

ENTRELACE DE ESCRITURAS: UMA FISIONOMIA DA MODERNIDADE

Maria Theresa Abelha Alves
UEFS

Il faut supposer [...] que nous touchions [...] la signification d'ensemble des labeurs de nos ancêtres, composé cette piste précieuse ...; à l'horizon, toujours la poésie pure... [...] et là même le but. (Paul Valéry)¹

Le feu: ce qu'on ne peut pas éteindre dans cette trace parmi d'autres qu'est une cendre. Mémoire ou oubli [...], mais du feu, trait qui rapporte encore de la brûlure[...] le pharmakon inconsistant d'un corps pluriel qui ne tient plus à lui-même - ne pas rester auprès de soi, ne pas être à soi, voilà l'essence de la cendre, sa cendre même. (Jacques Derrida)²

Sábias são as palavras dos poetas e dos filósofos. Elas inauguram, retomam e criam. Compõem o mundo na surpresa do que ele é, espelha ou transmuta. É assim que se elegem, nos umbrais deste trabalho, as palavras do poeta que foram endereçadas à compreensão da poesia simbolista, mas que servem à compreensão da poesia contemporânea. São palavras que dizem de uma prática que tem alimentado a poesia de todos os tempos, mas que a pós-modernidade tem exacerbado, pois focalizam a aventura poética que se desenvolve através da recolha de vestígios de outras obras e da detetivesca busca de pistas deixadas pelos ancestrais. É assim que se elegem as palavras do filósofo que encontrou, na metáfora ígnea, a essência do fazer poético, ao estabelecer o conceito de cinza: o que ativa a memória de centelhas passadas, o que é capaz de outra vez brilhar sob o sopro poético do presente. Ao aludir à lembrança e ao esquecimento, o filósofo não deixa de apontar a marca do nosso tempo que, qual nova fênix, renasce das cinzas culturais de outros tempos para as recriar na tensão entre memória e olvido. É nesta tensão que compreendemos a fisionomia da modernidade que tem elaborado o entrelace de escrituras, em

¹ VALÉRY, Paul. *Variété*, apud SILVA, Maria Luiza Berwanger da. A paisagem do desejo e a poética do Outro no Simbolismo sul-rio grandense. In: BITTENCOURT, Gilda (org.) *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra-D.C.Luzzatto, 1996, p.121.

² DERRIDA, Jacques. *Feu la cendre*. Paris: Des Femmes, 1987, p. 45.

demanda de um virtual lugar que transgrida fronteiras espaço-temporais. Mediante a produção de diálogos interdiscursivos e intersemióticos, e através da configuração de uma paisagem poética, em que o texto construa tanto um "não-lugar" , composto de e assentado sobre as cinzas da memória cultural, quanto um "entre-lugar" de continuidade e de ruptura de paradigmas construídos por esta memória, a poesia enfrenta seu desafio. Produz, por conseguinte, um espaço literário polissêmico, paisagem poética ampla que se forma de pretéritas paisagens textuais e de próximas imagens do real que, transfiguradas pela memória e pela nova escrita, dimensionam a composição da paisagem interior, da subjetividade lírica. A apropriação de práticas poéticas anteriores pelo efeito da citação, bem como o traçado do espaço exterior na paisagem sempre outra do poema têm viabilizado os procedimentos com que a contemporaneidade tem exposto seu desejo de transfigurar o Outro, seja ele um espaço, seja ele um tempo, seja ele um texto.

Orientando-se pela demanda da multiplicidade e da polissemia, a poesia contemporânea reúne, no seu tecido de muitos fios, universos artísticos diversos para, no campo neutro da página, compartilharem suas estéticas. Configura-se então a paisagem poética como biblioteca, arquivo ou museu onde se guarda e se administra a memória cultural. A paisagem textual ergue-se como paisagem matizada de paisagens outras, produto que é de vozes que mutuamente ecoam ao se dissolverem, ao se confundirem. Na intersecção dessas múltiplas vozes, desenha-se um horizonte novo, um "entre-lugar" onde fronteiras se diluem e onde se consolidam mecanismos de reinvenção textual, ao mesmo tempo em que se filtram e se decantam espaços e sentimentos. O desenho desta outra paisagem se faz , transgressivamente, com as tintas mescladas do uno e do múltiplo, do próximo e do distante, do interior e do exterior. Traduz, assim, o prazer da composição por ressonâncias que transforma o texto poético no espaço privilegiado do resgate da Alteridade, da expansão da textualidade. Através do exercício da repercussão e do diálogo, os poetas contemporâneos abandonam a produção monossêmica, que solicita o público leitor e

investem na obra polissêmica, que cria seus leitores, pois, como diria ainda Paul Valéry, *Loin d'écrire pour satisfaire un désir ou un besoin pré-existant, ils écrivent avec l'espoir de créer ce désir et ce besoin*³. Através do exercício da repercussão e do diálogo, a obra poética hodierna solicita a participação do leitor que deverá percorrer os espaços textuais diversos, recriados pelo verbo lúdico e lúcido dos poetas.

O belo livro *Viagem de Inverno*⁴, de Helder Macedo, sugere, desde o título, um deslocamento espacial feito em determinado tempo: "viagem literalmente de inverno / literalmente viagem / por estradas escorrendo rios turvos / nas ondas congeladas das montanhas" (p.12). Entretanto, ao se abrirem as páginas do livro e se demorarem os olhos sobre as epígrafes, o sentido espaço-temporal se alarga, posto que a paisagem que se configura é a textual. Viagem que partindo dos trovadores, percorre Camões, Cesário Verde e Camilo Pessanha, que se transformam em vozes latentes que emergem recriadas nos poemas de Helder Macedo. A poética trovadoresca é paisagem que se revisita no poema 8, onde ecoa o "verde pino", de Dom Dinis, no poema 16, onde ecoam as cantigas de amigo cujo cenário dos amores é a "fontana fria", ou a margem do riacho, e no poema 24, onde ecoam as bailias. Os ecos camonianos também se ouvem, enquanto se reencena a concórdia discorde presente na obra do vate quinhentista, quando o contemporâneo alicerça os poemas, mediante antíteses, paradoxos e oximoros, "porque há vida somente quando há morte / e porque toda a selva / por mais cerrada e escura / contém o tempo já do seu deserto" (p.11). Cesário Verde se revisita no tema da deambulação solitária por espaços e tempos e na consciência da transmutação do real, por ação da imagem poética, de modo que se torne a "Viagem de inverno / metáfora fechada deslizando / em espelho opaco" (p.12). Camilo Pessanha se reproduz tanto na consciência de que o caminho percorrido, a viagem, é metáfora da

³ VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1957, p. 691.

⁴ MACEDO, Helder. *Viagem de Inverno*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

vida, quanto na retomada das "paisagens de inverno". Cinzas que outra vez se fazem fogo. Trata-se, portanto, de um périplo que percorre paisagens poéticas que o poeta contemporâneo, também em sua atividade acadêmica de crítico literário, desde sempre elegeu como eutopia, isto é, espaços onde é bom habitar, onde se emprende a experiência da finitude, relativamente ao mundo e à própria linguagem que o edifica⁵. No entanto há mais. A música também se faz convidada a compor a teia de referências, nos sons inconfundíveis de outra Viagem de Inverno - *Die Winterreise* - aquela viagem em que Franz Schubert emprestou seu talento musical para a composição de *lied* aos poemas de Wilhelm Müller. Tal como a obra matriz, a de Helder se compõe de vinte e quatro poemas que apresentam um eu-lírico que viaja, erraticamente, movido pelas lembranças, ilusões e decepções, contra o frio, o vento e a neve, elementos naturais que conotam o declínio da vida. O universo figurativo e simbólico em que o viajor se move é o mesmo na obra germânica e na portuguesa: a paisagem física é a hibernal com a selva escura, o rio turvo, montanhas cobertas de neve, árvores em que a memória amorosa se escreveu: a tília, na obra de Müller, o pinheiro e a castanheira, na de Helder. Ao lado da paisagem fria, há, num e noutro poema, o sonho da paisagem primaveril, e a imagem de três sóis a brilharem na noite escura. A paisagem animal surpreende o corvo, o galo, e cães, em ambos os poemas, e ainda animais selvagens não nomeados, na viagem matriz, e a raposa, na portuguesa. A paisagem humana, em uma e em outra obra, apresenta, além do eu-lírico, um tu, destinatário explícito em alguns poemas, e implícitos em outros, e um tocador de realejo, e a certeza de que há outros tantos para além da individual solidão. A configurar a cartografia da cidade, há, em uma e outra, a referência à pousada, ao catavento sobre o telhado, e ao correio. Assim como a obra de Müller e Schubert, a portuguesa diz da vida, do amor, da senescência e da morte e, ao dizer tais temas, diz pura poesia. Se a bagagem das epígrafes já preparara o leitor para dialogar com o poema, não

⁵Nunes, Benedito. *Hermenêutica e poesia*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p159.

param nelas o jogo intertextual. O primeiro poema do livro começa com o verso "A meio do caminho"(p.11) que, de imediato, convoca a *Divina Comédia* e sua concepção de vida como *peregrinatio*. O mesmo verso insinua que esta viagem lírica, como as épicas, começa "*in medias res*". Todavia, ao revisitar lugares poéticos consagrados, compartilhando-lhes as paisagens, o poeta contemporâneo tem consciência de que ao retrogradar em espaço e tempo, o único regresso possível "seria outro chegar ao não-lugar" (p.17), espaço retórico que dá vida aos poemas da morte, escritos "com as letras fingidas da memória" (p.23), onde os espelhos se quebram e onde se reconhece que "há metáforas / de que é prudente sempre duvidar" (p.27), porque esta é a paisagem que se forma no papel feita de "Metáforas mentidas falsos versos" (p.29) e, por isso mesmo, espaço não mimético.

Passemos, agora, ao livro *Ensaaios fotográficos*⁶, de Manoel de Barros que dialoga com Maiakovski, Shakespeare, Rabelais, Clarice Lispector, Jorge Luis Borges, que são nomeados e, ainda Guimarães Rosa, na recriação da língua, mediante o trabalho lúdico com as potencialidades dos afixos. Convocando uma poética intersemiótica, encontra Miró, cenas de filmes de Charles Chaplin, a música de Bach e a arte fotográfica. As obras desses artistas são as cinzas que *Ensaaios fotográficos* transformam em brasa ardente. O eu-lírico assume a condição de fotógrafo, porém, antes de captar o visível, o que seria cópia do real, ousa fotografar o invisível que existe nas coisas e para além delas. É assim que fotografa o silêncio cheio de significados da imagem chapliniana do bêbado vagabundo a caminhar solitário na rua deserta de uma qualquer madrugada: "Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado. / Preparei minha máquina/ [...] Fotografei esse carregador." (p.11). De igual modo, é o perfume que ele fotografa no jasmim, é o perdão que fotografa no olhar do mendigo. Enfim, são os pequenos nada que servem de pilares a tudo que é poético e que permitem ao eu-lírico concluir: "A foto saiu legal" (p.12). Se, como nos

⁶ BARROS, Manoel. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ensina Barthes, " a Fotografia nunca é mais do que um canto alternado de 'Olhe', 'Veja', 'Aqui está' [...] e não pode sair desta pura linguagem deíctica"⁷, as fotografias ensaiadas no livro de poemas são a anti-fotografia, porque o poema nunca pode ser tautológico como, em princípio, a fotografia o é. É na percepção e perseguição das imagens, não nas respectivas imanências ou contingências, mas no que elas transcendem por efeito das "incontinências do visual"(p.[9]) de que falava Borges, que o livro se ergue como ensaio fotográfico. Compartilhando paisagens intertextuais e intersemióticas, o poeta recupera os retalhos de natureza com que compõe o cenário: há rios, árvores, flores, pedras, pássaros, borboletas, há sol, vento, chuva, há madrugada, dia, noite, pois, como diz, "O mundo é sortido, Senhor" (p.19). Com tais elementos, cria-se um espaço rural onde o roceiro capina seu eito, os meninos ganham familiaridade com os passarinhos e os insetos, os gorjeios das aves em tempo de acasalamento se ouvem, as palavras de pais e avós têm o peso do definitivamente certo. Cinzas do fazer poético regionalista se recuperam e voltam a se fazer fogueira. O poeta, que diz "Nunca morei longe de meu país" (p.49), como aprendiz de fotógrafo, incorpora um retrato brasileiro, registrando os signos da autenticidade rural. Porém tal incorporação só se faz mediante a transformação que redimensiona a paisagem, porque o fotógrafo sabe que a paisagem logicamente articulada não produz boa foto, é "paisagem velha" (p.12) que só recupera a novidade pela transmutação imagística. O poeta tem consciência de que mesmo vincado a seu torrão natal é necessário padecer de lonjuras. No desenho textual da paisagem há, sobretudo, a consciência de que os elementos que são nomeados são apenas a matéria substantiva dos poemas. Os mesmos substantivos figuram em quase todos os poemas, porém criando variações que lembram as fugas de Bach, comprovando que no espaço textual não são elementos do real, mas apenas sonoridades. O poeta decanta a emoção lírica que o mundo

⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981, p.18.

exterior lhe provocara, expressando-a mediante uma outra espécie de emoção, análoga e diversa: o poema⁸, não-lugar onde é possível "transformar o vento" (p.27), dar "qualidades de flor a uma rã" (p.33) e dar "às pessoas qualidades de água" (p.33). Este não-lugar onde a função demiúrgica é milagre sempre atualizado, porquanto o falar "Faz comunhão com o começo do verbo" (p.25), é o espaço da imagem, é o espaço da metáfora, é o espaço do "comparamento" (p.21). Os poemas multiplicam, por conta disso, os elementos comparativos: "como", "como se", "seria como". De modo que o eu-lírico possa dizer: "Hoje eu atingi o reino das imagens,/ o reino da despavira" (p.23). As imagens apostam na plurissignificação, apostam no dinamismo transformador que tem muitas faces, ora é a do "Aferidor de Encantamentos" (p.19) que aproxima os vocábulos pelos seus efeitos fônicos", ora é a do "monge descabelado" que deseja construir uma ruína para o abandono que "pode ser também de uma expressão/ que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma / palavra" (p.31), dando-lhe uma outra morada, tal como o poeta faz com o substantivo arcaico "fontana"(p.29), transformando-o em adjetivo para qualificar a expressão pictórica de Miró, ora é a face do Roceiro que depura a linguagem dos "dejetos de aves, adjetivos" (p.15). Nessa paisagem outra, é possível discutir a literatura, criar alter-egos para o poeta, fazer Rabelais sair das ruas da Paris dos idos de 1532 e, outra vez, dizer "que a poesia é / uma virtude do inútil" (p.35). Nessa paisagem outra, é possível ouvir o segredo do grande fingidor: "Tenho uma confissão: noventa por cento do que / escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira" (p.45). Só nessa paisagem outra é possível ao poeta se fazer porta-voz de Clarice Lispector: "Eu te invento, ó realidade!".(p.[43]).

*Lidemburgo Blues*⁹ de Luís Carlos Patraquin, abre-se com uma epígrafe de T.S. Eliot, em que o sintagma "*This is the land*" se repete. A expressão "Esta é a terra" orienta a leitura do

⁸ COLLOT, Michel. *La matière-émotion*. Paris: P.U.F., 1997, p.2

⁹ PATRAQUIM, Luís Carlos. *Lidemburgo Blues*. Lisboa: Caminho, 1997.

poema em duas direções que se intercambiam: o aqui e o alhures. A terra que foi repartida adquire potencialidade referencial, com marcas que sinalizam África, Moçambique, Maputo, o bairro de Xipamanime, a antiga rua Lidemburgo, num movimento de sístole que cria círculos concêntricos que metonimicamente se auto-representam. Tais marcas evidenciam a peculiaridade africana, conferindo uma identidade ao eu-lírico na correlação com os referenciais de outra(s) terra(a), aquelas que configuram o espaço da alteridade adubado por sangue negro. No aqui a mafurreira, no alhures a tulipa. Sendo assim, num movimento de diástole o espaço moçambicano se expande, primeiramente rompendo seus limites em direção à vizinha África do Sul, motivo por que os poemas mesclam os falares, colocando lado a lado o português, o macua, o inglês e o africaner, atestando o estado de diglossia por que passa Moçambique. Depois, extrapolando os limites africanos, convoca as terras da diáspora, o que faz o eu-lírico perguntar: "Por que sangram tão maninguentemente / as capulanas em Amsterdam"? , ou então "E por que tão salgados agora os crioulos cabelos / desamarrando-se em Haarlem"? (p.35), e faz também o eu-lírico ouvir "Mahalia ensombrando a quietude de deus" (p.40) com sua inigualável interpretação do *blues* de celebração da morte "*Walk over God's Heaven*". A sublinhar a questão da diáspora, no poema 4, verbos de movimento são apresentados, em anáfora: "Ele vinha", "Ele ia", "Ele subia e vinha", "Ele subia", num deslocamento espacial "por um mapa esgarço" até "o umbigo do mundo"(p.19). Este "Ele" em viagem é "um deus ajaezado para morrer" (p.20), o que justificaria o *blues* de Mahalia em consonância com o tema da epígrafe de T.S.Eliot, retirada de *Ash-Wednesday*. Mediante a presentificação de memórias, o sujeito poético define os espaços de África e os múltiplos territórios do exílio, identificando-se, neste recordar, com os cantores de *blues*. Os poemas recuperam o cunho autobiográfico desenvolvido pelos *blues* que tematizam o "*away from home*", com o mesmo sentimento de melancolia, depressão, carência e solidão que os caracterizam e também apresentam a mesma variedade de nuances tonais e rítmicas que os

singularizam. Nesse sentido, os sete poemas, sob o título *Lidemburgo Blues*, reinterpretam a questão da viagem pelas sete partidas do mundo através da construção da paisagem e, simultaneamente, reinterpretam os périclos fixados pela literatura, motivo por que, tal como em Camões, ao homem se confere o epíteto de "bicho da terra" (p.18) em circunviagem, quer pelas ruas, quer pelos textos, que o poema cita e interpreta. Primeiramente as lendas que formaram e informaram a infância da "criança [que] sai para a rua / e cresce, fulgurantemente maior do que a Casa" (p.18), como por exemplo, a dos "albinos etéreos [que se esfumam] na copa agitada das mangueiras" (p.13); 2). A seguir, as cenas fixadas pela *Bíblia*, tais como a descida "ao vale dos mortos" (p.21) ou o atirar da primeira pedra (p.21). Logo depois se convocam os saberes clássicos que passam pela mitologia, onde se surpreendem os deuses: Vênus, agora palavra amorosa, que "surge, inteira, das águas" (p.23), "Ceres [...]entesourando a colheita" (p.38) e Kairós, transformado em verbo "de que agora se agarrem os cabelos" (p.20). A história onde se encontra Antinoo é outro texto a revisitar e, finalmente, os registros literários. Estes resgatam os poetas Virgílio, Camões, e Pablo Neruda. Do primeiro retoma a paisagem bucólica, no poema 6. Do segundo, a Leonor, não mais com sainho de chamalote, mas de capulana, no poema 7, além do engenho e arte, quando alicerça o último poema - "des-soneto" -, com a estrutura dos sonetos camonianos. Do terceiro, nomeia a "*Canção Desesperada*" (p.38). Por meio destas citações e em meio a elas, inscrevem-se as marcas de uma paisagem física: "Ilha", "estrada de boieiros", "casa de caniço", "goiabeira", "palmeiras" (p.13-14); a memória da infância com as aventuras de um eu-menino a pular um muro para saborear os frutos dos quintais vizinhos fossem eles nêspas ou mamilos (p.14), e as desventuras de um eu-adulto, em "morada nômade" (p.14), que recompõe em *blues* suas perdas e saudades com a certeza de que "o autor é o seu próprio processo" (p.37) e que tal processo se faz de "sobrepostas vozes" (p.23) que constituem as ígneas pistas deixadas pelos ancestrais e onde o poeta deseja arder.

Estas três obras poéticas constataam que o efeito de matizar a paisagem empiricamente localizada com textualidades pertencentes a outros tempos e com expressões artísticas diversas repousa no desejo de atingir o múltiplo, o polissêmico, de retraçar uma cartografia outra, aquela que se faz de paisagem descrita, isto é de escrita e já escrita, paisagem que ocupa este não-lugar da arte, paisagem poética onde se promove o entendimento da poesia como jogo repetidor e transformador do imaginário coletivo, onde se ousa um verbo mediador, mescla de culturas, fazendo do poema um mosaico transgressor em que universal e particular se encontram e se dissolvem, onde se equilibra o olhar absorto na paisagem com o poder demiúrgico da palavra a qual nomeia o espaço recusando sua reprodução mimética, onde se acredita num grau zero da escritura que disponibiliza a potencialidade da palavra com sua multiplicidade sêmica. Cinzas que se fazem fogo no horizonte da pura poesia.