudade envolve a memória: «Saudade envolve uma presença, uma ausência e uma recuperação da presença pela memória».¹² Ao que acrescenta: «Mas Aristóteles já se perguntava: diante do mistério da memória, o que é exatamente isso que, pela memória, se faz presente sem estar presente, se “apresenta” sem existir no presente? É outra coisa que não o que foi visto ou vivido presentemente certa vez. Mas tampouco é uma pura invenção. É um híbrido que, nisso, se parece muito com o poema, nomeia a coisa sem ser a coisa, sendo outra coisa. Essa dinâmica de fuga e neutralização do tempo e da presença traz um tremendo interesse à composição».¹³ É a forma mesma da

⁸ *Idem*, p. 19 (*Sublunar* cit., p. 12).

⁹ Carlito Azevedo, *Collapsus linguae. Poemas*, Rio de Janeiro: Lynx, 1991, p. 55 (*Sublunar* cit., p. 28).

¹⁰ No título de uma seção de *Sublunar* cit., p. 49.

¹¹ Carlito Azevedo, *Versos de circunstância*, Rio de Janeiro: Moby-Dick, 2001, p. 8 (*Sublunar* cit., p. 51).

¹² Entrevista concedida a Heitor Ferraz, *Cult*, 53 (dezembro 2001), p. 7.

¹³ *Idem*, *ibidem*.

comunidade por vir que aqui se desenha. Não por acaso o poema foi publicado originalmente na plaquete *Versos de circunstância*, toda ela uma celebração contínua da amizade e do amor, formas elementares daquela comunidade na concepção da lírica.

Manuel Bandeira, num de seus mais famosos poemas, conjura a «vida inteira que podia ter sido e que não foi».¹⁴ Carlito Azevedo, por sua vez, faz coexistirem, pelo menos no espaço ambivalente do poema, a vida possível – que, se não foi, ainda pode ser – e a vida efetiva. A saudade, na sua poesia, não é apenas o lamento pela ausência no presente, mas também o canto por meio do qual se restaura – ou antes se constitui, se não há nenhuma imagem prévia a prenunciá-la – a presença na ausência. Não se trata mais de se remeter a uma promessa de felicidade encapsulada na infância, mas de escavar, no presente, pela e na poesia, o espaço no qual, como num relicário, o poeta há de depositar sua frágil alegria. É assim que uma outra modernidade se faz possível, pela ênfase na *presentidade*, no *tempo-de-agora* (*Jetztzeit*) benjaminiano que Haroldo de Campos descreveu como a modalidade temporal de uma poesia ainda moderna mas já «pós-utópica».¹⁵

5. «Amigo» – escreve Marcos Siscar num poema – «é aquele de quem me despeço».¹⁶ Em outro poema, escrito posteriormente, parece querer complementar o que naquele outro se diz: «estar longe é o começo de estar vivo».¹⁷ O flerte com certa melancolia é evidente. Mas Siscar não é dos que se furtam de vez à tarefa da alegria, embora, para ele, esta seja sempre uma «alegria difícil», como está registrado no título de uma seção do livro *Metade da arte*.¹⁸ É nos três versos decisivos do poema «Psicanálise caseira» que esta dificuldade melhor se enuncia, sob a forma de dois axiomas e uma interrogação:

há coisas de sobra que não se dizem
há coisas que sobram no que se diz
nossa miséria é uma alegria de palavras?¹⁹

¹⁴ Manuel Bandeira, «Pneumotórax», em *Libertinagem* (1930), *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 206.

¹⁵ Haroldo de Campos, «Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico» (1984), em *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*, Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 243-269 (especialmente pp. 268-269).

¹⁶ Marcos Siscar, «Tercetos morais e um dístico», em *Não se diz* (1999), reunido em *Metade da arte* (1991-2002), Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 130.

¹⁷ Marcos Siscar, «Estar aqui», em *Metade da arte* (2002), *idem*, p. 10.

¹⁸ Manuel da Costa Pinto fez desta «alegria difícil» sua chave de aproximação à poesia reunida de Siscar, na resenha «A alegria difícil da poesia de Marcos Siscar», *Folha de S. Paulo*, caderno *Ilustrada*, 26 jul. 2003, p. 2.

¹⁹ Marcos Siscar, «Psicanálise caseira», em *Tome seu café e saia* (2001), *Metade da arte cit.*, p. 69.

Aí está resumido todo o programa da poesia de Siscar, na constelação de quatro termos fundamentais dispostos em dois pares baseados simultaneamente em oposição e mútua implicação: *sobrar* (as «coisas», a vida) e *dizer* (as «palavras», a poesia); *miséria* e *alegria*.

[Publicação original como parte de «A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria», in Ettore Finazzi-Agrò, Roberto Vecchi e Maria Betânia Amoroso (org.), *Travessias do pós-trágico: dilemas de uma leitura do Brasil*, São Paulo: Unimarco, 2006, pp. 61-82; depois em *A prova dos nove. Alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*, São Paulo: Lumme, 2008.]