

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Notas em torno de Cláudio Neves

Ronald Silva Robson

I

Os poetas brasileiros assumem, hoje, queiram ou não, a mais alta função política que lhes pode caber. Não o digo por considerar que aderiram a agendas partidárias em seus livros, o que no mais seria mentir, sim por notar que as bases e condições de nossa mais recente poesia – pelo menos da boa, da que interessa – estão voltadas diretamente contra a banalidade ambiente de uma língua em vias de perder toda a sua objetividade e força comunicativa sob a pressão das modas acadêmicas, das chaves interpretativas caducas do jornalismo cultural e da voga do politicamente correto – sem falar do abandono, puro e simples, do estudo sério do potencial estilístico do idioma. A poesia que agora nos cai à mão é uma poesia, assim vista, de oposição, que, a revivificar o idioma, e a sugerir novos problemas, começa a trair seus principais características. Arrisco aqui salientá-los, ainda que insuficientemente.

II

Luta-se, há anos, contra dois atavismos que apadrinham certa poesia pobre ainda bastante corrente no Brasil, sobretudo em São Paulo. Ambos são dois modos de supervalorizar o que Vilém Flusser chama de “natureza tautológica” da língua (*Língua e Realidade*): a referencialidade interna do idioma, ou seja, o universo das palavras que remetem apenas umas às outras num sistema fechado, para o qual não existem referentes externos. Há dois modos de se restringir a língua a esse seu aspecto: pelo formalismo extremado, como houve de ser com os concretistas e a dispersa linhagem a que deram origem, chegando até a um Paulo Leminski, nos quais a metalinguagem tornou-se mais que meta, tornou-se impossibilidade de qualquer meta; e pelo prosaísmo mais devoto que da prosa em verso foi ao verso já sem prosa nem nada, marca

de coisas como “poesia marginal”, por um lado, e de poetas (falta palavra mais exata) como Fabrício Carpinejar, por outro. Aí, já não temos a linguagem que tenta penetrar a aparente incomunicabilidade das coisas e de lá trazer um magma fresco, a “poesia”, “a límpida maravilha / de um delirante fermento” (Ungaretti); já não temos nem mesmo, para falar ainda como Flusser, alta linguagem significativa tornada de uso público, a “conversa”. Trata-se, afinal, de “conversa fiada”, uma língua que define e não aponta mais para mistério algum.

III

Tivemos grandes poetas, no entanto, que atravessaram incólumes o dilúvio de poesia taquigráfica das décadas de 1970 e 1980, porque vieram de geração anterior, e a poesia de um deles, Bruno Tolentino, foi de nascença “pós-diluviana”, e não à toa ela e o autor se tornaram ponto de partida de muitos poetas jovens (e não só de poetas). Alberto da Cunha Melo foi o nosso último grande poeta coloquial, de lide com matéria cotidiana e aparato formal incrível, mas discreto. E Gerardo Mello Mourão, falecido, como os outros dois, em 2007, foi nosso último mestre eminentemente “moderno”, alguém que incorporou os principais procedimentos da poesia do século XX e lhe deu alcance insuspeitável com os poemas épicos *Os Peãs*¹ (1982) e *Invenção do Mar* (1997).

Mas, se deixarmos de lado os “sobreviventes”, perceberemos que a poesia que se tem feito no Brasil é, por assim dizer, uma *poesia de segundo grau*: uma poesia que, em certa medida, não pode ser lida sem ser simultaneamente estudada. Disso resultam algumas tendências estilísticas muito gerais:

1. Uma hiperarticulação do discurso, com predomínio da hipotaxe sobre a parataxe, nisso indo contra a tendência da fala cotidiana, mesmo quando se trata de obra dotada de coloquialidade. Como resultado, temos uma poesia com mais verbos, ou seja, com maior complexidade de relações, de períodos mais espraiados que tornam o uso do *enjambement* quase inescapável e fazem do procedimento estilístico da enumeração exaustiva, com base em substantivos absolutizados – procedimento no qual, aliás, Karl Vossler identificava uma tendência dominante da poesia moderna –, já de pouca ocorrência (um de seus últimos grandes momentos na poesia brasileira foi, por exemplo, o Canto Primeiro, IX, de *Invenção do Mar*). Leiam-se os livros de Nelson Ascher, para ver que já há algum tempo (*Sonho da Razão* é de 1993) o apreço gramatical pelas construções subordinadas se solidificava, e leia-se o último Ivan Junqueira, o de

1 Nota *extemporânea*: Na contracapa de *Invenção do Mar* (livro que injustificadamente até agora não foi além de sua primeira edição, de mais de vinte anos atrás) há as seguintes linhas atribuídas a Ezra Pound: “Em toda a minha obra, o que tentei foi escrever a epopeia da América. Creio que não consegui. Quem conseguiu foi o poeta de *O País dos Mourões*”. *O País dos Mourões* (1963) é a primeira das três partes que viriam a compor *Os Peãs*. Intrigado com tamanho elogio, cuja fonte não é apresentada, perguntei a José Lorêdo Filho (editor ludovicense que manteve correspondência com o poeta nos seus últimos anos de vida) se sabia algo a respeito. Disse-me em resposta: a fonte teria sido uma carta do poeta americano; nela constaria o trecho que lhe é atribuído, que, segundo ele próprio, seria reprodução do que havia dito oralmente a amigos; Gerardo chegou a prometer enviar a Lorêdo uma cópia da correspondência, mas morreu dali a pouco e nenhuma outra carta sua chegou às mãos do amigo distante. É documento que precisa ser buscado nos espólios do poeta, cuja divulgação talvez servisse de estímulo a que se revisitasse sua obra.

O outro lado (2007), para ver quão refinada tendeu a se tornar a articulação do discurso em nossa poesia: no poema “Indagações”, ao longo de dezesseis versos ocorrem só dois períodos, cada um de oito versos; e, em “A história”, poema em *terza rima*, um período chega a ocupar seis estrofes desprovidas de enumerações exaustivas, sequências de apostos ou de orações subordinadas adjetivas – ou seja, sem mais do mesmo, sem enchimento de linguagem². Esse tipo de articulação sintática, contudo, não é apenas sintática, é também da ordem da concatenação de tropos, motivos e imagens, de comum em séries de poemas. Os nomes de Érico Nogueira – em *O Livro de Scardanelli* (2008), leia-se o “Cancioneiro inglês ou de Sandra Gama”; em *Dois* (2010), “Deu Branco”; ou leia-se todo o *Poesia Bovina* (2014) – e de Cláudio Neves, de quem ainda falarei mais longamente, devem aqui ser lembrados.

2. Quebra da isometria e do ritmo canônico, com o que, por exemplo, em decassílabos já não se busca apenas o ritmo heróico (6°, 10°) ou sáfico (4°, 8°, 10°), mas sutis deslocamentos tônicos. Isso, em suma, pressupõe uma personalização da técnica versificatória e seu uso com irregularidades ricas, precisas; anda a par da adjetivação preferencialmente metafórica (e, não raro, com substantivos com função de adjetivo ou advérbio) e da busca de rimas mais toantes que soantes, e assim mais “abstratas” (gramáticas, como a de Celso Cunha, ainda chamam a toante de “imperfeita”, o que é útil ter em mente quanto ao que digo, embora dizê-la “impura” talvez seja mais justo). Logo, lançar mão de sonetos decassílabos “tradicionais” é quase pedir a paródia, e o procedimento paródico é o de Marco Catalão ao longo de praticamente todos os decassílabos de *O cânone acidental* (2010). Grande exemplo do que afirmo neste parágrafo são também os doze poemas da série “Notas para o livro das constatações”, contidos em *Isto a que falta um nome* (2012), terceiro volume de poemas de Cláudio Neves.

Do que foi dito, o leitor logo percebe que estamos diante de poetas cultos, que suaram para aprender a fazer bem o que fazem. A excelência técnica e a ambição temática saltam aos olhos de quem quer que tome um desses livros em mãos. Vejamos mais de perto a poesia de *Isto a que falta um nome*.

2 Talvez para entediar mais o leitor, talvez para animá-lo, lembro que construções como essa são muito raras nos usos modernos de *terza rima*. Nada similar ocorre em “A Máquina do Mundo” (*Claro Enigma*), de Drummond, e, se ocorre em *A Máquina do Mundo Repensada*, de Haroldo de Campos, é de forma forçada, pelo barroquismo às vezes monstruoso (no duplo sentido da palavra), mas quase sempre interessante. Seguem os versos de Ivan Junqueira: “São Simão de Junqueira tem altares / onde rezaram Pedro e Inês de Castro, / e um pouco deles vaga entre os pilares // de uma capela onde os anjos de alabastro / flutuam sobre tumbas ancestrais / e ali, no Tejo, deixam esse lastro // que ouvi pulsar no sangue de meus pais, / no heráldico e solene patriarca / João Francisco, ao clarão dos castiçais, // e de uma tal de Elena, em cuja arca / dormiam cartas, jóias e uma escória / de anúncios, certidões – toda essa parca // e vã miuçalha que se fez história: / a daquele barão esfarrapado / que Alfena ainda guarda na memória, // com sua mula a se arrastar no prado, / as botas sem cadarço, a mão nodosa / a fustigar as ancas de seu gado”. *O outro lado 1998-2006*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 64-65.

IV

Em *Isto a que...* Cláudio Neves tem uma meta invulgar: encontrar as imagens, tropos e demais recursos poéticos e estilísticos adequados à simbolização do ato intuitivo primeiro, aquele pelo qual o homem tem acesso à realidade: o instante esquivo no qual irrefletidamente nos apoderamos – ou participamos – de algo único e intransmissível em sua totalidade. Mas ele não quer falar do drama que é ver a riqueza das experiências originárias desaparecer na tentativa de expressá-las, de torná-las comunicáveis, coisa que é uma das matérias de *O mundo como Ideia*, de Tolentino. Quer, enfim, é nos dar viva, na técnica de sua poesia, a própria forma do ato intuitivo! Sim, estamos aqui entre brumas, mas certamente são brumas iluminadas.

Nos doze sonetos da série “Notas para o Livro das Constatações”, que abrem *Isto a que...*, somos apresentados a imagens fabulatórias e asserções líricas com um sentido de incompletude e de anúncio de um nascimento, de um frescor que se esvai: “uma mulher à espera, uma ideia sem fundo, / um cão latindo indiferente ao mundo” (p. 21)³; “aqui restemos de mãos dadas / à espera de o mundo ser criado” (p. 22); “esse hiato, esse espanto debruçado / sobre uma ideia sequer começada” (p. 24); “primeira noite (que nem noite se chamava) / de um mundo que não tinha ainda despertado” (p. 25).

É a visão de quem assiste à inauguração do mundo e, sem dispor, lógica e analiticamente, cada coisa em seu lugar, a tudo quer abarcar numa posse simultânea. Aí está a razão de ser de três recursos estilísticos dessa poesia: o gosto pela elisão, e especialmente a elisão da cópula (“O amor, amor, [é] nem busca nem encontro”, p. 25), a fim de preterir as relações lógicas; a criação de um clima condicional, permanentemente hipotético, através de expressões tais “se”, “como se”, “como que” e outras; e a apresentação de painéis de elementos vários como um todo uno, sem hierarquia, coisa a que me referi ao falar em posse simultânea. Os três recursos estão presentes neste poema (p. 27):

Minha memória é a pátria que não tenho,
meu muro além do qual tudo amoral, daninho,
caos ideal de pétalas, pálpebras, jardins
em que tudo fechado, delicado, estrito:

os ternos, seus perfumes, a gravata sobre
o ombro de meu pai à mesa, seus amigos
contando amantes como só os homens,
e eu que as contava como fosse minhas;

os nãos que ouvi, todos indiscutíveis,
inelutáveis como se; o cofre de minha
bisavó guardando a mecha de cabelo

3 Páginas referentes – neste e nos casos seguintes – à edição de *Isto a que falta um nome*. São Paulo: É Realizações, 2011.

da neta morta (nem três anos tinha),
guardando inventários, moedas austríacas
e um papel com seu segredo escrito.

Nesse soneto, deve-se reparar menos no teor memorialista que no teor fabulatório ou mítico. *Isto a que...* está cheio de pequenas fábulas (assim as chamemos por comodidade): de seus vinte e quatro poemas (na maioria, séries de poemas), nove são de acentuado sabor narrativo. Daí que essa poesia, em que pese lírica e “temática” – na tipologia de Northrop Frye dos “modos” literários (*Anatomy of Criticism*), o temático é aquele em que a persona do autor se salienta com algo endereçado diretamente ao leitor –, tem alta carga “mítica”, de mito no sentido aristotélico. Veja-se este trecho do antológico “Um conto, um morto, seu quarto” (p. 73):

O morto ficou no quarto depois que levaram
seu peso sem sapatos.

O morto ficou no quarto depois de há muito
os caramujos brincarem
em seus cabelos; depois de seu ventre inchado.

O morto ficou no quarto. Não o esqueceram –
não deram pelo fato
de que os mortos ficam depois que lhes levam
o peso e o tato
para junto dos seus (também sem peso) antepassados.

(...)

Com mãos de brisa, tirou o pó da cama onde agonizara,
e de cinza as passou
na penteadeira, no fio de uma página, no alto espaldar
de uma cadeira
que desde sempre tivera, e em que, quando vivo,
[pouco se sentara.

Esse tipo de mito quer, afinal, “Sobretudo narrar sem ter de haver um fato, / mas o intervalo entre duas asas” (p. 40); ou quer, dito de outra forma, “ater-se à possibilidade” (p. 40), à matriz do que poderá vir a ser, à fonte do imaginável – e aqui, mais uma vez, interessa a Cláudio Neves não o “fato poético”, mas deixar à nossa vista a forma do ato de apreendê-lo. Por isso, há o intuito de dar marcha à ré das palavras até a vivência concreta; não, contudo, à maneira pós-moderna de ver um abismo entre linguagem e realidade, pois o poeta sabe que “a palavra diz só de outras palavras, / mas, com dizê-la, nos consola e desagrava” (p. 44). Assim, não é sem fé na palavra que ele empreende até sua breve “crítica da razão poética”, digamos assim, ao longo das quatro partes de “Dizeres”, tratando, em específico, das palavras morte, tempo, anjo e, claro, palavra. Tudo, afinal, para nos conduzir ao cerne pessoal da vida, a que naturalmente nos falta um nome (p. 32):

Chamarmos alma isto a que falta um nome
em nada muda sua condição,
o mesmo se dizemos coração
ou o que quer de involuntário, insone.

Que uma palavra é só uma coisa em que outra some,
sem chama, sem calor, sem colisão,
como uma sombra noutra, como a sensação
de que a morte nos move ou nos consome.

Que isso de alma ou coração tem muitos nomes,
iguais porque igual seu resultado,
também porque igual sua distância

daquilo que sem peso e sem fragrância,
daquilo sem porvir e sem passado
que nos habita a voz e nos faz homens.

V

Costumo afirmar que existe no Brasil, historicamente, um descompasso entre os fatos de nossa cultura e a visão cultural que temos deles. O Brasil de que falamos, não raro, simplesmente não existe. Um exemplo é o Brasil cuja última leva de bons poetas ficou lá pelos anos 1960: esse Brasil não existe. Continuamos a ter poetas excepcionais – e quase sempre tivemos mais bons poetas que bons romancistas –, embora o fenômeno sociológico chamado “literatura” pareça, de fato, ter desaparecido⁴.

Esses poetas, dentre os quais tenho por exemplares Érico Nogueira, Cláudio Neves e Renato Suttana, aí estão e – repito – têm a mais alta função política, na medida em que insemnam nosso idioma e abastecem de novas bases imaginativas um país cujas Humanidades andam em petição de miséria. Convidam-nos, ainda, de maneira clara, a desenvolver modelos de sensibilidade muito específicos – como espero ter demonstrado ao comentar *Isto a que falta um nome* –, com o que são autores de obras, a seu modo, pedagógicas.

(Aos interessados em filosofia e ciência política: é para aí que vocês devem olhar.)

Ronald Silva Robson

Doutorando em Teoria e História Literária (Unicamp).

⁴ Entre outros motivos, porque 1) não temos mais uma tradição literária como *corpus* reconhecível e imediatamente transmissível de geração a geração (um *paideuma* poundiano nacional); 2) a crítica literária quase desapareceu, fato que em si mesmo não seria problemático, se ela tivesse sido sucedida por algo mais que *press release*, tese acadêmica e *vlogs*; 3) a classe intelectual chamada “público letrado” definiu até sumir de vez (o homem culto, mas não leitor profissional, cujo perfil se tornou incompreensível, em parte, pela ascensão da imagem do professor universitário), e só agora dá mostras de uma possível ressurreição; e 4) a língua portuguesa se tornou um objeto exótico, uma língua que já quase não é sentida desde dentro.