

EM BARCOS DE PAPEL: POESIA NA SALA DE AULA*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p91-114>

Fábio de Souza Andrade^I

RESUMO

Esse artigo é um exercício de leitura cerrada de um poema, “O poema e a água”, pensado como primeira aproximação das dificuldades de leitura crítica por leitores iniciantes.

ABSTRACT

This paper develops a close reading of “O poema e a água”, meant as a first approach for beginning readers to the challenges of critical reading.

PALAVRAS-CHAVE:

“O poema e a água”; Poesia na sala de aula; Leitura de poesia.

KEYWORDS

“O poema e a água”; Poetry and classroom; Reading poetry.

* O texto que se segue deriva da transcrição ligeiramente adaptada de aulas ministradas a alunos calouros de graduação em Letras, na USP, em um curso voltado à leitura de poesia; para ser fiel às circunstâncias originais de formulação, optei por preservar marcas da oralidade, como certa dose de repetição e a economia de referências bibliográficas. Devo um agradecimento especial a Stephani Gagliardi Amantini, excepcional monitora da disciplina que gentilmente se dispôs a transpor para a página o registro gravado em vídeo das aulas em que me baseio, ministradas no primeiro semestre de 202; sem seu gesto, este artigo não teria sido possível.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Em memória de Eduardo Vieira Martins, leitor arguto de palavras e silêncios

Poesia (A). É completamente inútil. Fora de moda

Poeta. Sinônimo de sonhador e de palerma.

Mar. Não tem fundo. Imagem do infinito. Propicia grandes pensamentos.

(Dicionário das Ideias Feitas.

Fragments para o Segundo Volume de Bouvard e Pécuchet.

Gustave Flaubert)

A leitura de poesia envolve certa disciplina de leitura, um passo mais lento, analítico e refletido que busca – e, às vezes, alcança – combinar o prazer da fruição estética a uma engenharia reversa, desmontagem para melhor compreender se não a maravilha espantosa que, de fato, o poema funciona, ao menos as condições nada sobrenaturais para que o prodígio se opere. De que maneira as palavras se convertem em matéria moldável, deixam-se plasmar no poema, forma singularíssima e nada corriqueira de linguagem, máquina de sentidos e comoção que significa, conhece e expressa o encontro entre sujeito e mundo? Como os textos líricos logram essa combinação intrincada de fantasia, memórias e experiências das mais diversas ordens (linguística, literária, mítica, pessoal ou política) que ressoa em nós com tanta intensidade e tamanha força impositiva?

Parto de um poema brevíssimo, exemplar do que na lírica tende à intensidade e à brevidade potencializadas e multiplicadas num infinito de abissais relações internas.

Ao texto, pois:

O poema e a água

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho o mar.

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória.

Como fazer para cercar e dizer seu(s) sentido(s)? Se é verdade que a literatura, a exemplo das demais artes, é um processo de apreensão e tradução **sensível** e **material** do mundo e das ideias numa estrutura verbal singular e desafiadora, vale, antes de mais nada, determo-nos na superfície da forma significante, na camada que resguarda sua singularidade material concreta. Aqui, talvez o dado sensível mais superficial, o que primeiro se interponha e possibilite a ponte entre o leitor e o texto seja o diagramático, certa disposição visual das palavras na página impressa que, *a priori*, limita e orienta as possibilidades de leitura. Ante ao arranjo gráfico deste punhado de palavras no papel, dificilmente nos ocorreria apostar em uma leitura instrumental de qualquer texto desta natureza, como fatalmente procederíamos ante uma bula de remédio, tampouco recorreríamos à disposição analítica solicitada a quem enfrenta um tratado filosófico. Este arranjo ordenado e conciso das linhas em que está composto o poema sugere outro horizonte de expectativas que nós, leitores modernos, brasileiros, compartilhamos de partida.

No Ocidente, a característica visual mais marcante do texto em prosa, seja relatório científico, matéria de jornal ou transcrição de autos judiciais, é a do preenchimento contínuo, progressivo e total da página, ocupada por uma cadeia ininterrupta de palavras capazes de completar, lógica e gramaticalmente, o fio de um pensamento sem lacunas. Na página impressa, a prosa toma a forma de mancha de texto compacta que cresce da esquerda para a direita, do alto para baixo, obedecendo a uma sucessão regrada que, a cada passo, precisa as funções sintáticas e singulariza sentidos, criando uma reconhecível ordem lógica a serviço de objetivos essencialmente descritivos e referenciais e, idealmente, respeitosa das leis da comunicação eficiente (clareza, transitividade, univocidade e economia).

No poema, por oposição, o que de imediato se destaca visualmente é a valorização de pausas gráficas nada arbitrárias, a construção de uma alternância regrada entre as palavras e os silêncios que, explorando os vazios da página, acolhe, de boa vontade, hiatos e cortes semânticos, incorpora como meios expressivos essenciais lacunas, rupturas, ambiguidades. Se *verso*, etimologicamente, significa *volta*, *repetição* e, de fato, o princípio do ritmo de recorrência regular está inscrito na poesia para além dos próprios versos, nas estrofes, nas rimas; sua importância estrutural onipresente não se traduz apenas neles, mas aparece em outras formas de paralelismos, semântico, sonoro ou imagético.

Quase moldura, isolado, o título se encarrega de sugerir uma atitude anímica que encaminha o tom preponderante à leitura e antecipa - seja de forma sintética, contrapontística ou irônica- motivos que serão elaborados ao longo do texto, impondo uma nova armadura à apreensão visual imediata do poema, atmosfera que se aprofunda e define ao longo do desdobramento dos versos. Em “O poema e água”, o desenho do poema na página traz na silhueta de suas quatro estrofes a sugestão icônica de uma continuidade cíclica que, semelhando a figura das ondas, insinuam a imagem de um eterno retorno. Cada estrofe se abre com um verso longo, tenso como o paredão de água prestes a romper, seguido por outro menor, e um terceiro ainda menor, mínimo mesmo, a onda enfim desfeita e dispersa, pronta para mais uma vez se armar em tensão. Visualmente, portanto, ao primeiro contato, já se antecipa no poema o apreço estrutural do lírico tanto pela brevidade, pela intensidade, como pelo ritmo da repetição regular.

É possível afirmar que o poema em questão carrega, desde o ovo, características gráficas que contrariam as expectativas de uma lógica clara, inequívoca, referencial, comumente associada à prosa. O corte dos versos, unidades rítmicas de sentido que obrigam certos segmentos com medida própria a voltar regularmente, é um corte que também incide sobre a sintaxe, desafiando os imperativos de ordem sintática. Aqui, cada estrofe é composta por um período que se encerra em si mesmo, parte relativamente autônoma, fechada em si mesma, mas sem deixar de estar articulada às demais.

Se um corretor de redações escolares fosse chamado a converter o poema em prosa clara e eficiente, a “corrigir” sua vocação para a ambiguidade, antes de mais nada lhe acrescentaria vírgulas. O resultado deletério seria justamente o de arruinar o efeito expressivo que sua omissão produz, responsável por sua fluidez de sentidos: enquanto o poeta omite intencionalmente as marcas da respiração lógica do texto, o prosador sublinha suas articulações lógicas. Na primeira estrofe, por exemplo, “As vozes líquidas do poema”, o sujeito, aparece destacado em verso único, seguido por “convidam”, verbo ativo transitivo indireto que compõe com

“ao crime” o segundo verso, e por fim por “ao revólver”, verso em si ; “ao crime” e “ao revólver” são dois elementos sintáticos em relação de equivalência e uma vírgula aqui deixaria claro que esse convite duplo tem dois objetos coordenados, em pé de equivalência.

Quando omite as marcas de articulação lógica, o poeta cria um fato rítmico e, ao mesmo tempo, abre espaço para uma nova ordem de sentidos, encantatória, expressiva, musical, que intensifica a margem de expressão subjetiva; o elemento emocional do texto cresce em relação ao racional, ao lógico-denotativo, ao referencial, as palavras antes dançam que caminham, como diria Paul Valéry. Para o leitor, a omissão reforça uma relação de surpresa ou de espanto que a organização diagramática em si, simétrica e regular, elaborada, já favorece. Note-se que antes mesmo de discutirmos se este é um texto moderno ou antigo, se está em um livro ou foi grafitado em um muro, se faz parte da obra de um autor canônico ou não, o mero aspecto visual do poema comunica-se com o nosso conhecimento prévio dos gêneros literários, de como eles se relacionam entre si, de como deles podemos ou devemos nos aproximar.

A disposição de leitura a que o poema convoca, portanto, deve pautar-se pelo que Jonathan Culler chamou de “princípio cooperativo hiperprotegido”: ainda que, no primeiro momento, o texto não seja claro, é preciso reconhecer nele uma verdade que está além da mera comunicação de conteúdos, verdade que excede a correspondência com o mundo externo ao texto, construída e interna. O poema exige uma disciplina de leitura que não se concederia a um manual de operação de uma máquina de lavar: lê-se o texto várias vezes, e com singular atenção, porque se intui que esconde algo notável nas entrelinhas, nos ecos, nas repetições, em suma, na carnadura de sua forma. A poesia, Drummond referenda, é *claro enigma*, demanda decifração.

Falamos das estrofes, dos versos, da ausência de pontuação, do aspecto diagramático do poema. Motivada, mas não transparente, é na opacidade da relação entre forma e conteúdo, na maior ou menor fricção que produzem entre si que devemos investigar os sentidos do poema. Assim, o desenho em ondas que percebemos visualmente na disposição das estrofes sobre o papel antecipa de modo sensível os significados antes de os apreendermos logicamente. A arte opera suspendendo nossos hábitos linguísticos, provocando um olhar sobre o mundo e a linguagem que os formalistas russos batizaram de *estranhador*, não banalizado pela busca da recorrência funcional. O objeto de arte é, nesse sentido, um *inutensílio*: não serve para algo específico, mas produz um enfrentamento do real que leva a um conhecimento singular. Aristóteles dizia que a arte está mais próxima da filosofia do que da história, porque nos fala do mundo como ele deveria ser, não como ele é ou foi, permite-nos viver outras vidas, vidas possíveis.

Como ler então essa classe de textos que resistem à leitura imediata, que não são produto de injunções lógicas ou práticas, nem a elas se curvam? De que maneira o poema se endereça a nós, avessa aos imperativos da comunicação clara, à construção de uma história parafraseável, com começo, meio e fim? A leitura do poema é mais exigente que a da prosa, porque o poema é mais resistente, mais estranho, mais enigmático, não há como atacar o poema senão por sucessivas leituras, tentativas renovadas de articular hipóteses de compreensão das partes e de como as partes são ressignificadas e modificadas pelo todo. Leituras em série, portanto, em constante vai-e-volta e seguidas reformulações: de uma leitura provisória do todo ao escrutínio das partes; novamente de cada parte ao todo; e da totalidade assim revisitada a uma nova hipótese, mais compreensiva e abrangente, até que se alcance uma descrição comunicável e econômica da estrutura do poema, da relação que nele se engendra entre forma e conteúdo. Correspondência que não necessariamente coincide com a intenção expressiva do poeta que, sustenta Paul Valéry, quase nunca dispõe de uma “vontade de dizer” consciente e clara, mas apenas de um comichão expressivo indefinível que se precisa apenas no ato da escolha das palavras, na seleção dos recursos verbais mobilizados, eles sim os verdadeiras responsáveis pelo que a posteriori se figura como o conteúdo expressivo. Assim, não à ideia de um autor inspirado substitui-se a do leitor inspirado, instituído pela construção progressiva, detalhada de um efeito de linguagem.

Por trás do poema eficaz há construção, portanto, e o caminho para seus bastidores dessa eficácia passa pela análise dos procedimentos formais, des-membrar para re-membrar; o primeiro passo é analítico, lição de anatomia, abrir a máquina do poema e buscar compreender as relações entre suas partes para, depois, tornar costurá-lo e observar como ganha vida, qual o princípio que o anima, o que de fato a linguagem está a construir. O poema tampouco corresponde à projeção imediata da reação emocional que despertou em nós no primeiro contato (ainda que não lhe seja indiferente), não pode ser conhecido a partir de uma leitura meramente projetiva; depende do encontro de uma certa vontade expressiva com uma forma, faz-se materialmente a partir de uma matéria-prima que são as palavras e, uma vez concluído, cria uma unidade que é maior do que a soma das suas partes e de seus momentos lógicos.

A leitura inicial depende, de alguma forma, de uma hipótese provisória que oriente as necessárias releituras do poema, da localização mesmo parcial do tema ou motivo, mais que mero conteúdo ou assunto, que lhe são subjacentes, garantia de balizas para a formulação mínima das tensões que o animam. Se de e-mail ou um texto jornalístico pode-se dizer que têm assunto, o poema trabalha temas ou motivos, assuntos muitas vezes abordados na tradição literária e sobre os quais já se depositaram

valores humanos e um certo conteúdo expressivo, evocado, ecoando ou abrindo margem a contestação da literatura passada.

Começamos a ler o poema, portanto, a partir da identificação de tema ou motivo centrais. Intuitivamente, nossa primeira operação mental é tentar circunscreve-lo; como nossa experiência é muito vasta e variada, buscamos cercar a que domínios/esferas da nossa experiência ele faz maior apelo. Rumo a uma hipótese de leitura, a primeira providência é formular uma paráfrase provisória, andaime do intérprete, para só então, a partir dela, constantemente refinada e reformulada, passar a examinar passo-a-passo as complexas relações entre som, imagem e sentido, as configurações cambiantes das relações entre sujeito e mundo que o poema realiza. Se o poema é maior do que qualquer tradução lógica do que ele está dizendo, para apanhá-lo é preciso descrever sua estrutura, contornar os limites das tensões que ele organiza a partir de contornos verbais específicos. Aberto a múltiplas leituras, concorrentes, complementares e até mesmo em colisão, o poema não se abre a elas senão a partir da mediação necessária da linguagem construída, articulada e organizada.

O esforço de abarcar o tema e elaborar tal andaime provisório da interpretação pode começar pelo título. O que nele nos intriga? Antes de mais nada, talvez sua abrupta aproximação, aparentemente imotivada e certamente inesperada, entre dois elementos não conaturais ou contíguos, - o “poema” e a “água” -, associação estranha à ordem que a ciência ou a lógica modernas se esforçam por imprimir ao mundo. Em “O poema e o poeta” ou “O poema e as palavras”, por exemplo, ou em “A água e a represa” ou “A água e a sede”, seríamos capazes de reconhecer uma associação legítima de termos que partilham um certo domínio da experiência objetiva ou subjetiva do mundo cognoscível. Não é o caso de “O poema e a água”. De que amarras, então, o título se vale para conjugar os termos que o compõem? Do ponto de vista lógico, não se trata de uma relação de subordinação, nem de pertencimento, ligação entre parte e todo, mas de uma coordenação, uma justaposição. O título coloca lado a lado dois mundos, dois círculos de sentido, dois territórios sensíveis, dois domínios da experiência sem explicitar intersecções ou correspondências, apenas deslocando-os um para a proximidade do outro.

Antes de explorar analiticamente o desenvolvimento desta tensão intrigante, vale recorrer a outro momento lógico fundamental ao processo de leitura crítica, que é o comentário, capaz de relacioná-lo a um contexto específico e explicitar mediações, convenções e referências não correntes. É o comentário que responde pela filiação de “O poema e a água” à tradição do poema lírico, breve, moderno e ocidental, que o opõe à literatura oral dos povos ágrafos, às convenções das formas líricas antigas, aos imperativos narrativos do épico ou às máscaras da poesia dramática.

De certa forma, o comentário deste poema está facilitado por esse aspecto moderno e familiar que sua linguagem, sintaxe e léxicos pouco esotéricos, guarda; o comentário pode ser breve, ainda, porque não o poema não demanda o esclarecimento de referências oclusivas ao âmbito mitológico, cultural ou histórico. Não há aqui menção a Pistoia, por exemplo, como na elegia que Cecília Meireles dedica aos pracinhas brasileiros mortos em combate, na Segunda Guerra Mundial, enterrados em terras italianas, que perderia em alcance se o leitor não associasse a cidade ao cemitério que os abriga. Tampouco há alusões a Orfeu, às sereias ou ao uirapuru, cuja elucidação seria essencial para que toda a potência de significado de um poema que as incluísse se efetivasse. O “Áporo” drummondiano, por exemplo, é um soneto mínimo que se agiganta muito por conta dos múltiplos sentidos, eruditos e obscuros, que sua palavra-título, decisiva, esconde, sem os quais perde muito de sua riqueza.

Mas vínculos entre o texto e o contexto de outra natureza levantados pelo comentário não deixam de importar à leitura de "O poema e água". É da ordem do comentário a percepção do protagonismo que nele assume a sensibilidade do indivíduo, esse herói da modernidade. Não mais um eu que configura um tipo social, representante de classe, arquétipo de uma emoção convencional, como os das canções de amigo ou de amor medievais, tampouco a voz central que unifica um discurso, mas o indivíduo enquanto mito pós-romântico, cujos protótipos são o Fausto, de Goethe, o Quixote de Cervantes, o Robinson Crusoe, de Defoe, subjetividades prometeicas que enfrentam o mundo solitárias, insurgentes contra o peso da História, extrapolando as convenções sociais, respondendo às provocações do mundo, isoladas e à margem, a partir de sua esfera íntima. Por outro lado, termos despreziosos como “revólver” ou “livro” garantem que estamos no âmbito da modernidade: não há tradicionalmente o objeto livro entre os gregos, como não os há entre os nuer ou entre os pataxó (ou antes não havia; hoje, por necessidade, a partir do contato com o mundo moderno, ocidental, como estratégia de sobrevivência, os índios tendem a se alfabetizar e perenizar sua história e tradições também em livros). No contexto da história ocidental, sabemos que livro quer dizer pós-Gutenberg e revólver quer dizer depois que a pólvora chegou ao Ocidente, estamos em contexto moderno, pois.

De volta ao círculo hermenêutico: como assinalado, "O poema e água" é uma expressão enigmática, porque traz justapostos sem mais explicações dois termos não coextensivos. Se bem considerada, talvez a estranheza seja marcante porque poema e água dizem respeito a ordens da experiência percebidas em forte oposição. Quando falo em água, imediatamente é o mundo natural que está implicado: uma totalidade anterior à existência humana, o espaço de surgimento da vida, o humano enquanto carência, necessidade do homem de suprir as faltas do processos

biológicos, a sede. Com o poema não é assim, o poema é criação humana, segunda natureza, faz parte do reino do cultivado o domínio da cultura. Se é belo, não o é como a flor, mas como algo construído, imitação artificial da beleza natural, produto da arte, da artificialidade, da artisticidade, da técnica e do engenho humanos.

Assim considerada, esta relação de proximidade entre natureza e cultura tem algo de inesperado que a capacidade lógica de articular relações entre causas e consequências, prosaica, não parece capaz de resolver; para apreendê-la, é preciso recorrer à capacidade de produzir revelações da inteligência imagética e analógica, encontrar pontes sensíveis que abram comunicação entre esses domínios aparentemente estanques. A imagem extrapola a lógica, busca dizer o que o discurso lógico não comporta, expressar essa convivência de contrários. Quando menciono o “voo de chumbo” de uma ave, estou conjugando a leveza de alcançar as altas esferas da atmosfera ao peso do metal; o oxímoro “voo de chumbo” preserva simultaneamente ativas e operantes duas qualidades essencialmente contraditórias, é um voo pesado, associa propriedades que, do ponto de vista lógico, não podem ser associadas; na lírica, a ambivalência desse paroxismo, a contradição nos termos é não só possível, como desejável, correspondendo a uma extensão legítima das possibilidades da linguagem na direção da ambiguidade, do paradoxo, das verdades emocionalmente complexas que escapam ao território prosaico. Pela justaposição intrigante e inesperada dos mundos da natureza e da cultura, a expressão “o poema e a água” nos instala de princípio na trilha dos significados múltiplos sugeridos pela imagem, antecipando, comedidamente, como poema e água vão se relacionar ao longo do texto.

Traduzir o encontro humano com o mistério do mundo a partir de equivalentes sensíveis tomados à natureza é típico não apenas da poesia, mas também das línguas em seu estágio inicial de desenvolvimento. A abstração lógica que está na base da linguagem prosaica - como a empregada por Darwin para escrever *A origem das espécies*, por exemplo-, essa ordem metonímica cujo equilíbrio se constrói de forma meticulosa e regrada, corresponde a uma possibilidade que as línguas só alcançam em um estágio avançado de sua evolução. Quando as línguas surgem, fazem-no fundadas na vontade mitopoética de expressar o mundo através de equivalentes metafóricos, imagéticos, o que lhes confere uma ambição próxima à da magia simpática, criadora de centelhas verbais que expressam/inventam correspondências instantâneas entre elementos do mundo natural e determinadas experiências humanas. O mito assim opera: doma a perplexidade, o susto, a ameaça do mundo em personificações de forças da natureza, encontra equivalentes sensíveis para relacionar natureza e cultura. Giambatista Vico denominou essa etapa de mitopoética e vestígios da sua centralidade sobrevivem em metáforas mortas que

assombram até mesmo a língua positiva da ciência moderna (a “boca do rio”, as “costas de um país”, o “pé da montanha” transportam para o domínio da experiência geográfica do mundo elementos da anatomia humana). “O poema e a água”, por sua vez, como boa lírica essencial, explora o poder sugestivo dessa classe de metáforas para além das sobrevivências residuais, potencializando, em seu percurso verbal, um encontro inesperado entre natureza e cultura.

Por meio da sonoridade, “as vozes líquidas convidam ao crime” tornam seu apelo ainda mais sedutor e necessário, convertem-no em caminho irrecusável. O convite paradoxal e imperioso, nos confins da ordem violenta, fica mais motivado a partir dessa vinculação sonora dos termos que o compõem, das recorrências sonoras orquestradas, assonâncias e aliteraões em profusão. A aproximação da música que também opera no sentido de afastamento da lógica prosaica; na contramão da linguística saussuriana, o poeta não só recusa a arbitrariedade na associação entre som e sentido, mas abraça a ambição de motivá-la, como Crátilo defende no diálogo platônico: para ele, os poetas intensificam uma íntima associação entre som e sentido que a língua já carrega, de forma análoga às pontes que a imagem também procura criar entre domínios da experiência que não se deixam exprimir pela lógica formal.

A “cantiga sem eira/ nem beira” do Drummond de *Brejo das Almas* o faz, ao encadear “O amor bate na porta/o amor bate na aorta”. Porta e aorta não são coisas imediatamente relacionáveis. O amor personificado, alegorizado, Amor, portanto, vem sem ser chamado, visita inesperada. Mas bate também naquilo que é a porta simbólica do sentimento, o coração, e de pronto implica outro domínio, anatômico, a aorta, artéria evocada em sua concretude por associação secundária. Porta e aorta não estão próximos apenas pela relação de sentido e pelas imagens que o poema vai deslindar, mas também por uma relação sonora. O verso seguinte desdobra essa relação de vinculação, que ultrapassa a lógica referencial e se funda na expansividade natural dos campos de imagens: “fui abrir e me constipei”, apanhado por um golpe de vento. O poema segue, “cardíaco e melancólico [...] entre uvas meio verdes/ e desejos já maduros”. Por que se introduzem os termos “uvas”, “verde” e “maduro”? Trata-se de uma questão de sugestão sonora, porque “aorta”, na escrita, não é idêntica à “horta” do horticultor; porém, considerada a sugestão sonora, as expressões, homófonas, estão implicadas entre si. Também do ponto de vista sintático, a embaralhamento da ordem lógica se faz notar: em “entre uvas meio verdes”, estamos no domínio da horta e em “desejos já maduros”, as uvas aparecem costuradas a algo da ordem dos sentimentos, mas sentimentos modulados a partir de qualidades sensíveis e materiais da horta, o abstrato colando-se ao concreto. A migração dos sentidos se dá a partir de dois eixos: da sugestão sonora e das relações

imagéticas. O crítico Otto Moacir Garcia dedicou-se ao estudo da poesia drummondiana a partir desse princípio das imagens chamando outras imagens e nos jogando abruptamente de um domínio da experiência a outro através de saltos que não são lógicos, denominando a técnica de palavra-puxa-palavra.

Em “O poema e a água”, isso também ocorre, primeiro, na aproximação arditamente despretensiosa, ao dispor sobriamente, no título, lado a lado os dois elementos estranhos. Toda imagem comporta um grau de enigma, sempre é um sedução, canto e feitiço (o charme dos franceses), potencializado pela aproximação da palavra à música, como alegoriza o Sermão de Santo Antônio aos Peixes, seja na versão do Padre Antonio Vieira ou na do *lied* de Gustav Mahler. Nela, como pregasse em vão aos homens, incapaz de conquistar-lhes a atenção, o santo decide-se por abandoná-los em sua displicência e passar a pregar aos peixes; a exemplo de Orfeu, aproxima-se do rio e põe-se a discursar, valendo-se de palavras tão, encantadoras que os peixes vem à flor da água e ali permanecem, todo-ouvidos, estáticos, acompanhando sem respirar a pregação. Como no mito de Orfeu, capaz de fazer pelo canto com que as árvores se curvem e os rios corram mais rápido, nesta alegoria a poesia a força extrema da poesia é encantamento, capacidade de suspender o fluxo do tempo e criar um núcleo enigmático de sentido que nos faz voltar a ele muitas vezes apostando na riqueza dos sentidos que pode fazer brotar de camadas subterrâneas.

Música, por certo, porém também lampejo, iluminação profana, súbita revelação da relação insuspeita entre coisas distantes no mundo, como o poema e a água. Os surrealistas formularam de maneira lapidar o grau máximo de radicalidade da imagem por meio de verso tomado de empréstimo de Lautréamont e que aparece nos manifestos surrealistas é: “Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”. É uma imagem muito surpreendente, fossem os termos o bisturi, o cirurgião e o cadáver, tudo claro e leológico, mas o que o faz na história o guarda-chuva? Nos protegerá do sangue que decerto espirrará quando se abrir o cadáver na lição de anatomia? E a máquina de costura? Ajudará a fechar esse corpo e suturá-lo depois da dissecação? Não se sabe. O que faz a força da imagem é uma sugestão como as experimentamos em sonhos, enigmáticas, combinando verdades emocionais complexas com nossa experiência sensível do mundo, imagens que só fazem cismar, que criam uma suspensão dos hábitos, uma desautomatização da nossa relação com o entorno e solicitam um tipo particular de inteligência ausente do dia-a-dia, que remonta à linguagem mitopoética ou ao pensamento selvagem.

As sociedades sem lei, sem fé e sem rei, as sociedades primitivas valorizam um tipo de inteligência que tem nada de conceitual, nem se

confunde com o moderno conhecimento científico, fundado na experiência empírica, em hipóteses falseáveis que se submetem à rotina dos testes como caminho para a construção progressiva de um arsenal de só hipóteses sobre o mundo, tendendo à sistematização, mas dizem respeito a uma inteligência prática, que junta o graveto e as folhas das árvores ou as penas dos pássaros e constrói, a partir do bricabraque, formas simbólicas. Em certa medida, a poesia lida com a linguagem dessa maneira, busca relações analógicas entre as coisas do mundo, relações sensíveis, motivadas pelo compartilhamento de propriedades sensíveis ou formais que produzem sugestões imprevistas.

Vejam como essa justaposição se complexifica e se transforma numa relação de subordinação ou de interpenetração complexa das duas coisas que estão apresentadas de maneira próxima, mas não interpenetrada no título. Passemos à primeira estrofe: “As vozes líquidas do poema/convidam ao crime/ ao revólver.” O movimento analítico é o movimento de distinguir as partes, busca de apreensão de relações de sentido nos mínimos elementos que, em seguida, persegue o como as relações de sentido neles fundadas. Se no título do poema, natureza e cultura estranham-se, no primeiro verso, essa relação já se complica. Suspenda-se temporariamente um dos atributos (“líquidas”) que qualifica no verso inaugural o sujeito da primeira estrofe (“as vozes”) e teremos uma relação de predicação (“as vozes do poema”) que se reveste de naturalidade, aparente desdobramento lógico do título. Vozes do poema é da ordem do esperado, poderia ser ainda vozes dos manifestos, vozes do políticos, vozes dos poetas – essa é uma relação de predicação quase analítica, porque há um sujeito ele é modulado, determinado por atributos que de certa maneira já estão essencialmente ligados ao seu campo de sentidos.

O adjetivo “líquidas” complica tudo, por que cria uma qualidade que não é atributo natural de voz, mas na singularidade das relações de sentido instituídas internamente ao poema, essencial a ela. No encontro entre representantes dos dois mundos, o natural e o da cultura, cria-se um terceiro ser, inexistente previamente ao poema, o que dá curso às “vozes líquidas”. “Poema” e “água”, antes separados e próximos, passam a se reunir em um novo terceiro elemento que, concretamente, faz com que atributos da água se comuniquem ao poema e vice-versa, atributos das vozes humanas, fatos de cultura, passem a tingir de sentidos o domínio do aquático, do natural. Cultura e natureza reúnem-se concretamente nessa imagem e, a partir da sua criação, sempre que no poema se evocar algum atributo ligado ao âmbito da natureza, imediatamente algo da ordem da cultura estará implicado, e vice-versa. Forja-se uma metáfora, “vozes líquidas”, que confere a um ente relativamente abstrato - movimento do ar é a configuração máxima, bastante etérea da materialidade natural das

vozes- novo teor de concretude e apelo sensível. A partir deste gesto verbal, as “vozes do poema” (e no poema) estão irremediavelmente contaminadas por atributos aquáticos (como a água, serão potencialmente expansivas, capazes de abraçar uma ilha, alargando-se na direção do horizonte infinito. como o mar, ou se autocircunscrever, limitando-se em poças, de espelhar o brilho da luz ou umedecer o que toca, de matar a sede, enfim) e o reverso também vale, os elementos aquáticos passam imediatamente a se deixarem ler nos termos do que é verbal e vocalizado (o curso d’água confundindo-se com o discurso fluente, o mar em sua imensidão remetendo as associações infinitas que contém, em potencial, uma língua).

A adjetivação insólita que produz este novo ente não é, como no caso anterior, analítica, simplesmente conferindo ao sujeito atributos que ele já possuía de antemão, como em “leite branco” ou, em Tomás Antonio Gonzaga, nas “tranças belas e formosas” de Marília, ambos os casos meramente explicitando atributos essenciais aos seres que qualifica. De modo oposto, se observo os versos iniciais da “Fuga sobre a Morte”, de Paul Celan (“Leite-breu d' aurora nós o bebemos à tarde/ nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos à noite/ bebemos e bebemos”, na tradução de Cláudia Cavancanti), noto uma predicação que contraria as propriedades naturais do leite e cria uma imagem paradoxal, cuja verdade não é referencial, nem está dada previamente na essência do objeto qualificado. Esse tipo de adjetivação, sintética, modifica essencialmente o sujeito e cria verdades imagéticas que só existem no poema. Se o leite é o que dá a vida, o leite negro, por oposição, é o que nega a vida, o esperável num poema que tematiza os campos de concentração, o horror da vida mutilada. Assim, as vozes líquidas do poema falarão de propriedades da linguagem que dizem respeito a uma relação entre mundo natural e mundo da cultura reconfigurada que o poema mesmo institui, uma experiência que não é lhe anterior ou exterior, mas que se dá pela e na linguagem.

Ainda na primeira estrofe, suspendendo provisoriamente tanto o adjetivo “líquidas”, como o objeto que complementa o convite enunciado, concentremo-nos na construção “as vozes (~~líquidas~~) do poema convidam”. Seu aspecto seria o de enunciar uma relação semântica e sintática tranquila, dentro do horizonte do esperável, caso o objeto do convite fosse, por exemplo, a “reflexão”, a “alegria”, ou o “ensimesmamento”, por exemplo, todos complementos possíveis e lógicos à frase. No entanto, à estranheza do caráter líquido das vozes o poema soma um segundo choque: por mais que motivado pela cadeia aliterante e assonante em que se insere, o “crime” introduz novo elemento perturbador ao caminho dos sentidos possíveis do poema. Se convite implica aproximação sedutora, tentativa de aliciar pelo convencimento, acolhendo tanto a possibilidade do sim de bom

grado, quanto uma recusa peremptória, crime recobre-o de uma violência impositiva que foge à normalidade e exclui o tato da amabilidade.

O empenho analítico precisa atentar aos limites concretos que a partitura verbal do poema introduz ao forjar uma ordem relativamente autônoma de sentidos que, ainda que se comunique com nossas experiências anteriores a ele, ganha determinações formais novas e próprias, definindo contornos palpáveis às múltiplas possibilidades interpretativas legítimas que abriga. Ainda neste domínio das determinações internas das tensões contruídas, deve chamar nossa atenção o fato de que num gênero literário que em tese se arma a partir da centralidade do eu, um caráter indeterminado recubra o agente do convite, “as vozes líquidas do poema”, a um só tempo escondido tanto pelo anonimato, quanto pelo aspecto coral e plural de sua(s) voz(es). Uma elocução que não define a sua proveniência, parte do vazio, do nada, como se o céu se abrisse e deixasse as vozes se manifestarem para que um Abraão aterrado lhes emprestasse ouvidos.

Em *Mímesis*, Erich Auerbach escreveu uma história da representação série da realidade humilde na literatura ocidental a partir da análise dos grandes textos, de Homero a Virgínia Woolf. O capítulo de abertura (“A cicatriz de Ulisses”) compra a voz narrativa que encontramos na passagem do Antigo Testamento referente ao sacrifício de Abraão à que descreve o episódio da volta para casa do herói de Ítaca para casa, querendo se manter incógnito, mas reconhecido pela velha ama, Euricleia. Odisseu chega disfarçado de mendigo e, segundo os ritos de hospitalidade correntes (os gregos tinham o costume de receber muito bem os estrangeiros, porque o estrangeiro sempre pode ser uma encarnação disfarçada do Deus, o estrangeiro é sempre sagrado) é confiado à velha senhora que dele cuidou dele quando criança; ao lavar-lhe os pés dele, a criada atenta para uma cicatriz no joelho, imediatamente associando-a a episódio de infância de Odisseu, uma caçada de javali que resultou em ferimento idêntico, reconhecendo-o. Para narrar a passagem, Homero serve-se de retrospectos, mas todos organizados a partir da mão segura e serena de um narrador onisciente, que vai e volta, conduzindo o leitor pela mão, sem sustos. Interessa-nos o contraste com o narrador que aparece nos escritos bíblicos, o que registra a palavra divina no sacrifício de Abraão. Nele, a voz do Deus do Antigo Testamento irrompe abruptamente, inesperada, em relação direta com Abraão, convidando-o ao sacrifício intempestivo. São dessa segunda espécie as vozes líquidas que comparecem na primeira estrofe do poema, vindas de cima, anônimas e abruptas, convidando (convocando?) não se sabe quem (aparentemente, a todos) ao crime, ao revólver.

Não deve passar despercebida a nota de dissonância que o poema agrega à ideia do convite. As vozes chegam mansas e, súbito convidam-nos ao domínio do crime, muito fora da ordem, extraordinário, anormal.

Se a arte é mesmo estranhamento, perturbação da serenidade anestesiante da ordem cotidiana e corriqueira, não há como negar o apelo estético forte desta imagem. As torsões inesperadas que a escolha do léxico impõe, combinando o inconciliável, forçam violentamente o nosso sequestro da normalidade semântica, tornam o convite imperativo, obrigam-nos a admitir a pertinência de uma contradição nos termos. Todo poema é, em certa medida, choque entre sujeito e mundo que se condensa na brevidade sintética de uma fórmula verbal carregada de alto teor emotivo. A realidade objetiva e a voz que a diz não se diferenciam, aquela é antes tragada para os recessos da intimidade subjetiva, desta forma, deve a expressão lírica em seu estado de descrição ideal corresponder a uma forte presença do sujeito. Como entender, então, a ausência do “eu” na primeira estrofe que vínhamos examinando, sua substituição pela predominância de uma voz anônima, que apela a um ouvinte igualmente anônimo e coletivo, convidando-o a esse mundo apartado, violento, marginal? Outro um elemento intrigante.

Em suma, é como se a estrofe inicial correspondesse a uma primeira ordem de construção interna do poema que vincula natureza e cultura, escrita/voz/poema a um mundo natural e aquático nos termos incomuns de uma relação estranha, extraordinária, anormal que esta estranha combinação, *vozes líquidas*, encarna. A partir da sua enunciação, sempre que no poema se mencionam elementos pertinentes à água, automaticamente estará implicada a linguagem, e vice-versa. A crime a que a imagem está relacionada, então, talvez seja da ordem do rapto para fora da normalidade, para além da lógica das relações cotidianas. As vozes líquidas, violentas, tomam-nos de assalto e impõem a equivalência entre poema e água, a cópula entre mundo natural e mundo da cultura.

Enigmática, “intransparente”, toda imagem reclama uma leitura circular que se opõe a outra, reclamada pela prosa, presa à complicação progressiva de um conflito inicial rumo ao desfecho. Nada linear, a multiplicidade de sentidos condensados na imagem poética se desenvolve às voltas, por retomadas e variações combinatórias. Se assim for, não parece absurdo esperar que as sucessivas estrofes do poema em questão retomem, em repetidas investidas, a tensão inicial das *vozes líquidas*, irresolvida por vocação, acrescentando-lhe aos poucos novas determinações. Admitamos, pois, que a primeira estrofe é esse convite anônimo feito pelo poema que, como uma chuva, desaba sobre os sujeitos, toma-os de assalto e não admite recusa – “não há guarda-chuva/ contra o poema”, como escreve João Cabral –, colocando-os num domínio de anormalidade e estranheza, de sequestro abrupto, em cuja natureza verbal e aquático se relacionam intimamente.

É possível rastrear os mesmos elementos que compõem a imagem matriz do poema, as vozes líquidas, e de fato, tornar a flagrá-los,

recombinados em novas configurações, nas estrofes seguintes. Se buscássemos uma figura geométrica capaz de traduzir a ordem interna desse poema, seus círculos de sentido talvez se deixassem melhor apreender na imagem dos círculos concêntricos que se formam quando atiramos uma pedra nas águas de um lago. Ou seja: o poema em questão perfaz um caminho que descreve uma espiral que, de estrofe em estrofe, vai se fechando, partindo de um ciclo mais amplo, de sentido mais universalizante e abstrato, e aos poucos, em cada um dos círculos seguintes, estreita e especifica a relação entre poema e água. Mais, esta especificação se dá em função de um aparecimento cada vez mais central do sujeito, da intimidade de uma voz central, ausente na abertura, mas elemento central da lírica. Vejamos então como poema e água reaparecem nos termos de um recorte mais próximo do centro irradiador das relações de sentido que se estabelecem entre natureza e cultura, entre mundo da linguagem e mundo natural: a subjetividade individual.

“Falam para mim de ilhas/ que mesmo os sonhos/ não alcançam.”: por que a sugestão sonora mostra que, nesta segunda estrofe, ainda estamos no mesmo mundo de relações que o poeta instituiu a partir da primeira? Quais são os indícios sonoros que, aqui, retomam, repetem e se referem a organização musical da primeira estrofe, reforçando o padrão de repetição regular que singulariza a poesia em relação à prosa? São da ordem da aliteração e da assonância, já muito pronunciadas nos versos de abertura, internamente à primeira estrofe, muito aliterante em v e c (vozes, convidam, revólver) e assonante em i e o (líquidas, convidam, crime, revólver). Se lá, em “líquidas”, “convidam” e “crime”, os is se repetem em posição acentual nos versos, aqui, “falam” e “alcançam” insistem no *a* nasalizado; “crime” e “ilha” rimam, assim como “sonhos”, “convidam” e “revólver”, rimas soantes. Esse vínculo sonoro também está dado pela métrica comum, os versos de ambas as estrofes tendendo à isometria, arranjadas na sequência idêntica de um verso longo, um intermediário e um brevíssimo. A repetição regular, portanto, está na retomada dos sons vocálicos, consonantais e também na repetição do padrão estrófico, no padrão de versos; um mesmo princípio formal liga uma estrofe à outra, mas não apenas ele. Também os dois campos de imagem decisivos no poema tornam a aparecer sob novos aspectos.

“Poema” e “água” voltam na segunda investida do poema particularizados em “falam” e “ilhas”. Assim como o falar sugere uma ordem que recorta e organiza as vozes, a linguagem (em poema?), a ilha, acidente geográfico, natural, se caracteriza partir do cerco pela água. Há, nos dois casos, um ajuste que se apoia numa das grandes forças da imagem poética, a maleabilidade, o poder metamórfico, traço sensível também comum ao aquático e ao linguístico, alimento da analogia central do poema. Na tradição literária, a associação metafórica da linguagem a um

mar de possibilidades expressivas é corrente, e pode se limitar em poema, espécie de ilha de linguagem. Como a água, que ora se expande em mar, ora se limita em copo, a linguagem pode se confinar em poço, palavra em estado dicionário, e igualmente fluir, jactante, como o rio, discurso corrente. As palavras, por sua vez, podem escorrer entre os dedos, como a água, ou serem contidas em estrutura fixa, poema, peça ou romance. Interessa-nos sobretudo como, a partir da imagem inaugural, essa contaminação recíproca de propriedades sensíveis e sentidos entre os dois polos em questão (poema e água), colocando em xeque a diferença entre o formado e o não formado, o natural e o que carrega as marcas da história, o que tende à expansão infinita e o bem circunscrito.

Se na primeira estrofe, as vozes brotam de uma fonte de enunciação anônima, plural e coletiva, indeterminada (“convidam”), dirigindo-se a um destinatário igualmente indeterminado, na segunda, a relação circunscreve-se. O convite, que era voltado a todos, agora singulariza o indivíduo e o situa o espaço do sequestro súbito que violentamente institui um recesso à margem da coletividade: “falam para *mim*” de ilhas, como fosse o “eu” um eleito, um escolhido. Ainda em posição passiva, que a forma do pronome oblíquo (*mim*) demarca gramaticalmente demarcada como objeto, esse “eu”, centro irradiador da lírica em seu modelo arquetípico, discretamente vai ocupando seu lugar de direito no poema, o daquele que põe em comunicação mundo interior e mundo exterior, linguagem e natureza. A singularização em curso é reforçada pela imagem da ilha, que carrega até etimologicamente este processo de individuação forte a que a(s) voz(es) do poema parece(m) estar sendo submetida(s), insulamento, isolamento.

Além de instaurar um espaço emblemático de isolamento e solidão, em que as convenções sociais e o automatismo dos hábitos sociais tendem à suspensão, a ilha serve a repensar o mundo das convenções sob a lente da invenção, contornar as determinações do reino da necessidade segundo as ambições do domínio da expressão, da liberdade estética. Mais: o poema descreve ilhas exponenciais, hiperbólicas, porque além dos sonhos, em si já lugar por excelência da suspensão das leis naturais, alcançam. Tenhamos em mente que, no poema, os sentidos não se produzem por correspondências com o mundo exterior, mas pela coerência interna, criação plenipotenciária de um mundo novo, onde linguagem e natureza podem entrar em relação de curto-circuito, anunciando surpresas. A imagem começa onde o conceito cala. Se ilhas têm a ver com o domínio dos sonhos, estas em particular remetem ao sonho lúcido, o sonho acordado que, prescindindo das leis naturais, cria suas próprias necessidades, as que “nem mesmo os sonhos alcançam”.

Passemos à terceira estrofe: “O livro aberto nos joelhos/ o vento nos cabelos/ olho o mar.” Se nossa leitura inicial está correta e essas quatro

ondas, essas quatro reconfigurações caleidoscópicas do poema, dos elementos da linguagem e do marinho, do natural e do cultural evoluem segundo uma espiral de adensamento que tem como alvo o vórtice da voz individual, o sujeito, a nova estrofe deve agregar pistas nessa direção. Nas duas primeiras, buscamos, na concretude de signos verbais precisos e específicos, ordenados segundo uma lógica própria, expressiva e construtiva a um só tempo, como os vetores dos dois campos de imagem centrais no poema – o poema e a água – disputam entre si a hegemonia semântica, num cabo-de-guerra que não dispensa a imbricação recíproca. Onde e como reaparecem a linguagem e o marinho na terceira estrofe? Em “livro” e “mar”, num movimento quiástico em relação à estrofe anterior: livro assume, no reino da linguagem, um aspecto que, na segunda estrofe, cabia às ilhas no domínio aquático. Lá, ilhas são a expressão metonímica e contida, em casca de noz, da vastidão sem fim do mundo natural sob espécie marinha, sugerindo a eternidade, medida sobre-humana (como no verso de Jorge de Lima, “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”). Aqui, é a linguagem que está circunscrita, presa, contida sob a forma do livro, não mais alargando-se na figura das falas, encarnação da multiplicidade potencialmente infinita.

A terceira estrofe também modifica a posição do sujeito lírico, ele que primeiro aparece diluído na multidão passiva, depois, singularizado, mas ainda em função acusativa e, agora, foco inequívoco do poema. A transição é suave, porque “olho”, o verbo em que está implicado, mais que uma vontade imperialista sobre o mundo sugere um processo, caríssimo à lírica, de determinação recíproca entre polos subjetivo e o objetivo. Se o olhar corresponde a um gesto voluntário da busca pelo mundo exterior, também implica uma abertura receptiva aos apelos que dele provêm, o verbo traduz uma postura ativo-meditativa, caminho de duas vias.

Próximos do centro irradiador, do centro nervoso do poema, na mesma medida em que a linguagem e a natureza líquida passam a ganhar forma e expressão por intervenção de substantivos concretos (“livro”, “joelhos”, “cabelos”), o sujeito começa a ganhar materialidade, seu corpo aparece. Se a primeira estrofe é muito abstrata e temos dificuldade de visualizá-la, a terceira estrofe é quase pictórica, ensejando um quadro mental, uma cena que, aliás, parece remeter a um padrão recorrente na arte ocidental, correspondente à sensibilidade romântica: a do criador solitário que contempla, desafiador, a majestosidade do mundo natural. Há nesta cena um elemento trágico, aterrorizante, mas belo também, um tipo de beleza particular, um elemento da ordem do sublime kantiano. Não é a beleza elegante de um minueto de Mozart, não é a beleza de um rosto pintado em um camafeu, não é a beleza da porcelana delicada, mas sim a beleza perturbadora, a beleza da morte, a beleza das experiências últimas, decisivas. O mar é propício à evocação desse enfrentamento do homem

com algo que, medida de infinitude, o fascina e aterroriza, desafia a capacidade da consciência humana de equilibrar a ideia quase insuportável, mas incontornável, de que nascemos para a morte, nossa infinitude está decretada de início. O resgate possível está na capacidade de semear uma sobrevivência no campo da beleza e da cultura, do que se comunica às gerações seguintes, da memória, da linguagem. A configuração artística desse impasse é da ordem da representação do sublime, da definição que, em Rilke, um dos duplos do poeta, um anjo, esboça da beleza: “Pois que é o Belo/ senão o grau do Terrível que ainda suportamos/ e que admiramos porque, impassível, desdenha/ destruir-nos?”, na tradução de Dora Ferreira da Silva.

No poema em questão, a relação do homem com a linguagem e com o mundo natural não é aprendida como ligeira, nem cômica, nem satírica, e isso orientou nossa leitura de cada verso, cada imagem, cada combinação de imagens. Sua atmosfera geral é reflexiva e grave, não da ordem do elegante, do simétrico, do luminoso que aprazem à sensibilidade clássica. Funda-se na ruptura, na experiência do *entusiasmo*, no sequestro violento por força da linguagem, e produz uma modalidade de beleza que não pode ser senão desafiadora, vertiginosa, alternando ângulos, intrigante e perturbadora, metamórfica, proteica. A lírica, em seu tipo ideal, é uma modalidade de linguagem de subjetivação do mundo. Para Rosenfeld, se chove, essa expressão da natureza é imediatamente convertida em uma expressão da intimidade do poeta. Como nos versos de Paul Verlaine: “*Il pleure dans mon cœur/ comme il pleut sur la ville*” (chora em meu coração/ como chove sobre a cidade). Se é verdade que elemento do poema, como o livro e o revólver, nos instalam no contexto moderno, a eles se soma uma sensibilidade marcada por certo culto do individualismo, um respeito quase mítico da força reveladora do sujeito que se coloca em uma posição de marginalidade, permitindo-se um olhar estranhador, que ressignifica o mundo e descobre relações de sentido insuspeitas. A celebração deste olhar singular é central a essa estrofe e corresponde, grosso modo, a um processo mais amplo e nitidamente moderno, o da entronização pós-romântica do indivíduo. Desde a Revolução Francesa, das revoluções burguesas, da revolução industrial, o indivíduo está, por um lado, sob permanente ameaça, engolido pelas massas e por uma modalidade de divisão social do trabalho que especializa as esferas do mundo, fragmenta o processo produtivo, e impede que as razões de funcionamento do todo social lhe sejam acessíveis enquanto resultado de ação humana; por outro lado, outra dimensão do mundo moderno é paradoxalmente a de valorizar a capacidade de reação e revolta dos heróis individuais, Fausto, Quixote, Don Giovanni e Robinson Crusóé convertidos em verdadeiros mitos modernos.

Ora, difícil dissociar o centro deste poema, o sujeito solitário - cuja solidão é produto do sequestro violento da ordem da normalidade operado pela estranheza voluntária da palavra poética- que, na terceira estrofe, finalmente se dá a ver em imagem mais nítida, o livro equilibrado nos joelhos, os cabelos soltos ao vento, de uma figuração deste fascínio moderno em relação ao indivíduo numa de suas versões mais típicas: a do artista rebelde, luciferino, que não admite ser enlaçado pelas dificuldades práticas do mundo. Um escolhido, um inspirado, um resistente, ele se coloca no lugar heroico da crítica e do isolamento: Byron, que luta contra os turcos na Grécia, ou Liszt, o virtuose inigualável (que, o mesmo penteado esvoaçante, antecipa, no século XIX, a aura que alimentou em versão degradada o *star system* de Hollywood). Pensativo, reflexivo, solto no mundo, eis o artista moderno, não o dos manifestos, o da receita formal que faz tábula rasa do talento individual, não o das vanguardas que se submete a um programa partilhado, mas o campeão da singularidade concreta, das rupturas formais tributárias do talento e da inspiração. E inspiração tem muito a ver com a imagem particular do encontro entre o poeta e palavra que neste poema se produz, um encontro literalmente entusiasmado, produto de uma linguagem enigmática, impositiva, invasiva como o sopro das musas. Isto posto, também há contenção e construção neste jogo; o elemento inspirado, intuição genial e original, é expresso por meio de um ritmo da repetição regular de sons escolhidos meticulosamente, de padrões eufônicos de composição, a partir de redes de imagens enredadas, manipulação engenhosa e eficaz de escalas de grandeza alternadas. Há aqui, portanto, um trabalho construtivo paradoxalmente a serviço da figuração de uma ideia de poesia inspirada, de uma arte para os eleitos, os originais, os que não são como a massa.

É verdade que a relação entre poema e água que aqui se considera é refundada e desenvolvida internamente ao poema, fato de linguagem, mas não menos verdadeira a percepção de que não somos leitores abstratos, carregamos conosco uma memória de mundo (de leitores, inclusive), de modo que todo trabalho de invenção verbal mobiliza um acervo de sentidos que lhe é prévio. As imagens são reconstruídas no interior do poema, mas continuam para além dele, por proveniência e destino. Não é indiferente, por exemplo, saber da equivalência simbólica tradicional entre poema e barco (ou ilha), entre mar e linguagem na literatura ocidental. Trata-se de um motivo recorrente cristalizado em *tópos* que ocorre na lírica grego-latina, na poesia medieval ou renascentista, na expressão barroca, na romântica, e, naturalmente, na moderna. Está, por exemplo, tanto em *Os Lusíadas* -a viagem de Vasco da Gama é uma empresa de colonização, evento historicamente determinado, mas também viagem no mar das palavras - como em seu contraponto épico moderno, a *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Está n'“O barco bêbado”, de Rimbaud, que, no verso

inicial (“Quando eu atravessava os rios impassíveis”, na tradução de Augusto de Campos) traz o barco falando por si, o próprio poema no mar da linguagem. Está na lírica pura de Cecília Meireles, em *Viagem* ou *Vaga música*, em que o embalo musical da linguagem acolhe o navegar do poema-nau.

Como notava T. S. Eliot, a música do poema deve tanto às centelhas de sugestão sonora que as palavras no poema produzem por proximidade, quanto às chispas de sentido que seus usos anteriores à sua incorporação a esta intrincada ordem poética lhe acrescentam. Em momentos de predomínio de poéticas mais prescritivas, este peso da história e do gosto produzido historicamente podia resultar no banimento de alguns termos ou expressões. A inclinação classicizante da poesia da geração de 45, ansiosa por “corrigir” as ousadias do modernismo, assentar novas convenções, criou a ideia de que há palavras que, em si mesmas, são mais ou menos poéticas. Se os usos anteriores da palavra “cachorro” a aproximavam de um contexto excessivamente pedestre, então ela deveria ser rejeitada em favor de “cão”. Isso tem a ver com uma ideia de que as palavras têm história. João Cabral, que só coincidia cronologicamente com a geração de 45, colocou-se frontalmente contra essa defesa de uma poesia que se dobra a um ideal edulcorado, depurado de beleza. A poesia é o mundo, em que cabe, por exemplo, sua “Antiode” (“Poesia te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes. Fezes/ como qualquer.”), feita de uma flor que se liberta do fardo de pureza, emblema da Virgem Maria, e passa a ser a palavra, signo verbal (“Flor é a palavra/ flor; verso inscrito/ no verso, como as/ manhãs no tempo.”).¹

Passemos à última estrofe, última volta do parafuso no poema, que o encaminha para um final, sem com isso rejeitar o que nele é movimento e abertura. Um final não precisa necessariamente ser vontade de coerência *in extremis*, chave de ouro e desvendamento de seu sentido alegórico, nem tampouco seu avesso, uma construção em anel que retoma, intacto, o enigma inicial. Aqui, como adiantamos, a estrutura parece ser a de acrescentar novas configurações da tensão inicial a cada estrofe, em movimento que vai se fechando em direção ao sujeito. É de se esperar, portanto que a última estrofe finalmente chegue a esse núcleo irradiador, a intimidade do eu, tão central na lírica.

“Os acontecimentos de água/ põem-se a se repetir/ na memória.”: a memória, no mais fundo do sujeito, abriga os vestígios do mundo traduzidos em afetos e valores, uma tradução humana do mundo

¹ O leitor já terá notado que a argumentação economiza o nome do autor de “O poema e a água”, o jovem João Cabral de Melo Neto, da *Pedra do Sono*, de 1942. O contraparte necessária desta análise seria uma leitura de “Catar feijão”, do mesmo Cabral, mas de *A Educação pela Pedra*, de 1966; as mais que duas décadas separam não apenas os dois poemas, mas duas artes poéticas significativamente diversas, uma noturna, de natureza alumbrada com surpreendentes afinidades com a liberdade das imagens surrealistas, outra, geométrica, solar e construtiva.

modificado pelas marcas que incorpora ao chocar-se com a esfera lírica, que se confunde com a mais íntima. Banhado na memória, o mundo se converte em *pathos*. Um excursus etimológico poderia nos ajudar a explicitar a ligação do termo, um deverbais grego, a sua forma ativa, *paskho*, que entre muitas acepções, significa experimentar o mundo como um choque; *pathos* seria, assim, a marca do mundo, aquilo que do mundo fica impresso no sujeito, os contornos concretos da dor e do prazer do mundo, justamente a emoção exaltada que, segundo Goethe, particulariza a lírica em relação ao claro relato da épica.

O mundo da história e o tempo dos acontecimentos, que tanto adiam seu aparecimento no poema, insinuando-se sutilmente e muito aos poucos, agora se confessam, finalmente nomeados: são eles que povoam a intimidade revolvida do sujeito. Não chegam sem mais, porém, respeitam um caminho sinuoso, sugerido por uma equação semântica que aproxima e equipara o verso inicial da primeira e da última estrofe. Da mesma forma que “vozes líquidas” têm natureza de água, participando das propriedades sensíveis e simbólicas do aquático, a versão do mundo dos acontecimentos que vigora, em permanente revolução, na intimidade do sujeito também é de água, ou seja, de acontecimentos convertidos em linguagem. Se o poema se ocupa da história, não o faz como os historiadores, obedecendo a um imperativo referencial, mas sim mergulhando-a na intensidade sensível e emocional da imagem.

“Os acontecimentos de água/ põem-se a se repetir/ na memória”: como o presente suspenso as lírica, contraposto ao pretérito perfeito concatenado, lógica e cronologicamente da épica, o tempo da memória também é um tempo de suspensão que tem a ver com o eterno retorno das ondas, expressão de sua vocação para repetição. Trata-se de uma visão estranhada da história e dos acontecimentos, de um mundo que não se revela funcionalmente ao primeiro olhar, mas como claro enigma, imagem, tradução opaca e indireta de uma relação entre sujeito e objeto que se faz de correspondências, mas também de atritos e desajustes.

O ponto de partida da leitura, a paráfrase provisória, é necessariamente menos complexo que o resultado de repetidas incursões atentas aos modos múltiplos de significar (sugestão musical, rede de imagens) por meio dos quais o poema opera sobre nossa memória dos sentidos, sobre nossa vontade de traduzi-lo logicamente, sobre nossa intuição linguística. As palavras são gatilhos singulares e concretos, partituras verbais; fossem outras, mobilizariam outros territórios da sensibilidade linguística, do repertório de experiências, resultando em outras equações verbais, outras redes imagéticas. Apenas depois do exercício hermenêutico, da leitura circular que vai das partes ao todo e de volta, que a pergunta inicial sobre “O poema e a água” deixa-se reformular de maneira mais satisfatória, sintética e válida de um ponto de vista

intersubjetivo, apontando para o que parece ser o essencial de sua natureza: o aspecto autorreflexivo, metalinguístico. Apenas depois de recorrer à análise detida e ao comentário circunstanciado é que podemos nos acercar melhor do que parece ser o seu núcleo expressivo: uma concepção da poesia fundada na inspiração e no alumbramento, num conhecimento intuitivo da realidade, nada referencial, que uma conformação própria, lírica, da relação entre linguagem e mundo o poema ele mesmo realiza, na própria prática poética.

Em “O poema e a água”, não há lugar para referências claras, trata-se aqui de poesia que cria relações de sentido a partir de uma inteligência analógica que reluta em ser reconduzida para o mundo objetivo dos referentes exteriores. Incorpora, assim, uma poética que se liga a uma inflação do sujeito, pós-romântica em sentido amplo, extensível à modernidade, que se origina de uma visão heroica do artista em sua recusa, quase nefelibata, aos imperativos do mundo prático, do artista senhor de sua própria ordem de sentidos, lenta e racionalmente desorganizados, como queria Rimbaud. Esse é um poema sobre a linguagem e sobre esse modo singular de se relacionar com a linguagem, um pouco hermético, difícil de traduzir em preceitos, que não se presta a manifestos nem receitas formais estreitas. Poesia inspirada e construída, tendo o paradoxo na raiz de sua forma, que poderia ser abordada de infinitas outras perspectivas, segundo infintos outros vieses, reservados a vidas paralelas e próximas investidas. Mais vale encerrar ex abrupto, com duas epígrafes deslocadas, à guisa de epimítio.

O poema aprende com o mar
a colocar os corpos em perigo

(Ana Martins Marques)

Todo abismo é navegável a barquinhos de papel

(Guimarães Rosa)

Recebido em 19 de novembro de 2021

Aprovado em 2 de dezembro de 2021

Fábio de Souza Andrade é bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1987), mestre em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1992) e doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1999). Autor de *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima* (1997) e *Samuel Beckett: o silêncio possível* (2001), entre outros. De Samuel Beckett, traduziu e introduziu *Fim de Partida* (2002), *Esperando Godot* (2005), *Dias felizes* (Cosac Naify, 2010) e *Murphy* (2013). Crítico literário, publica regularmente na imprensa paulistana (*O Estado de São Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Entrevistos*, *Cult*). Assinou uma coluna quinzenal na *Folha de São Paulo* entre 2005 e 2009. De 1990 a 1997, foi professor na Universidade Estadual Paulista (Campus de Assis) e na Unicamp de 1997 a 2001. Desde 2001, professor assistente doutor, e desde 2021, professor associado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, orientando trabalhos e pesquisando temas relacionados ao modernismo brasileiro e europeu. Foi professor visitante nas Universidade de Paris 8 e na Freie Universität Berlin e lidera o Grupo de Pesquisa Estudos sobre Samuel Beckett (USP/CNPq). Contato: fsouza@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0217-494X>