

Atualidade e tradição na poesia luso-brasileira de Sérgio Nazar David (1964)¹

Silvio Cesar dos Santos Alves

PGUERJ

Resumo

Este trabalho tem como objetivo responder à pergunta proposta pelo Colóquio “Poeta em anos de prosa: poesia contemporânea em Língua Portuguesa” sobre a possibilidade de a poesia em tempos de crise. Neste sentido, a obra poética de David (1964) é apresentada como uma poesia que ocupa uma área de fronteira entre as culturas do Brasil e Portugal, que está incluída na linha da modernidade inaugurada por Baudelaire e radicalizada por Mallarmé, e cuja tônica é o diálogo com a tradição, que procura sempre atualizar.

Palavras-chave: modernidade; crise; tradição; atualização.

Abstract

This paper aims to answer the question proposed by the Colloquium “Poet in years of prose: contemporary poetry in Portuguese language”, about the possibility of poetry in crisis times. In this sense, the poetical work of David (1964) is presented as a poetry that occupies a border area between the cultures of Brazil and Portugal, that is included in the line of modernity inaugurated by Baudelaire and radicalized by Mallarme, and whose keynote is the dialogue with tradition, which always seeks to update.

Keywords: modernity; crisis; tradition; update.

*Se eu não morresse, nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!
Cesário Verde, “O Sentimento dum Ocidental”.*

*Quando o casulo que componho
terminar*

*talvez se inscreva
em página ou lápide impura:*

*foi poeta
mas nunca soube sonhar.
(Sérgio Nazar David, “Casulo”)*

A questão levantada por Garrett, em *Viagens na minha Terra*, a fim de saber se é possível haver poetas em tempos de prosa, anuncia o paradoxo que caracterizaria, em sua essência, a poesia moderna enquanto discurso de crise. No entanto, na

¹ Dedico este trabalho às professoras Maria do Amparo Tavares Maleval, Carlinda Tavares Pate Nunez e Maria Lúcia Dal Farra, e ao professor Ronaldo Pereira Lima Lins.

“Advertência” às suas *Folhas caídas*, de 1853, um ano antes de sua morte, ele reconhece ter errado quando, por volta dos vinte anos – ou seja, muito antes da publicação das *Viagens* –, havia achado que não conseguiria ser poeta: “hei de sê-lo em tudo. Mas dantes cuidava que não, e nisso ia o erro” (GARRETT, s. d., p. 2). As *Folhas caídas* representam o “estado de alma” (GARRETT, s. d., p. 3) desse perene poeta, que, nas suas “variadas, incertas e vacilantes oscilações do espírito”, mas sempre “tendendo ao seu fim único, a posse do *Ideal*, ora pensa tê-lo alcançado, ora estar a ponto de chegar a ele, ora ri amargamente porque reconhece o seu engano, ora se desespera de raiva impotente por sua credulidade vã” (GARRETT, s. d., p. 3). E é em meio a essas oscilações do seu espírito que ele põe em causa a afirmação de que seja mesmo sempre da ordem do impossível a aspiração maior do poeta, exortando os “devotos do poder, da riqueza, do mando, ou da glória” a deixarem-no passar, porque aquele vai aonde estes não vão (GARRETT, s. d., p. 3).

Nesses passos da “Advertência” às *Folhas caídas*, está a resposta do próprio Garrett ao questionamento que o Autor das *Viagens* faz sobre os poetas. Sim, é possível haver poetas, ser poeta em tempos de prosa, ou de crise. Os contornos dessa crise e as exigências dos novos tempos à existência dos poetas também estão anunciados nesse texto: “poder”, “riqueza”, “mando” e “glória” são elementos hostis à experiência poética; ao poeta “em tempos de prosa”, ou de crise, exigir-se-á uma espécie de gesto sacrificial. Se recuarmos alguns séculos, veremos que a indiferença da “gente surda e endurecida” já havia levado o narrador d’*Os Lusíadas* a se dar conta, no final do poema, do destempero de sua lira e da rouquidão de sua voz. Em seu canto, que tinha a pretensão de ser épico, já estão presentes as “variadas, incertas e vacilantes oscilações do espírito”, de que fala Garrett. Mas ele vence suas incertezas, pois tem, como “fim único, a posse do *Ideal*”. Segundo a lenda, Camões teria salvado esse livro de um naufrágio que realmente sofrera. No entanto, talvez seja mais certo dizer que o seu livro é que o salvara de um fim ainda mais miserável do que foram os seus últimos anos. No alvorecer deste “naufrágio com espectador”² que é a Modernidade estética, ser poeta é

² Referimo-nos à obra *Naufrágio com espectador*, em que Hans Blumenberg investiga a metáfora da posição perante a vida ao longo da história da civilização ocidental. Segundo esse autor, num “campo de representação” em que a vida é vista como o próprio mar, o naufrágio “é algo como a consequência ‘legítima’ da navegação e o porto alcançado com felicidade, ou a serena calma do mar, são apenas o aspecto ilusório de um questionamento profundo”. O paradoxo da metáfora da existência, segundo ele, teria como esquema diretor a contraposição entre “terra firme e mar irrequieto”, mas, “para a intensificação das representações de tempestade marítima e de catástrofes”, teria de haver “uma

cantar a própria imolação. Para os poetas desses “tempos de prosa”, ou de crise, o ideal não é algo que se chega um dia a possuir, mas que sempre falta. E é em nome dessa falta que tem lugar o seu sacrifício.

Como observa Marcos Siscar, em “Responda, cadáver: o discurso de crise na poesia moderna”, Baudelaire, um dos primeiros a sentir na pele os efeitos da crise, glosaria com todo o veneno do seu verbo o “desnível entre a importância atribuída ao bem-estar material e o interesse pela capacidade poética de dizer a verdade” (SISCAR, 2007, p. 176). Segundo o autor das *Flores do mal*, seria um escândalo se um poeta pleiteasse o direito de ter um burguês em seu estábulo. Por outro lado, um burguês que encomendasse um poeta assado não causaria nenhum estranhamento.³ Na poesia de língua portuguesa, foi Cesário Verde quem expressou mais vigorosamente o outro lado da moeda do desinteresse burguês pela poesia: aos poetas nada desagradava mais do que escrever em prosa. No poema “Nevroses”, de 1876, o sujeito poético ataca o campo literário por não encontrar nenhum editor disposto a pagar por seus versos, enquanto “qualquer prosador” podia desfrutar de dinheiro e fama honrosa.⁴ Na sexta estrofe, esse sujeito afirma que “mais duma redacção, das que elogiam tudo”, lhe têm “fechado a porta”. Mesmo assim, o seu ideal é fazer arte “independente”, ainda que seja apenas para destruí-la. Tendo o campo literário como principal alvo de sua crítica, ele acusa a “Imprensa” de se pautar pelo compadrio, pelo elogio mútuo e pela convenção. Para ele, tudo isso valia “um desdém solene”. E por ser “independente” e ter “sentimentos finos”, em vez de adular os literatos apurava-se “em lançar originais e exactos” os seus alexandrinos (VERDE, 2003, p. 105-107).

O fato a ser notado aqui não é tanto que a poesia moderna se mostre como o lugar de encenação da crise, mas que a experiência poética da modernidade é ela própria uma experiência de crise. E essa crise se entranha na matéria mais primordial do poema: o verso. Embora tenha sido um dos primeiros a perceber que a via da modernidade passava pela via dolorosa do sacrifício, Cesário não chegou a conhecer a “crise de

configuração como que de realce que associe o espectador, que fica incólume, em terra firme, ao próprio naufrágio” (BLUMENBERG, 1990, p. 25). Nessa configuração da metáfora da existência, que tem sua origem em Lucrecio, “o espectador goza [...] a autoconsciência perante o turbilhão atômico, pelo qual é constituído tudo o que ele contempla — e até ele mesmo” (BLUMENBERG, 1990, p. 46).

³ O trecho correspondente é: “Si un poète demandait à l’État le droit d’avoir quelque bourgeois dans son écurie, on serait fort étonné, tandis que si un bourgeois demandait du poète rôti, on le trouverait tout naturel” (BAUDELAIRE, 1975, p. 660).

⁴ Veja-se, a esse respeito, nosso artigo “A crise dum Ocidental: Cesário Verde e a impossibilidade do ‘Livro’”, que acaba de ser publicado na revista *Estudos linguísticos e literários*, Salvador, n. 51, 2015.

versos”. Como o sujeito poético de “Nevroses”, ele também se apurou na originalidade e na exatidão de seus alexandrinos. No célebre texto intitulado *Crise de vers*, é justamente a certo uso do alexandrino que Mallarmé se refere ao constatar que o verso estava em crise, ou que a crise também estava no verso. Marcos Siscar, no artigo “Poetas à beira de uma crise de versos”, nos diz o seguinte sobre essa questão:

Logo no início do ensaio, Mallarmé se refere à morte de Victor Hugo como um acontecimento historicamente decisivo para a poesia. Hugo simbolizava o verso pessoalmente e a morte do poeta como que significaria a morte do próprio verso. Não do verso em geral, muito menos do verbal em si, mas especificamente do verso alexandrino ou, de modo mais exato, como se vê na sequência do ensaio, de um certo uso do alexandrino, ancorado na tradição solene da rima e da métrica, que combinaria com brindes em recepções elegantes e com o aparato de festas cívicas. [...] O que se dissipa com a crise, segundo Mallarmé, mas permanece como acontecimento “misterioso” da tradição, é uma visão declamatória e encantatória da poesia. Não está em questão, entretanto, o abandono da linha interrompida a que chamamos verso. A sensibilidade do presente, desvinculada dos excessos da poesia hugoana, longe de constatar uma ruptura, se aplica, ao contrário, a manipular o verso, a investir em suas variações, naquilo que é quase o verso tradicional, mas que não chega a ser o verso tradicional. Se os momentos altos da poesia da tradição (baseados na repetição métrica ou rítmica) são descritos como “orgíacos excessos”, a poesia do presente, em seu estado de sombra e arrefecimento, para Mallarmé, seria a poesia de “deliciosos quases”, bem ao gosto da Decadência fin-de-siècle. (SISCAR, 2008, p. 212)

Marcos Siscar nos mostra que “o texto de Mallarmé é muito menos um epitáfio para o verso do que um elogio do verso livre, no que este tem de atualidade (de ‘crise’) e de capacidade de mobilização da tradição” (SISCAR, 2008, p. 216). No entanto, em sua busca pelo novo, as vanguardas do início do século XX demonstrariam um “interesse por um além do verso como um além da tradição (e muitas vezes como um além da poesia)” (SISCAR, 2008, p. 216). Tudo isso encontraria suporte numa equivocada interpretação do texto de Mallarmé. Para se encontrar o novo na poesia não era necessário negar a tradição, ir mais além da poesia. O novo era e ainda é a crise. A experiência poética verdadeiramente moderna é uma experiência de crise. Não se trata de negar a tradição, mas de atualizá-la, isto é, de fazer suas cordas vibrarem com as ressonâncias da crise. Depois dela, nem mesmo o verso sairia ileso. Mas o fato de ter desafinado, perdido a antiga exatidão, não significava que havia deixado de ser original, ou que, para continuar a sê-lo, não pudesse mais ser verbal. Nos dois trechos seguintes, respectivamente, Mallarmé é bem claro em relação à originalidade e ao caráter essencialmente verbal do verso, mesmo em crise:

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.⁵ (MALLARMÉ, 1897, p. 251)

Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale.⁶ (MALLARMÉ, 1897, p. 237)

O estado de crise é a condição da Modernidade. Trata-se de uma maneira específica de se relacionar com o presente, com a penúria resultante do declínio dos valores tradicionais. Na ausência desses valores, resta o nada como abismo que a tudo atrai. O nada é o último absoluto. A experiência moderna é a experiência do fim, do fim de uma época, de um mundo. Esse mundo acaba quando a existência perde toda e qualquer finalidade, meta ou sentido. Quando, em *A gaia ciência*,⁷ Nietzsche nos apresentou sua teoria do eterno retorno de todas as coisas, talvez ele não tenha percebido que o peso mais pesado não estava na demoníaca proposta de que tudo o que já se viveu, tal como se viveu, na mesma ordem, nos mesmos termos, pudesse voltar a se passar e, eternamente, se repetir. Muito pior do que o eterno recomeçar de todas as experiências já vividas talvez seja ter de repetir, mesmo que apenas uma única vez, a experiência do fim. A impossibilidade de uma nova fundação com sentido, meta e fim, resulta no caráter vão de todo recomeçar. Mas a questão problemática não é tanto o recomeço. O problema é a ideia de que tudo tenha de acabar um dia, de que nada é para sempre, de que tudo passa, é a angústia do fim.

Quando morreu, Cesário Verde tinha apenas 31 anos, mas já era um grande

⁵ “O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória, põe fim a esse isolamento da fala: negando, com um traço soberano, o acaso permanecido nos termos malgrado o artifício de sua têmpera alternada no sentido e na sonoridade, e causa-lhe essa surpresa de não ter ouvido tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo que a reminiscência do objeto nomeado banha-se em nova atmosfera” (Tradução de Gilles Jean Abes – ABES, 2010, p. 137).

⁶ “O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava em sua mão tenaz e mais firme sempre de ferreiro, viesse a faltar; para, ele, romper-se. Toda a língua, ajustada à métrica, ali encobrendo seus cortes vitais, evade-se, conforme uma livre disjunção de mil elementos simples; e, indicá-lo-ei, não sem similitude com a multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal” (Tradução de Gilles Jean Abes – ABES, 2010, p. 165).

⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

poeta. A poesia portuguesa entrou na Modernidade através dos seus versos. Em “Nós”, o poema mais autobiográfico que Cesário já escreveu, o sujeito poético fala de seus mortos. As “várzeas” de sua “retentiva” mostram-lhe a “paz familiar” como “um painel pacífico de enganos”. Mesmo assim, ele usa a memória como “uma lente convexa, de aumentar”, para rever, através “dum véu de lágrimas bendito”, “todos os tipos mortos” por ele ressuscitados. Exagerando “os casos diminutos”, ele perpetua “assim alguns minutos!”. O engano a que esse sujeito se refere é o caráter irreversível do fim, que transformara momentos de “paz familiar” em um “passado morto”. A sua dor é o fim dos minutos que ele, em vão, tenta perpetuar. Mas não foi, de fato, em vão. Aí está, do eterno poema, o trecho de que falávamos:

A impressão doutros tempos, sempre viva,
Dá estremeções no meu passado morto,
E inda viajo, muitas vezes, absorto,
Pelas várzeas da minha retentiva.

Então recordo a paz familiar,
Todo um painel pacífico de enganos!
E a distância fatal duns poucos anos
É uma lente convexa, de aumentar.

Todos os tipos mortos ressuscito!
Perpetuam-se assim alguns minutos!
E eu exagero os casos diminutos
Dentro dum véu de lágrimas bendito.
(VERDE, 2003, p. 173)

A dor do fim, do caráter vão de todo início, talvez seja essa a experiência mais característica da Modernidade. A poesia moderna, portanto, não deixa de ser um ato de resistência a um tal devir, por permitir ao poeta retirar da morte os seus domínios. Alguns dirão: desde sempre foi assim, os poetas existem para retirar do Lete os mortos. A diferença é que na Modernidade isso requer o sacrifício do próprio poeta. O poema “Nós” também nos diz muito sobre isso. Vejamos as duas estrofes finais:

De tal maneira que hoje, eu desgostoso e azedo
Com tanta crueldade e tantas injustiças,
Se inda trabalho é como os presos no degredo,
Com planos de vingança e ideias insubmissas.

E agora, de tal modo a minha vida é dura,
Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,

Que sinto só desdém pela literatura,
E até desprezo e esqueço os meus amados versos!
(VERDE, 2003, p. 184)

Desprezar aquilo que se ama... Não há exemplo mais forte para o sacrifício. E era assim que Cesário anunciava a sua literal desapareição poética.⁸ Por outro lado, o entrecho ainda nos dá outro exemplo de sacrifício, representado pela imagem do trabalho forçado: diante da iminência do fim do próprio poema, escrevê-lo seria como o trabalho dos “presos no degredo”, trabalho vão, a não ser que, com ele, fosse possível alimentar “planos de vingança e ideias insubmissas”. Ser independente, não falar aos literatos, apurar-se na originalidade e na exatidão de seus alexandrinos, esses foram os meios encontrados pelo sujeito poético de “Nevroses” – e, de certa maneira, pelo próprio poeta – para vingar-se do campo literário. A maior vingança de Cesário, no entanto, foi calar-se. Porém, se não tivesse morrido tão cedo (e quiséramos, também, que “não morresse nunca!”), talvez chegasse a recuperar sua voz, a se recuperar da abulia poética anunciada no final de “Nós”, e, talvez, também chegasse a criar mecanismos capazes de fazer desaparecer, silenciar o poeta, sem impedir a existência do próprio poema. Sobre isso, Mallarmé nos diria o seguinte:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.⁹ (MALLARMÉ, 1897, p. 246)

Substituir a respiração que era perceptível no antigo sopro lírico, ou a direção pessoal entusiasta da frase, dando iniciativa às palavras, pelo embate, pela mobilização de sua desigualdade, tudo isso resulta da dificuldade que o poeta moderno tem de enfrentar o embaraço do fim, de sua hesitação ante a cesura, como se quisesse evitar aquilo que os atiradores chamam de “gatilhada”, ou seja, o acionamento consciente e, portanto, prematuro do gatilho – do que resulta um disparo impreciso. Diante da

⁸ Também abordamos esta questão em nosso artigo “A crise dum Ocidental: Cesário Verde e a impossibilidade do ‘Livro’”, que acaba de ser publicado na revista *Estudos linguísticos e literários*, Salvador, n. 51, 2015.

⁹ “A obra pura implica a desapareição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo embate de sua desigualdade mobilizadas; elas se acendem de reflexos recíprocos como um virtual rasto de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase.” (Tradução de Gilles Jean Abes – ABES, 2010, p. 171)

iminência do fim, a poesia encontrou uma espécie de astúcia para dissimular a consciência da agonia. É como se não houvesse um sujeito por detrás do gatilho, como se houvesse, na verdade, um “estranho gatilho”, em alusão à “fantasque escrime”¹⁰ de Baudelaire, mas em outro sentido. Naquele, a desapareção do sujeito se dá pela impossibilidade de identificá-lo em meio à dissimuladora companhia de outros estranhos, desconhecidos esgrimistas, todos ansiosos pelo *toucher*. Neste, para não errar o alvo, que, paradoxalmente, não é outro senão ele mesmo, o sujeito troca o dedo por um artefato, um mecanismo.

De forma muito resumida, acabamos de nos referir às duas pontas do caminho que nos conduziu à inauguração da Modernidade estética. Trata-se de um percurso que Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da lírica moderna*, afirma ter tido como ponto de partida a dessubjetivação (despersonalização) de Baudelaire (FRIEDRICH, 1978, p. 163) e, de chegada, a desrealização (desconcretização) de Mallarmé (FRIEDRICH, 1978, p. 135-36). Durante a viagem de uma a outra ponta, o panorama vislumbrado, à janela, é o de um mundo em que “os deuses se ausentaram [ou morreram] e no qual a dimensão de transcendência não cessará de empobrecer” (MARTELO, 2007, p. 38). Num tal mundo, “o conceito romântico de poesia, francamente mais largo do que o de poema, desde logo por ser inseparável da afirmação de uma relação transcendental entre o espírito e a natureza, deixa [...] de ter lugar” em favor de uma “valorização do princípio de construção e do potencial criativo disponibilizado pela língua”, da “interpenetração entre criação poética e reflexão metapoética”, ou seja, da “completa integração da experiência da poesia no espaço do poema”, com a consequente “identificação do poético com a experiência da língua e da textualidade” (MARTELO, 2007, p. 38). Segundo Martelo (2007), “a chamada *dessubjetivação* do poema pode ser entendida [nesse] contexto”, pois,

a circunscrição da experiência da poesia à experiência do poema, tornando evidente o seu efeito de recuo sobre a própria identidade de quem escreve, tem como consequência o reconhecimento do processo de “alterização” produzido na escrita. A alterização observada por Rimbaud, ou a impessoalidade afirmada por Mallarmé e T. S. Eliot, ou o fingimento acentuado por Pessoa são nomes que descrevem a subordinação da experiência da subjectividade à própria produtividade do texto, da

¹⁰ Aludimos a esta referência de natureza metapoética que Baudelaire faz no poema “Le soleil”: “Je vais m’exercer Seul à ma fantasque escrime,/ Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,/ Trébuchant sur les mots comme sur les pavês,/ Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.” (BAUDELAIRE, 1985, p. 318)

qual aquela é vista a decorrer como um efeito apenas possível na medida em que toda a extensão ontológica da poesia não pode, a nível algum, exceder a condição de identidade entre poesia e poema. (p. 38-39)

Martelo, no entanto, discorda dos significados atribuídos por Hugo Friedrich ao conceito de “desrealização” (desconcretização), que Mallarmé usou e transmitiu à época sucessiva, e no qual estariam reunidas todas as demais características que tornariam a lírica moderna capaz de “prescindir de matérias da experiência cotidiana, de conteúdos didáticos ou outros utilitários, de verdades práticas, de sentimentos corriqueiros, da embriaguez do coração” (FRIEDRICH, 1978, p. 135). No entender dessa autora,

um aspecto que é notório na argumentação de Hugo Friedrich é o modo como ela opera sobre um conceito de real que tem ainda uma matriz positivista, o que leva este pensador a considerar que, sempre que há um afastamento da poesia relativamente a uma realidade positiva, isto é, sempre que o agenciamento de dimensões como as do sonho ou do imaginário impedem o leitor de reconhecer o seu mundo habitual, ou o obrigam a vê-lo sob uma certa desfocagem, estamos perante um efeito de *desrealização*. O ponto mais alto desse processo seria a poesia de Mallarmé, dado o seu progressivo fechamento num universo puramente verbal. (MARTELO, 2007, p. 32-33)

Para justificar sua posição, Martelo usa a expressão “somatização estrutural”, que ela explica como “um processo pelo qual o texto põe em evidência as suas características discursivas” e faz “dessas propriedades objeto de referência”:

isto é, mostrando-as de forma radical, forçando o leitor a tornar-se sensível à própria condição do poema enquanto objeto de linguagem que perante si estremece, ou se desagrega, ou se indefine, ou se fragmenta –, alude a uma experiência do mundo que só assim parece tornar-se dizível, ou melhor, susceptível de ser expressa. Por conseguinte, o aparente fechamento do texto sobre si mesmo é, na verdade, uma condição de abertura, um modo de este se tornar permeável a um real que se tornou problemático e essencialmente entendido como ausência de real. (MARTELO, 2007, p. 37)

Quando se refere ao seu tempo como “tempos de prosa”, ou seja, como um tempo em que os valores transcendentais já davam evidências de seu esgotamento, e quando se questiona sobre a possibilidade de existência de poetas num tal tempo, o Autor de *Viagens na minha Terra* parece ter em vista não apenas a perplexidade do poeta diante da irreversível consciência do “caráter prosaico da existência, restritivo das criações ideais” (NUNES, 2013, p. 71), como, também, a cada vez mais problemática

apreensão de um real que começava a ser “essencialmente entendido como ausência de real” (MARTELO, 2007, p. 37). Antecipava, assim, toda a moderna crônica sobre “a secularização do Belo”, tornado objeto de um “culto profano” que se reveste da “aparência de sacrifício do poeta já consciente, conforme disse Walter Benjamin a propósito da atitude baudelairiana, de que a burguesia o destituía de sua missão romântica” (NUNES, 2013, p. 75-76).

De acordo com Rosa Maria Martelo, a “experiência de ausência, fundadora da Modernidade estética” (MARTELO, 2007, p. 43) e “a crise da ideia de representação”, decorrente dessa experiência, levariam os poetas “a um outro dizer o mundo recorrendo a mecanismos de somatização estrutural”, o que não significaria um afastamento do real, “desde logo porque esse é um modo indirecto de expressão” (MARTELO, 2007, p. 46). No entanto, na medida em que forçava o leitor a tornar-se sensível “à própria condição do poema enquanto objeto de linguagem que perante si estremece, ou se desagrega, ou se indefine, ou se fragmenta” (MARTELO, 2007, p. 37), o poeta também determinava, paradoxalmente, o seu próprio sacrifício, já que “não podiam ser muitos os leitores capazes do dinamismo de leitura exigido por estas formas de textualidade” (MARTELO, 2007, p. 19).

Em *A verdade da poesia*, Michael Hamburger já havia questionado a tese defendida por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*. Esse autor, porém, segue um caminho diferente do traçado por Martelo. Em sua visão, “não há uma coisa como um único movimento moderno na poesia, inteiramente internacional”, “progredindo em linha direta desde Baudelaire” e avançando “numa única linha de desenvolvimento” em direção “à poesia ‘pura’, ‘absoluta’ ou ‘hermética’”. Hamburger argumenta que “cada passo adiante na direção do verso puro ou hermético foi seguido pelo menos de dois passos para trás” (HAMBURGER, 2007, p. 43). Chamando a atenção, no contexto das poéticas portuguesas da Modernidade, para essas idas e vindas entre uma experiência da subjetividade mais tradicional, em que a condição de identidade entre poesia e poema é extravasada, e outras em que a subjetividade se circunscreve à própria produtividade do texto, Rosa Maria Martelo destaca a emergência, a partir da década de 70 do século XX, de uma espécie de retorno à tradição, a uma experiência “essencialmente relacional que excede o poema e dele descoincide”, na qual “a narratividade, a atenção dada ao quotidiano urbano, articulada com a busca de um olhar capaz de o transfigurar e de lhe

conferir espessura, e a ênfase colocada na cumplicidade com o leitor” são alguns dos sintomas de uma

inflexão que parece vir ressituatar a questão matricial da Modernidade estética no seu ponto de partida, abdicando de qualquer radicalização modernista e menos ainda vanguardista – como se voltássemos a Baudelaire e ao desejo de criar uma linguagem suficientemente dúctil para captar a experiência de uma urbanidade que se confronta com um limiar agravado de desumanização. Em certa medida, poderíamos considerar que existe uma dimensão neorromântica nesta reformulação; no entanto, há uma diferença incontornável a separar estas novas poéticas das poéticas românticas: é que nelas subsiste, ou mesmo se agrava, a consciência do desvanecimento ou diferimento do mundo instaurada pela Modernidade pós-baudelairiana. E enquanto, no contexto romântico, o desajustamento entre o ser humano e o mundo tendia a ser situado do lado da experiência da subjectividade, agora esse desajustamento situa-se sobretudo num outro plano: o da permanente virtualização do real, à qual a subjectivação das referências, que conduz à recusa do lirismo abstractizante, procura responder. (MARTELO, 2007, p. 39-40)

Não obstante a manutenção da “condição de ausência de espessura do real” (MARTELO, 2007, p. 44), a poesia portuguesa mais recente conheceu uma “exploração mais sistemática, embora não exclusiva, de um mecanismo referencial que funciona colocando em evidência determinados traços possuídos pelo texto, traços que este partilha com o mundo que pretende mostrar” (MARTELO, 2007, p. 45-46). Trata-se de certo recuo relativamente à radicalidade discursiva de matriz mallarmeana, que busca reatar a “tradição baudelairiana de modernidade em sentido lato (vinda do Baudelaire dos ‘Tableaux parisiense’ e de *Le Spleen de Paris*, mas também do nosso Cesário)” (MARTELO, 2007, p. 46). Para o que interessa ao prosseguimento deste trabalho, atentemos para o que Martelo afirma acerca da poesia portuguesa atual:

Hoje, a poesia portuguesa mantém-se frequentemente em diálogo com a tradição poética e artística (através da citação, da reformulação ou da *ekphrasis*) muitas vezes associando esse diálogo a um processo de evocação que se combina com um efeito de realismo e um registo lírico; [...] a memória da tradição poética se cruza, ou se confunde, com a memória individual, o que reconduz o textualismo ao registo lírico. (MARTELO, 2007, p. 48-49)

Em nosso entender, e aqui chegamos aonde queríamos, a poesia de Sérgio Nazar David (1964) é um caso que exemplifica muito bem o que Rosa Maria Martelo afirma no último trecho citado. O problema é que não se trata de um poeta português, mas brasileiro. Na verdade, como sustenta Jorge Fernandes da Silveira, em *O Tejo é um*

rio controverso, David configuraria “um modo estranho de ser brasileiro e de estar na variante brasileira da língua, segundo a visão romântico-modernista dos séculos passados” (SILVEIRA, 2008, p. 84). O que Silveira tem em vista quando destaca esse aspecto fulcral da poesia de David é a “retomada” que a mesma faz “do diálogo entre Brasil e Portugal” (SILVEIRA, 2008, p. 61). Segundo esse autor, ao “escrever poesia com os sinais evidentes de leitura da Literatura Portuguesa” (SILVEIRA, 2008, p. 63), David colocaria em outros termos o diálogo que fora interrompido pelas transformações culturais decorrentes dos projetos romântico e modernista. Sua poesia, portanto, configuraria uma espécie de “entrelugar sócio-linguístico-cultural” (SILVEIRA, 2008, p. 86), uma zona de “fronteira identitária entre duas línguas e duas culturas” (SILVEIRA, 2008, p. 87). O poema “Globo da morte”, do livro *A primeira pedra*, tem algo a nos dizer nesse sentido:

GLOBO DA MORTE

Meu estranho sobrevivente,
plantado na sala,
navegar
navegar mesmo
só no que não é preciso.
Queria fazer um poema
sem barulho.
Humilde e sentimental...
Brincando de –
por que você gosta de mim?...
Bolhas de sabão
explodindo...
Planetas
sem contato...

Amanhã
vamos dividir o corpo em
partes desiguais:
– De quem é isso?
– De quem é aquilo?

Puxo um fio:
“Te ligando pra dizer oi. Eu tô com,
selecionei uns filmes aqui
pra a gente ver semana que vem.
Queria que você fosse comigo.”
Peguei este pedaço da secretária

pra ficar no livro.
Um dia tudo vai embora mesmo.
(DAVID, 2006, p. 45-46)

Vejam que nesse poema o sujeito começa um diálogo na segunda pessoa e termina na terceira. No Brasil, essa mistura no tratamento pode denotar a falta de domínio da norma culta, mas também ser lida como algo que é do nosso falar brasileiro, ou seja, a intimidade com a língua, que não deixa de ser uma intimidade afetiva e sensual. Em Portugal, essa oscilação no tratamento pode adquirir outros significados, pois, na variante portuguesa da língua, os pronomes “você” e “tu” possuem, respectivamente, carga semântica indicativa de distanciamento e de aproximação afetiva. No caso em questão, a oscilação sugere a existência de certa tensão na relação do sujeito poético com a pessoa a quem ele se dirige. No confuso fio puxado do poema “Globo da morte”, que, na verdade, está mais para fio cruzado, a exploração dessa indecisão, ou dessa insegurança afetiva é muito mais significativa para o que está em jogo no poema, na medida em que torna o seu sentido ainda mais ambíguo, indefinido. Lembremo-nos de que o globo da morte é mesmo um espaço de grandes riscos e de posições indefinidas.

De acordo com Silveira (2008), é nesse “entrelugar” que devem ser localizadas outras expressões que David data igualmente “à portuguesa”. No poema “De Lisboa”, também do livro *A primeira pedra*, isso ocorre seja por “simpatia”, como em “*óptimas*”, seja “por ênfase”, como quando inicia “Setembro” com maiúscula (SILVEIRA, 2008, p. 85). Silveira (2008) também destaca, no mesmo poema, o uso da conjunção “entretanto” como indicativo desse caráter fronteiro entre duas culturas que caracteriza a poesia de David (p. 85-86). Na variedade brasileira da língua, essa conjunção apresenta apenas valor adversativo. No “português de Portugal”, entretanto, ela tem o significado de “nesse meio-tempo”. Vejamos tudo isso no poema:

DE LISBOA

Desculpa só responder agora,
mas tenho andado com a vida um pouco complicada.
Estive no Alentejo algum tempo e de regresso à casa não
tenho parado. Estou a arrumar as minhas coisas todas,
embalar, ao mesmo tempo que
trato de burocracias e me despeço de amigos. Espero
instalar-me em Madrid a partir do dia 20.

Parto amanhã
à procura de uma casa
(com o meu pai).
Regresso ainda
a Lisboa uma semana e depois parto definitivamente.
Se não te escrever, entretanto,
ficará para quando
estiver tudo mais calmo.
Gostei de saber notícias tuas,
apesar dos problemas de que me falaste.
Penso que o mal é generalizado.
As sardinhas do outro dia estavam ótimas.
É melhor acostumarmo-nos
à verdade das coisas.
Um grande abraço desde Lisboa
numa tarde amena de Setembro.
(DAVID, 2006, p. 11)

O sujeito regressa a Lisboa por mais uma semana, depois parte, “definitivamente”. Se, nesse meio-tempo, não escrever ao seu interlocutor, “ficará para quando/ estiver tudo mais calmo” (DAVID, 2006, p. 11). As aspas que colocamos em “definitivamente” não marcam apenas a citação, mas também indicam que esse advérbio deve ser relativizado, pois sabemos que, em sua poesia, Sérgio Nazar David quase sempre “parte de ou volta a Portugal, de Lisboa, de fato e através da língua” (SILVEIRA, 2008, p. 85). No ainda inédito artigo “Poesia e pensamento: Sérgio Nazar David, Paulo Franchetti, Luís Maffei”, Helena Carvalhão Buescu afirma que o mundo erguido pela poesia de David sempre “parece estar cheio de fugas pelo ar, de atravessamentos do espaço”. Trata-se de um mundo marcado essencialmente por “seu carácter dinâmico, ao ponto de a sua instabilidade poder tornar-se, em certo momento, decisiva”. Segundo essa autora, nos momentos “em que espreita a nostalgia, se não mesmo a melancolia”, a linguagem poética de David “é sobretudo aquela que é capaz de criar pontes entre as coisas que o ar separou – no espaço, no tempo, na consciência” (BUESCU, 2014, p. 7).

Vimos que o poema “De Lisboa” trata dessas viagens, desses deslocamentos no espaço, desse trânsito entre culturas. Nessas viagens, a poesia de Sérgio Nazar David também revisita a tradição literária de Portugal, que ele conhece profundamente. Por essa via, essa capacidade de mobilização da tradição, David esvazia os cânones de sua função normativa para com eles dialogar livremente. É o que vemos ainda no poema “Globo da morte”, que toma a contrapelo a máxima de que Pessoa, a seu modo, se

apropriou: “navegar mesmo/ só no que não é preciso” (DAVID, 2006, p. 45).

Nesse livre diálogo com a tradição, David não só faz parecer sem sentido o ímpeto nacionalista da *Mensagem*, como também leva aquilo que essa obra tem de mais melancólico para a esfera íntima, sensual, para a confluência líquida e incerta das experiências inaugurais de uma vida – como é possível observar no poema “Máquina de escrever”, do seu mais recente livro, os *Tercetos queimados*: “ó meu amor mais infame, quanto de teu sal / são lágrimas, são mar, são seiva ainda / a me embalar” (DAVID, 2014, p. 11). E não é por acaso que o poema “Amor” (também dos *Tercetos*) inicia tratando de um aquário, de peixes, de um banhar-se em sangue, sem deixar de remeter para o salgado mar onde Camões também verteu lágrimas numa “fria [e triste] e leda madrugada” (DAVID, 2014, p. 45).

“Revejo os mortos/ por atalhos que o tempo rasgou” (DAVID, 2014, p. 85). Há algo do Cesário de “Nós” nesses dois versos que abrem o poema “Casulo”, dos *Tercetos*. Como observa Buescu, “a poesia exige de nós uma atenção sempre renovada ao inacabamento do mundo e da própria linguagem” e o diálogo com “a tradição não é nunca um diálogo com os mortos que antes ficaram enterrados, mas um diálogo com aquilo que, neles, é preciso repetir para poder inventar de novo” (BUESCU, 2014, p. 2). “Se lhe corta o pensamento / o mar de sombras do passado”, os versos de Sérgio Nazar David trazem à consciência do sujeito poético os “timbres / imperfeitos de um tempo que ainda não/ passou de todo” (DAVID, 2014, p. 15), de um mundo passado que ainda está aberto a reavaliações: “Os pais mudam depois de mortos” (DAVID, 2014, p. 13). Nos poemas “Patri Mortuo”, cujo título remete ao “Ignoto deo” das *Folhas caídas*, e “Último desejo”, ambos dos *Tercetos*, revela-se a admiração de David pela poesia de António Nobre, retomando-se um tema que nem a um, nem a outro, pareceu ou parece desconcertante: a morte. É dela, ou das “sombras do passado”, que o sujeito poético traz tanto o “velho pai” como “a hipótese pouco límpida / de deus” (DAVID, 2014, p. 15). Que siga mansa, então, a travessia daquele “mar de sombras” (DAVID, 2014, p. 15), ainda que seja “a bordo de um navio” de “quatro tábuas” (DAVID, 2014, p. 37). E, quem sabe após fumar “um *Gold-Fly*” (NOBRE, 2005, p. 181), talvez seja possível dizer: “Aqui se vive bem, / e até faz menos frio” (DAVID, 2014, p. 37). Tal como no “*Hotel da Cova*”,¹¹ do Nobre, a reflexão sobre o que há para além do túmulo perde toda

¹¹ Referimo-nos ao poema “O meu cachimbo”, de *Só* (NOBRE, 2005, p. 181).

a gravidade que lhe dava a antiga ontologia.

Nestes tempos de parricídios metafísicos e de psicanalíticos acertos de contas com a morte do pai, “tempos de prosa”, ou de crise, que ainda são os nossos, Sérgio Nazar David também demonstra saber muito bem que é “o verso”, somente ele, “o barco e o mar por que se rema”, que o verso não morreu e que não há nada para além dele no universo da poesia, como se conclui no poema “Respiração”, dos *Tercetos queimados*:

RESPIRAÇÃO

Entre cães e peixes um homem respira,
o braço um dia rompe o fosso. Da rubra
língua vem a mancha no muro de Lisboa:

penso (não é pouco) mas já não existo.
Leio a sentença, rastro de fuligem
na medula. Ana Cristina inventaria

um safari, forma e substância de zarpar
às Índias nas calhas e rufos do poema.
O verso é o barco e o mar por que se rema.
(DAVID, 2014, p. 49)

Já vimos que Mallarmé pretendeu substituir a respiração perceptível no antigo sopro lírico por uma maior iniciativa dada às palavras, pelo embate, pela mobilização de sua desigualdade. Ante a iminência do corte, da cesura, do fim, o sujeito desaparecia por detrás das palavras, que surgiam como o rosto do poeta da Modernidade – “o mais verdadeiro”, embora “incerto”:

As palavras são escudos, um incerto
rosto, o mais verdadeiro que podemos
ter, se o quisermos. Com elas se fazem
versos, nunca com os sentimentos
(DAVID, 2014, p. 75)

É na tradição que o poeta vai buscar tais palavras, tais rostos, sinceros por sinal, mas nunca resultantes de uma atitude meramente confessional. A palavra é a “pedra” que o poeta escolheu para viver, é de onde ele avista “as sombras” que seus pais “esculpiram” (DAVID, 2014, p. 71). Com essa pedra é que se ergue, “rente ao corpo”, o “muro sem tijolo” da “língua” (DAVID, 2014, p. 75), edificação geométrica,

massa abstrata erguida sobre arames,
face espessa, turva e inconsútil do corpo,
a que chamamos poema, sempre é esta,

quase sempre mesmo, com sua língua
de axiomas, a face mais exata do poeta
(DAVD, 2014, p. 79)

O poema é uma forma privilegiada de pensar, mas também de sentir. Afinal, é um “Teorema” que “imita a mente e os mitos” (DAVID, 2014, p. 77). Nele o poeta pensa, mas já não existe. O poeta da Modernidade, poeta em “tempos de prosa”, ou de crise, faz escoar os vestígios de sua existência pelas “calhas e rufos do poema” (DAVID, 2014, p. 49) – os versos. Tudo o que sente é dele e estranho, e é disso que ele gosta tanto. O sujeito sai do poema pela via da poesia – maneira que encontrou de ser posto “dentro da vida”. Veja-se “Deeper”, de *A primeira pedra*:

DEEPER

Um limite surdo e absorto
em cada aresta do corpo...
E a pergunta: até quando?
A natureza humana talvez sirva

Pra suportar isto, e seja o poço,
o pântano, o lodo, o nada
quem em nós dorme e se agita.
Tudo que sinto é meu e estranho

(é disto que gosto tanto).

A poesia me pôs dentro da vida.
É esta a força que fica
dentro do mundo
que ergo antes do fim.
(DAVID, 2006, p. 53)

A poesia de Sérgio Nazar David nos fala dessa consciência do fim, de sua iminência. O fim de um tempo, de um mundo, a eternidade do fim, a nostalgia do que se foi, tudo isso sua poesia enfrenta, tenta vencer, e vence. A infância do poeta, a história dos seus ancestrais, os lugares de que ele gosta, os poetas mortos que lê, retornam e formam a “massa abstrata erguida sobre arames” (DAVID, 2014, p. 79) que são os seus poemas. A tradição lhe dá as palavras, “escudos” (DAVID, 2014, p. 75) com que

enfrenta a primeira pedra atirada, a “força” (DAVID, 2006, p. 53) com que ergue a última e traz de volta os seus mortos. Assim, observando a vida com a poesia ao fundo, o poeta pode encontrar-lhe o sentido que ela já não tem. É verdade que se trata de um sentido provisório – quase não chega ao fim do poema. É verdade que se trata de um sentido precário – sempre à beira do colapso. Um sentido entrelaçado pelas “cordas do tempo” (DAVID, 2014, p. 61). Com elas se amarram as palavras, “nunca com os sentimentos” (DAVID, 2014, p. 75). Como observa Buescu,

As cenas e as personagens que a sua poesia vai erguendo correspondem, assim, a uma certa forma de uma renovada e clássica melancolia, expressa não através da incapacidade de percorrer a vida mas, pelo contrário, por um distanciamento dela que permite que ela seja objectivada e como que percebida à distância, como aquele espectador de um naufrágio de que fala o filósofo Hans Blumenberg. (BUESCU, 2014, p. 9)

Nessa posição de espectador do próprio naufrágio que David assume em sua poética, observando a vida de fora para melhor percebê-la, para ser posto dentro dela pela própria poesia, o diálogo que se estabelece com os mortos nunca é um mero ato memorial. A tradição é a “forma” (DAVID, 2014, p. 49), o suporte impessoal desse diálogo com a “substância” (DAVID, 2014, p. 49), o conteúdo do mundo, cuja apreensão é pessoal, por isso problemática, precária. Esse conteúdo, sempre dinâmico, impreciso, exige a permanente atualização do suporte. O que o poeta busca “antes do fim” (DAVID, 2006, p. 53) é o êxito possível nesse processo nunca perfeito, “até chegar ao poema” (DAVID, 2014, p. 59). É assim que a obra poética de Sérgio Nazar David se ergue à altura das “sempre renovadas dúvidas sobre a legitimidade da poesia”, vista “como objeto de utilidade duvidosa”, até mesmo “impossível”, numa época em que “a reprodutibilidade mecânica deu lugar à inventividade electrónica” (BUESCU, 2014, p. 2). Nesse sentido, o título do seu último livro não deixa de ser uma resposta irônica a tais dúvidas, na medida em que a forma tradicional dos “*Tercetos*” recebe uma adjetivação indicativa de sua entrada na era da textualidade eletrônica: “*queimados*”.

Referências

- ABES, Gilles Jean. Uma tradução de “Crise de verso” de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário, *TradTerm*, São Paulo, n. 16, p. 149-174, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. vol. 1. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*. Lisboa: Veja, [1990].

- BUESCU, Helena Carvalhão. Poesia e pensamento: Sérgio Nazar David, Paulo Franchetti, Luís Maffei, Universidade Federal de Goiás, Goiás, p. 1-14, 2014 [artigo inédito].
- DAVID, Sérgio Nazar. *A primeira pedra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- _____. *Tercetos queimados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARRETT, Almeida. *Folhas caídas*. Porto: Porto, s. d.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MALLARMÉ, S. *Divagations*. Paris: E. Fasquelle, 1897.
- MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- NOBRE, António. *Só*. Lisboa: Ulisseia/Verbo, 2005.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Loyola, 2013.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes. *O Tejo é um rio controverso: António José Saraiva contra Luís Vaz de Camões*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SISCAR, Marcos. “Responda cadáver”: o discurso de crise na poesia moderna, *Alea: Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, vol. 9, n. 2, p. 176-189, 2007.
- _____. Poetas à beira de uma crise de versos. In: ALVES, Ida; PEDROSA, Celia. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Livros Horizontes, 2003.

Minicurrículo

Silvio Cesar dos Santos Alves é doutor em Letras/Literatura Comparada, pela UERJ (2013). Mestre em Letras/Literatura Portuguesa, pela UERJ (2008). Possui licenciatura plena em Letras pela UNIG (2003). Entre 2005 e 2015, atuou como professor docente de Língua Portuguesa, Literatura, Produção Textual, Produção Oral e Escrita, e Redação Técnica, da Educação Básica e Profissionalizante da rede pública de ensino. De agosto de 2010 a setembro de 2011, atuou como professor de Literatura Portuguesa e Teoria Literária, no Curso de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Atualmente, é professor-adjunto de Literatura Portuguesa, da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Faz parte do grupo de pesquisa “Eça”, vinculado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP. Desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, investigando as poéticas portuguesas do fim do século XIX e do início do século XX.