

LIMIARES POÉTICOS CONTEMPORÂNEOS: DUDA MACHADO E A MARGEM DA ONDA

Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Doutoranda em Teoria Literária – UFSC

A palavra *fio*, do latim *filu*, dentre os inúmeros sentidos que adquiriu em português, tanto pode designar uma enfiada, uma linha de encadeamento, quanto referir-se ao gume dos instrumentos cortantes. Encerra as idéias opostas de complementaridade e de corte, de continuidade e de segmentação: seguimos o fio da meada e/ou seccionamos no fio da navalha e/ou estamos por um fio.

Em relação aos poemas de Duda Machado, que, por sua vez, desdobram-se nos de Mallarmé, e vice-versa, e considerando a dúplici condição do fio, que interrompe a linha regular da história, redobra a potência dos objetos e suspende a palavra pela garganta, procuraremos, nesta comunicação, explorar os riscos de uma “costura” em zigue-zague, a partir das margens: *borderline*, limbo, limiar.

Os limiars poéticos, segundo Raul Antelo, reinscrevem a instância da letra, “uma letra que está *entre* e que compele, insta, ao histórico e ao instantâneo”, que “...descansa na atividade de uma grafia que tenta captar as contingências da história sem se restringir aos marcos de uma verdade revelada mas desenhando, porém, uma figura em arabesco¹.” Composições assim são capazes de produzir um sopro delicado, com força para “abandar a verdade”, armam-se nos ornatos da escrita do artista com habilidade bastante para manter-se na *Margem de uma onda* e também nos daquela do lançador de dados. Ao falar de um invocamos, incessantemente, o outro, emendando um fio de voz, que vai do presente ao passado e que, ao mesmo tempo, é esgarçado,

¹ ANTELO, Raul. Limiar. *Ossos de Borboleta*. São Paulo: 34, 1996, pp. 143-146.

muito sutil, em fiapos. Ainda mais que se trata de um poeta relativamente jovem, cuja obra encontra-se em processo.

No texto de apresentação de *Margem de uma onda*, publicado em 1997, pela editora 34, Costa Lima capta com bastante precisão o modo atual do fazer poético de Duda Machado:

“Com *Crescente*, Duda Machado reunia, em 1990, sua obra poética de até então e se firmava aos olhos de um certo leitor como um dos quatro ou cinco maiores poetas da geração posterior às de Cabral e dos concretos. *Margem de uma onda* confirma e condensa sua qualidade./ Se já fosse possível descrevê-la, acentuaria dois elementos: trata-se de poetizar um mundo em cacos e em que o eu não mais ocupa a figura de centro. Mas o esquema que traça a frase logo precisa ser retificado: a idéia de poetizar um mundo caótico parece de imediato se confundir com uma atitude compensatória, uma espécie de não arriscada dopagem com palavras. Para entender-se que não é disto que se trata ou melhor que não é centralmente de compensação, é preciso, além de explicar o descentramento do eu, destacar-se um terceiro elemento: a ambivalência.²”

Sofrendo a atração de dois pólos, opostos e complementares, a meio caminho entre o mar e a areia, o poema que estende o título a todo o livro também dimensiona e problematiza o espaço: o lugar é o do risco, que corremos, e do risco que, precariamente, traçamos, para ser apagado logo em seguida. No jogo entre o ir-e-vir das correntes marinhas e a dureza da areia que se transforma em pedra, instaura-se um diálogo nada desprezível com a dicção cabralina. Os poemas de João Cabral de Melo Neto, de *Pedra do sono* (1942) a *A educação pela pedra* (1966), em sua preocupação objetiva e metalingüística, acompanham, de entremeio, a trajetória de Duda Machado, num aceno que tem um porte de esfinge: no deserto, o poeta interroga a sua tradição, interroga-se, cifra e des-cifra, elaborando outros enigmas:

MARGEM DE UMA ONDA

você entra no mar
mas é deserto
areia empedran-
do até os ossos

² COSTA LIMA, Luiz, “orelha” de *Margem de uma onda*. São Paulo: 34, 1997.

(ondas do mar de Vigo
como hei de estar contigo?)

mar que se diz deserto
mas onde água é ter nome

a uma onda extrema
quer te levar o poema

lá onde é tão difícil
estar – onde é sem nome

A dança das ondas recorta o semblante de ossos e de pedras e fala a secura do deserto, busca a dimensão entre parênteses da vertigem, talvez no passado lingüístico comum, galaico-português, em uma zona de porto, possibilidade concreta de todos os trânsitos, e expressa o desejo de penetração em outro extremo, no inominado³: O mar, que é deserto, camuflagem da visão, miragem, perda de controle, estende uma corda bamba entre dois mundos, ao mesmo tempo liame e precipício.

A condição de estar à margem, faz referência ao livro de Augusto de Campos *À margem da margem*, de 1989, uma espécie de almanaque, compilação aleatória: compõe-se de artigos díspares, que vão de 1963 a 1987, até então isolados em jornais e em outras publicações. Condensa Flaubert, Butor, Joyce, Oswald e Pagu, poemas óticos, e propõe uma “nova viagem literária” – reunir textos marginais em relação à entrada oficial das letras, ainda que tenham passado a figurar no rol dos nomes consagrados – juntando um exemplário de escritores “da margem”, da margem da margem. No poema de Duda, é explícito o estabelecimento de um diálogo com os textos dos teóricos do concretismo mas, ao mesmo tempo, pela exploração da

³ Vigo é uma cidadezinha espanhola, da região da galícia, próxima a Portugal, que nasceu ao abrigo de seu porto e se organiza por ele, desde a Idade Média, quando foi visitada pelos romanos, ou da idade moderna, quando participa das aventuras de conquista do Novo Mundo.

imagem de uma onda do mar, estabelece-se um distanciamento que opera um alto grau de mobilidade, maleabilidade e independência.

Não por acaso, Duda Machado escreveu, sob a orientação de Bóris Schnaiderman, na USP, a tese de Doutorado *Galáxias: do texto à ficção – abolição e memória das fronteiras*, com o objetivo de “mostrar o caráter inovador e sincrético” do texto de Haroldo de Campos, “a partir de determinadas características estruturais que constituem uma espécie de ponto máximo dentro da modernidade literária no âmbito da ruptura/mistura de gêneros.” O texto aborda três obras que considera matriciais das *Galáxias*: *Finnegans Wake*, de James Joyce, os *Cantos*, de Ezra Pound e *Un coup de dés* e o projeto do *Livre*, de Mallarmé. Trata, também da fluidez do gênero da narrativa, com o apoio de Mikhail Bakhtin, e explora a transformação da lírica moderna a partir de Baudelaire

O interessante, talvez, neste movimento, seja surpreendermos Duda Machado lendo as obras que Haroldo lê e pensarmos em um Duda ensaísta que, por um viés acadêmico, alimenta o seu próprio fazer poético. Se considerarmos que a sua defesa acontece em 1996 e que *Margem de uma onda* vem a público em 1997, pregamos eventos/escritos/retalhos numa mesma costura, com importância ao mesmo tempo complementar e suplementar.

Uma das imagens modernas mais recorrentes da relação entre a feitura do poema e o risco de naufragar, imposto pelo tempo, é desenvolvida por Mallarmé no soneto *Brinde (Salut)*. Nele, o poeta ensaia um pacto com seus contemporâneos, baseado num sistema de economia que se utiliza de poucos elementos, capazes, porém, de proliferar sentidos. Explora a quase homofonia das duas palavras francesas *verre* e *vers* (taça e verso), a gradação engenhosa em torno delas - *divers*, *hivers*, *envers*, numa auto-reiteração constante que antecipa a idéia do texto-constelação, explorada intensamente em *Um lance de dados (Un Coup De Dés)*. Há uma circularidade que se estabelece entre a rima do primeiro com o último verso do terceto final, quando *étoile* reaparece

em *notre toile*, enquanto a palavra *toile* pode significar, ao mesmo tempo, toalha, vela e a brancura da página em branco. Segundo Charles Chassé, o objetivo de Mallarmé era “o de conferir aos versos sensações semelhantes àsquelas proporcionadas pela música, mas isso através de recursos visuais⁴”. O verso *solidão, recife, estrela (solitude, récif, étoile)* é usado por João Cabral de Melo Neto, como epígrafe do seu primeiro livro *A pedra do sono*, de 1942.

Este mesmo gesto, de saudação, de desejo de uma leitura a ser compartilhada, é reelaborado por Duda Machado:

BRINDE

Aí onde és comigo o exílio
de ter sido, recebe o meu abraço,
irmão para sempre ambíguo.

O poema mistura *Salut*, de Mallarmé, com os versos finais de *Ao leitor (Au lecteur)*, de Baudelaire : “- *Hypocrite lecteur, - mom semblable, - mon frère!*” (“- Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”), na tradução de Ivan Junqueira) - da abertura de *As flores do mal*.

Duda consegue elaborar, em tom de paráfrase, uma bela e irônica homenagem aos precursores da modernidade, confraternizando com eles do espaço de exílio, temporal/lingüístico/espacial, reservado aos poetas-navegantes, ampliando, pela presença de outros interlocutores, a ambigüidade explícita que caracteriza seus poemas.

Sob outra perspectiva, ao caráter cênico do verso citado, no qual Baudelaire se dirige, provocativamente, ao leitor, somam-se as circunstâncias nas quais *Salut* foi recitado, por Mallarmé, aos 51 anos de idade, em fevereiro de 1893, ao presidir sétimo banquete da revista francesa *La Plume*, que reunia apenas poetas em torno da mesa.

⁴ CHASSÉ, Charles. As Chaves de Mallarmé. *Mallarmé*. Trad. José Lino Grünwald . Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990. p.14.

Há uma descrição, publicada pela revista, citada por José Lino Grünewald⁵:

“um leve sorriso nos lábios, o olho assim como algo estático, emocionado, tremendo tal uma jovem virgem sobre a qual pesassem os olhares de uma assembléia inteira, o presidente do sétimo banquete, esse puro poeta, esse homem encantador, Stéphane Mallarmé, ergue-se, pega a sua taça e, com uma voz sonora, embora algo mal-impostada, recitou o estranho poema impresso na capa desta revista.”

Assim, esta atualização, em Duda, refaz a imagem de *Hérodiade* (Salomé), incorporada por seu criador, – uma jovem e trêmula virgem diante de todos os olhares – e o gesto de brinde/abraço, que diz respeito tanto ao ofício poético quanto à instauração de uma forma específica de dramaticidade poética moderna: a tremedeira reverte em movimento de dança, no rigor afiado da palavra que, deixando de ser ingênua, é capaz de matar.

Mallarmé faz a ama, personagem de abertura do poema *Herodias (Hérodiade)* dizer, em resposta à pergunta de Salomé *Ama, eu sou bela? (Nourrice, suis-je belle?)*, uma frase significativa: *Uma estrela, na verdade (Un astre, en vérité)*; E assim como a graça da protagonista antecipa a desgraça, o fato dela ser comparada a um astro conjura a sua própria perda: a verdade é a proximidade do desastre.

O poema trágico é dividido em três partes. Abre-se com um longo monólogo, em tom premonitório e soturno, seguido de um diálogo, entre Salomé e a ama, uma espécie de ensaio para a dança mortal, e encerra com o cântico de João Batista, que oscila entre a certeza gelada da morte e a cálida esperança na salvação eterna.

Não há propriamente ações. As três partes são vozes em suspenso, à beira do abismo, que dramatizam um eterno devir, com a duração de um dia: A aurora prepara o desfecho tingindo-se de sangue, a face do espelho de Salomé é de água fria congelada, o fim da tarde anuncia ao

⁵ MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.22.

profeta a chegada da hora fatal. O título da primeira parte é *Abertura Antiga de Herodias*, e a voz vem dum passado impreciso, brumoso.

O lamento da personagem, que conta com o espelhamento das lágrimas, da água do tanque, do brilho de uma bandeja de prata e de diamantes contrastada com a sombra da lua, com a marca fúnebre de batalhas, das trevas e dos pesadelos, inscreve o texto na tradição, focada na previsão, no presságio, elaborado por um ser que se move, ele mesmo, entre a luz e as sombras. A velha ama de Salomé ocupa o mesmo lugar do cego, do profeta, do mago vidente.

A tragédia mallarmaica, entretanto, tem a preocupação nitzscheana de não buscar a especificidade estética somente em formas clássicas do sublime. Evoca propositalmente a fealdade e a desarmonia, na busca de um prazer que é similar à dissonância. Apoia-se mais no terror que na piedade e coloca a personagem principal, dotada de uma beleza mortífera, na oscilação entre uma aparente incerteza quanto ao que o futuro reserva e a possibilidade concreta de decidir o próprio destino ao tomar o caminho do “desvio”, contrariando qualquer lógica e investindo na pura perda.

Com o mesmo brilho frio do cristal, a caleidoscopia da faca marca a linha traçada pela *Herodias* mallarmaica. À moda de *Um lance de dados*, nela tudo se submete ao efeito de “divisões prismáticas”, o que propõe uma leitura não pela apreensão de uma totalidade, mas pela *fenda*, pela opacidade feminina de uma verdade que se re-vela no instante mesmo em que se desnuda. Ou, em outras palavras, pela condição de inapreensibilidade que se instaura diante de uma verdade esquivada, que recusa dar-se a conhecer completamente.

Duda Machado, em outro poema, faz uma aguda reflexão nesta direção, situando-se entre os restos da “idéia”, informe ou em ruínas, que vem da memória, e a compósita desagregação de elementos, que permite leituras parciais e mutantes:

LEITURA DO CRISTAL

Sob a imaginação que indaga
esse cristal se quebra;
em vez de seus prismas,
lê-se a vigília, a véspera,
percussão de hipóteses
a espalhar rasuras
no lugar do nome.

Todo cristal propõe
essa memória obscura
(paisagem perdida
entre informe e ruína)
ou: a fenda de seus prismas.

A Segunda parte de *Herodias*, intitulada *cena*, é uma ante-visão deste devir esfacelado, embora sob certo controle. Nada desejando dos valores e prazeres humanos, Salomé tem consciência de sua condição próxima do selvagem, e espera algo insólito. Sua beleza é uma maldição e a virgindade preservada a torna invencível, preparando a dança que terá o efeito de um divisor de águas entre o passado e o futuro, inaugurando uma nova era. A ama não compreende a insistência da jovem em permanecer casta e quer saber para quem, em vão, ela se guarda. Ela responde simplesmente: “- *Para mim*”.

Este “*pour moi*” é intenso. Mallarmé superpõe os nomes Herodias e Salomé, fazendo de ambas uma só, recurso que concentra ainda mais energia, aliado ao detalhe de que Salomé já dispõe de um “plus” libidinal, prestes a explodir. A combinação potencializa, diria Bataille, a criação por meio de uma necessidade de descarga, que virá como um dispêndio improdutivo, uma produção pela perda: “sob sua forma maior, a literatura e o teatro provocam a angústia e o horror através de representações simbólicas da perda trágica, desgraça ou morte.”⁶

Contrastando com as duas partes iniciais, a terceira, um cântico guiado pela voz de João Batista, compõe-se de versos curtos e rimados, mas que, apesar disso, insere-se também num

⁶ BATTAILE, Georges. *A Noção de despesa – a parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: imago, 1975, p. 32.

regime de dissipação, instaurado, desta vez, pelo sacrifício. A morte do profeta abre caminho para a crucificação e, neste sentido, a atitude de Salomé é a mesma das massas que, posteriormente, condenarão o Messias. Submetida, com o Batista, a uma força irresistível, ambos sabem que o perigo da morte não pode ser evitado e constitui-se, ao contrário, o objeto da forte atração que os une.

Encerrando na dimensão circular da palavra *salut*, saudação e adeus, o poema explora uma sensorialidade tensa, entre as margens, ao mesmo tempo dor e êxtase, que se apodera do Batista. Ele sabe-se a vítima de uma lei que mata, mas sabe também que esta lei, ao matar, faz nascer: O profeta que prega o verbo, a nova lei, a vinda de um salvador para toda a humanidade, tem que entregar seu corpo para que sua profecia seja realizada. Os versos curtos deste poema de encerramento recebem o título de *cântico de são joão* e, apesar das tremeduras, trevas e desacordos corporais, faz preponderar, à custa de uma disciplina reguladora da métrica e da seqüência de estrofes ritmadas, uma atmosfera de amarga serenidade, de aceitação e de obediência.

Salomé, ao contrário, trágica, é a detentora de uma verdade erótica, que dança, sob diferentes feições: em Nietzsche, vinculada ao enigma e aos regimes escópicos, às possibilidades de fazer o texto passar por diferentes registros, ou seja, à toda ênfase moderna na tradução; em Mallarmé, colada às possibilidades de desagregação de elementos e pela incorporação da aposta na existência e controle do acaso; em Derrida pela exposição da diferença, no esforço de contestação da lei, que culmina no corte da cabeça do pai.

Incorpora a figura emblemática de uma verdade esquivada, dançarina, sem limites, que não se detém diante de nada. Para Bataille, “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da

violência, o domínio da violação.⁷” Ela torna-se arquiteta, sobretudo, de uma poética, segundo os poemas de Duda Machado, sobretudo o seguinte:

POÉTICA DO DESASTRE

Cada detalhe se emancipa; entre
eles vínculo nenhum subsiste,
nem sua disparidade implica
qualquer combinação imprevista.

Moldados pela desagregação,
apegam-se ao enclausuramento
que os faz resistir.

Contra-organizam o desastre:

São sua composição.

Uma composição assim torna-se possível, paradoxalmente, a partir de sua própria impossibilidade: as palavras montam-se pelo acréscimo de “pedaços”, partes que a elas se agregam, prefixos e sufixos: “des-astre”, “im-pre-vista”, “des-agrega-ção”, “en-clausura-mento”. Estas (des)montagens conjugam retalhos contraditórios, independentes, que prefiguram uma composição futura: o próprio poema, elaborado em um espaço de suspensão, pleno de camadas, constelar. Entre o liso e o estriado, a *maçaroca* contemporânea investe, então, nas possibilidades de uma letra feminina, de fio tenso, frágil e fatal.

⁷ BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. J. Bernard da Costa. Lisboa: Moraes ed., 1968. p. 17.