

Entre a recriação e a renúncia, o ato de deixar falar: breve abordagem sobre produtividade poética brasileira e polifonia a partir de Chico Alvim e Carlos Nejar

Cínthia Marítz dos Santos Ferraz Machado⁷

Resumo: Este artigo propõe uma abordagem acerca da produtividade literária e da polifonia na poética brasileira contemporânea a partir de autores como Chico Alvim e Carlos Nejar. Pretendemos demonstrar que processos de criação configuram as obras destes poetas que têm em comum a característica do ato de deixar falar: de conferir ou imprimir vozes às suas criações num processo de *ânim*a. Chico Alvim e Carlos Nejar manejam o discurso fora da ordenação ou da hegemonia. Inscrevem-no na expressão da pluralidade por meio de um movimento ou jogo dinâmico; do processo contínuo e não de um sistema operante e determinante. Em seus poemas estão inscritas a *dramatis personae*, responsável pelo trânsito entre o olhar e o deixar falar, em direção ao leitor.

Palavras-chave: produtividade poética; polifonia; pluralidade; Alvim; Nejar

Abstract: This article proposes an approach about the literary productivity and polyphony in contemporary brazilian poetry from authors such as Chico Alvim and Carlos Nejar. We intend to demonstrate that the processes of creation constitute the works of these poets have in common the characteristic of the act of letting speak: to check or print their creations voices in *anima* process. Chico Alvim and Carlos Nejar handle the speech out of order or hegemony. Inscribed on the plurality of expression by means of a moving or dynamic game; continuous process and not a functioning and determining system. In his poems are inscribed the *dramatis personae*, responsible for traffic between the look and let speak, toward the reader.

Keywords: poetic productivity; polyphony; plurality; Alvim; Nejar

⁷ Graduada em Letras pela UFV/MG. Mestre em Letras – Literatura, Cultura e Sociedade pela Universidade Federal de Viçosa/MG. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora/MG.

Desde Heidegger vivemos uma questão de enfrentamento entre o lírico e o dramático como conceitos de gêneros fechados e formais, que se tornaram operadores fundamentais do histórico e da cultura literária. A partir de então, circunstâncias históricas, políticas e filosóficas passam a problematizar e a requerer para si a determinação da concepção de eu lírico por meio de questões como subjetividade/interioridade, exterioridade, ânima e produtividade. Mediante este quadro, pretendemos explorar, neste artigo, a polifonia ou interação de vozes como uma característica determinante de um eu lírico da geração de poetas como Francisco Alvim e Carlos Nejar, bem como perscrutar o processo de criação de ambos e sua constituição de diálogos.

Atualmente, os valores e os modelos culturais da chamada era planetária ou “globalização” redimensionam cada vez mais as categorias quantidade e qualidade, trazidas para este texto sob a conceituação correlata de *produção* e *produtividade* literárias. Todavia, para que possamos alargar convenientemente a distinção conceitual entre *produção* e *produtividade*, é preciso que não percamos de vista a ideia de poesia enquanto força estruturante que programa e decide a sorte do seu sistema, ou como algo que não cabe explicar como nasce; que nasce apenas e passa a existir, harmonioso.

Conforme aponta Eduardo Portella (1981), o conceito de *produção*, qualquer que seja o seu embasamento teórico, sempre estará atrelado à significação de quantidade, dada a perspectiva material. Para o crítico literário, autor de *Fundamento da investigação literária*, na perspectiva da produção, “[...] todo texto só é texto à proporção e na medida de sua informação” (PORTELLA, 1981, p. 104). Aqui, *produção* pressupõe ou ativa o dispositivo *quantidade*, operação quantificadora onde há a manipulação do sistema linguístico, da informação.

Já a *qualidade* ou *produtividade* transcende o nível da informação e escapa à linearidade ou ao controle de modelos fechados como o sistema linguístico, uma vez que é decidida fora do sistema, de acordo com o raciocínio de Portella (1981).

Qualidade e produtividade são relacionadas ao objeto de maneiras diversas, em diferentes tempos, dado o pensamento da época. Os clássicos literários ilustram a potencialidade da força produtiva através de suas características transculturais, que lhe permitem leituras em diversas culturas; bem como por suas características transtemporais, que lhe asseguram na permanência através dos tempos. Assim, em acordo com Portella, a linguagem reconfigura o encontro da linguagem (língua e discurso) e a realidade (natureza), ultrapassando ou transpondo o sistema. Enquanto entendemos a produção como processamento ou aproveitamento do acervo linguístico existente, na produtividade, os fatos recebem novos sentidos, seja pelas mãos do poeta, seja pelos olhos de cada apreciador em seu tempo.

Dessa maneira, a noção de produtividade hoje implica nos exercícios de invenção e intervenção poéticos ou ação criadora, que revitalizam e revigoram as relações do poeta com a palavra. Mais além, concebemos essa característica ou matéria sobredeterminante da linguagem um terreno permeável à irrigação artística, onde a vida impressa no pré-texto reanima, resgata e recompõe a essência poética, consubstanciada entre a interioridade e a exterioridade, manifestada na(s) voz(es) poética(s).

A ação poética que se realiza no Brasil desde os anos 1950 até a atualidade encontra, neste terreno, solo fértil para crescimento e florescimento, caracterizando um chamado Pós-modernismo bastante peculiar no que tange às tendências e dimensões do movimento.

Inicialmente surgido e caracterizado nos Estados Unidos da América, o Pós-modernismo não se concretizou plenamente em todas as dimensões e esferas da produção artístico-literária brasileira. De acordo com Domício Proença Filho (1988), professor pesquisador em língua portuguesa e literatura brasileira pela Universidade Federal Fluminense, autor de *Pós-modernismo e Literatura*, livro em que especula a existência de um novo estilo estético, procedimentos presentes em manifestações artísticas dos

seus últimos 30 anos, similar ao que aconteceu com o Modernismo no Brasil, em relação a traços configuradores do movimento na Europa e nos Estados Unidos, a literatura feita no país parece traçar um percurso específico e até autônomo; mantendo, entretanto, alguns pontos de contato com o movimento precursor. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2010), em *Matéria de Poesia: crítica e criação*, também corrobora dessa proposição ao afirmar que as tendências ou principais traços configuradores não tiveram muito êxito em termos germinativos no solo brasileiro. Aliás, para a pesquisadora, a própria ideia do movimento no Brasil ainda é provocativa e desafiante para a compreensão da arte contemporânea, uma vez que suas tendências procuram o afastamento em relação ao Moderno, mas não informam precisamente o que foi colocado em seu lugar.

É por isso que, de maneira peculiar, a arte literária deste período concretizou apenas em certa medida as orientações estéticas do movimento de origem, ao passo que gerou linhas de força e atuação distintas na produção brasileira, que, para Proença Filho, se apresentam ora completamente distanciadas dos elementos do Modernismo, ora que a eles muito devem ou ainda que os intensificam; decorre daí seu aspecto múltiplo, diferenciado e distanciando das características originais. Outeiro Fernandes concorda com tal aspecto múltiplo, mas alerta, entretanto, que colocar em contraste ou buscar rastrear indutivamente nas obras e no contexto os diálogos e procedimentos que operam deslocamentos em relação à Modernidade não seria eficaz ou satisfatório para tentar definir o movimento no país, sendo o mais adequado, adotarmos *perspectivas pós-modernas*.

Assim, podemos pensar a Pós-modernidade como condição cultural que engloba ciclos estéticos, como o Pós-modernismo, no interior do qual floresceu e frutificou no terreno da produtividade poética brasileira diversos estilos estéticos como a dita Geração de 1945, o Movimento da Poesia Concreta, a Poesia-práxis, o Movimento do Poema-processo, o Tropicalismo, a

chamada “Poesia Marginal” e algumas outras manifestações progressoras, como despontaram também alguns percursos individualizados como o caso de Francisco Alvim, Carlos Nejar, Affonso Romano de Sant’Anna, e Marly de Oliveira, a destacar.

A ramificação que caracteriza o enraizamento e o processar do Pós-modernismo brasileiro assume seu alcance plural dada a compreensão das circunstâncias de seu desenvolvimento no espaço literário do país. É nesse sentido que, de acordo com a visão de Proença Filho e Outeiro Fernandes (2010), o grande desafio do pesquisador é perceber como as perspectivas pós-modernas são trabalhadas diversificadamente e como se articulam em cada um dos seus adeptos, com temas e questões que emergem do contexto cultural e político em que se inserem.

O crescente e acelerado processo de modernização, que vem ocorrendo nas últimas décadas em nosso país possui dimensionamentos próprios, característicos de uma economia dependente e de realidades sociais diferenciadas e diversificadas. De extensões continentais, o Brasil propicia tanto condições sofisticadas de desenvolvimento quanto situações extremamente subdesenvolvidas.

Cumpramos lembrar que, nas primeiras décadas ou início do movimento em questão, período compreendido entre os anos 1950 e 1980, o país vivera acontecimentos políticos e sociais muito significativos e mobilizadores, como a Ditadura Militar. Compreendemos, entretanto, que a condição geral da sociedade não determina a produção e a produtividade cultural de uma realidade. Contudo, embora não expliquem, ao menos justificam a ação criadora e a significação cultural de uma dada produção, uma vez que o quadro político em que se apresenta o horizonte brasileiro literário desde os anos 1950 oferece circunstâncias e condições de produção bastante perturbadoras.

Tomando por primeira base de raciocínio, Célia Pedrosa, autora de *Poesia Hoje* (1999), *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea* (2008) e *Ensaio sobre poesia e*

Contemporaneidade (2011), alguns importantes aspectos da poesia brasileira contemporânea podem ser melhor compreendidos se a tomarmos a partir de reavaliação ou funda observação do movimento modernista e do seu legado, e não somente a partir do contexto imediato ou mais próximo, contabilizando-se apenas o recorte temporal a que determinada produção está inserida. De acordo com ela, o movimento modernista foi e continua sendo o responsável pela grande sistematização de propostas estéticas e ideológicas concernentes à nossa vida cultural e forneceu parâmetros para um intenso processo de releitura que até hoje gera grandes efeitos produtivos, como a agitada produção contemporânea.

Se observarmos, ainda que rapidamente, as várias manifestações posteriores ao movimento modernista, notaremos que estas que se caracterizaram pelo diálogo, pela recusa ou pela retomada de suas propostas como, por exemplo, a “poesia marginal”, o poema-processo e neoconcretismo, entre outros. Parece-nos, nesse sentido, que o movimento modernista acabou por se fazer uma bem-sucedida tentativa de “revitalização” da intelectualidade artística brasileira que, revigorada pela força do movimento e legada às produções posteriores, sintonizava com o processo de transformação político-social associado ao desempenho industrial e tecnológico que caracteriza a pós-modernidade. Estes efeitos produtivos, em sua somatória, molduraram após a década de 50, um entrecostar de atitudes em busca da essência estética a se seguir, que se caracterizavam ora díspares, variados ou múltiplos, ora mesmo antagônicos, conforme podemos observar pelo intenso desenvolver dos movimentos literários (Concretismo, Instauração-Práxis, Tropicalismo, Poema-processo). Embora de perspectivas desencontradas, buscaram um mesmo objetivo, como acredita Nelly Novaes Coelho: a reordenação da palavra poética no mundo.

Mesclado a essa efervescência, prosseguia ainda, o amadurecimento de poetas vindos de gerações anteriores, “cuja

atuação fora decisiva para a configuração da poesia brasileira contemporânea”, como lembra a pesquisadora, que cita entre os mais simbólicos deste processo, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Cecília Meirelles, Murilo Mendes, Dantas Mota, Péricles Eugênio, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, entre outros (COELHO, 1971, p. 39).

Nesse quadro cultural percebemos uma realidade nacional que ainda muito dialoga com a antecessora, seja pela recusa ou pela retomada a nova constituição, seja pelo novo sentido ou novo caráter da ação poética, já reivindicado na semana de 22 como renovação intelectual-artística. Dentre esta efervescência, surgiam ainda, algumas manifestações subterrâneas que irrigavam a fecunda realidade cultural a partir da segunda metade da década de 50, como o surgimento de revistas, colunas, sessões, ensaios e artigos jornalísticos que atuavam como instrumentos de divulgação do pensamento crítico-poético do movimento.

Entendemos, pois, que há nesse período uma linha de força que sentimos marcar a nova poesia que se desenha na década de 60, mas que, contudo, não se possa definir como totalidade da produção poética do momento. Aliás, a literatura mesma nunca apresentou ou tencionou apresentar tal uniformidade artística. cremos haver, dentre a diversidade do panorama poético brasileiro deste período uma linha definidora que marca a produção daquela geração e que sintetiza o húmus que se oferecia ao novo poeta, que passa a se revelar como alguém preocupado em exprimir as exigências do mundo concreto em que vive.

Parece-nos ser esse o caminho seguido por poetas significativos da literatura de hoje, como Francisco Alvim e Carlos Nejar. Atraídos por estas sendas criadoras, abertas pelos que o precederam, o artistas absorvem as diretrizes que correspondem à sua individualidade criadora, aderindo, por um lado, “à essencialidade daqueles que voltavam para o homem em face do enigma da vida” e por outro “cerrando fileiras entre os que exigiam a pesquisa experimental” (COELHO, 1971, p. 45).

Francisco Alvim ou simplesmente Chico Alvim, como era chamado entre amigos e admiradores, é poeta e diplomata brasileiro, tendo atuado no consulado da Espanha e da Holanda. Ao longo de sua carreira poética, coroada com prêmios e reconhecimentos, como o Prêmio Jabuti em 1981, estabeleceu grandiosa parceria com Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, um amigo convicto de que a obra alviniana representava o transbordamento lírico circunscrito por elementos épicos, como a anulação do sujeito, que prescindindo no mundo, fecha-se sobre si mesmo para dar voz ao outro. Para Cacaso, a polifonia se traduz na materialidade a que o texto de Alvim se propõe, mas é, antes de tudo, a representação de uma geração ou de uma cultura.

Também a Nejar não escapa o recurso de textualização da voz multifacetada, bem como a construção de um discurso que conduz a uma cena ou temática, geralmente cara à cultura brasileira. Por sua vez, Luiz Carlos Verzoni Nejar, ou Carlos Nejar é um grande poeta gaúcho, atualmente radicado no espírito santo, também prosaísta, crítico e tradutor, caracterizado igualmente por elaborada pesquisa de linguagem, expressividade e amadurecimento.

Ambos, com intenção e registros distintos, pintaram magistralmente através do *outro*, personagens múltiplos, aos quais, mais tarde Ivan Junqueira veio a denominar como o fenômeno *dramatis persoane*, cujos personagens inscritos na obra “Ihe dissipam [a ele, o autor] por inteiro a *persona*, promovendo, assim, o trânsito do autor em direção às personagens”. É nesse sentido que os autores vestem seus personagens/poemas/cenas pela própria pele ou os vestem pela palavra literária e, por meio da produtividade específica de cada um lhes sentem ou tomam as dores, os desejos e as angústias nas diversas situações.

Dessa forma *O corpo fora*, obra de 1988, é o ato de deixar falar. No primeiro contato com o livro, o que salta aos olhos do leitor é a sucessão de poemas curtos, a coloquialidade da língua e da fala nas cenas cotidianas colhidas atentamente pelo poeta. Os poemas de Alvim abrem-se para o leitor como pequenas coleções

de falas, afirmações, e mesmo provocações, que, para além do arquivamento de memória, se querem o olhar e o ouvir atentamente a plasticidade e a peculiaridade do cotidiano. A partir desses aspectos, tomam acento as imbricações entre o lírico e o dramático na poesia de Chico Alvim. Para Staiger (1975), a essência do lírico seria a recordação, cujos fenômenos estilísticos marcam a musicalidade, a repetição, o desvio da norma gramatical e a antidiscursividade, enquanto que o gênero dramático se configura como concentração ou duvidosidade, unidade e diálogo. Todavia, em *O corpo fora* há a contaminação das características do dramático, que está sempre centrado para o fim, o clímax, o ápice. Este movimento é pulsante em todas as poesias e unidades de ação, tempo e lugar estão bem marcadas em toda a obra.

Podemos entender, pois, que as especificidades do verso de Alvim evidenciam uma produtividade poética atenta para a necessidade do leitor e para o efeito da leitura, como uma maneira de aproximar-se das condições e das relações entre tempo, sociedade e leitor. Ou, por outra perspectiva, uma expressão poética a serviço da comunicação, entendida como uma propriedade frutiva do poema, não compromissada com uma mensagem ou recado destinado, mas com o estabelecimento de uma conexão com o seu próprio tempo.

Em *O corpo fora*, ou mais especificamente em poemas pertencentes ao conjunto da obra como “Fuga”, temos renunciado o olhar e pressuposto o sujeito como abnegado. Jacques Derrida, em *Salvo o Nome* (1985) ressalta que a linguagem da abnegação ou da renúncia não é de fato negativa, pois denuncia ao tempo em que renuncia, impondo a ordem de ir rumo a um *outro*. A abnegação de que fala Derrida a um nome, uma marca ou assinatura ocorre no movimento poético de retirada da imagem do próprio sujeito no poema; nesse íterim, há a denúncia da imagem na renúncia do olhar. Assim, “o corpo fora” manifesta-se no “olhar do corpo que se despede” (poema “Adeus”) e no “olhar

em fuga” (poema “Fuga”), situados entre a *persona* e a *dramatis persoane*.

Portanto, o texto alviniano se configura em uma importante obra para o exame da expressão de pluralidade e da intervenção dramática no gênero lírico que se dá pela figura do eu paradoxalmente relegada à condição dramática do formato do alterego (o outro). No caso de Alvim, a escuta do *outro* está atenta ao falar do mundo, das proximidades, do que o outro tem a dizer. Nesse quadro do pensamento e da pesquisa literária, torna-se imperativo que se repense em qual medida o eu lírico se desdobra em Chico Alvim ou em que medida ele se teatraliza entre o “eu” e o “nós”. Pois esse movimento representa recuperar o sujeito pós-moderno como uma permanente extensão entre o ser e o não ser, oposta à concepção iliminista que discursa a favor do pensamento hegemônico, de ordenação.

Não obstante, “Os viventes” de Carlos Nejar (1979) também se propõe a um ostensivo e complexo investimento poético por prefigurar um retábulo da humanidade, onde há o registro poético das mais variadas criaturas, desde a mais importante até a mais ínfima, ou como mencionara Junqueira àquelas que, “por sua tragicidade e estrutura, mudaram a face do mundo e pertubaram a própria visão que possuíamos desse mundo” (JUNQUEIRA, 2011, p. 11). A respeito do subconjunto “A Arca da Aliança”, livro que estabelece diálogo com o texto bíblico e que compõe a obra referida acima, Ivan Junqueira infere, em tom de apreciação, sobre a postura ao mesmo tempo contemplativa e subversiva na poesia nejariana, nos remontando à questão orientadora deste texto, sobre a iniciativa e produtividade poéticas:

É nesse subconjunto, que vale por um livro inteiro, que Nejar ajusta o tom definitivo desses novos “viventes”. É que sua leitura dos textos bíblicos revela não apenas uma absoluta e lúcida compreensão deles, mas também uma compreensão comovida, uma compreensão que se dá a partir do pensamento emocionado, assim como vemos nos

altos espíritos que se convertem a essa ou àquela religião. É bom que se lembre, ainda uma vez, que Nejar está falando pela boca dos outros, a dos profetas, apóstolos e das criaturas mais remotas do Velho Testamento, desde Adão e Eva, vale dizer, desde as origens do homem bíblico. E esses “vivos” revivem de forma pungente e lancinante, nos perfis que deles traça o poeta (JUNQUEIRA, 2005, p 427).

As palavras de Ivan Junqueira reforçam a estatura que faz do texto nejariano igualmente instigante objeto para análise nos estudos literários, na medida em que oferece materialidade para que possamos sondar seus processos de criação e constituição de diálogo e cenas.

Nesse sentido, serão exploradas, a seguir, algumas das produções de ambas as obras comentadas, representativas das discussões propostas neste texto, como o caso de “Adeus” – irônica ou subversivamente eleita para o início destas abordagens.

ADEUS

Meu amor, não reparaste
que toda frase clara
vem de tua fala?

Fala fala
fala
fala fala

Catedral de gelo
Rosa búlgara

O nada cabe no nada
da tua fala

Olhar do corpo
que se despede.

Em “Adeus” temos um poema que assinala um jogo cênico entre aquilo que se vê e aquilo que se ouve; o olhar a e a fala. Apesar de o autor já ter afirmado acreditar em uma poesia sem metáforas e sem imagens, a plasticidade, neste caso, está expressa a cor e na claridade impressas no texto. A transparência dos termos se emana como a fragilidade de uma catedral de gelo ou da rosa búlgara (uma conhecida rosa branca e aveludada) como exemplos sinestésicos de um olhar rápido, que se desprende do corpo em uma pequena fração de tempo. A fala exterioriza-se e por si só passa a existir, clara dentro do próprio ato.

Entendendo a metaforização como um processo de condensação e deslocamento dos sentidos, percebemos que Chico Alvim, num movimento contrário e paradoxal, imprime por meio de sua produtividade em “Adeus” a dispersão e o deslocamento, por meio do trabalho cênico com o vocabulário.

Operar fora do domínio da metáfora remete-nos à noção benjaminiana do vivido. Alvim, pois, domestica a experiência do vivido por meio do deslocamento no texto. Todavia, a negativa da metáfora implica no reconhecimento da experiência e no poema “Adeus”, a voz amada inscreve-se num processo de perda do significado. O eu lírico transborda-se no deslocamento de uma cena na qual uma pessoa discursa veemente enquanto outra desprende-se do diálogo e mergulha o olhar em seus próprios pensamentos.

Chico Alvim é fundamentalmente um poeta da escuta, da audição. Sua percepção do acaso ordenada pelo inconsciente. Esse auscultar/escutar significa entender que a palavra tem força/potência, que funda realidades, e que possui certa acepção mística do processo de criar.

Em “Expediente” temos, mais uma vez o jogo entre o ato de ver e o de ouvir, desta vez, porém, empregado na tarefa rotineira de um cotidiano cênico:

EXPEDIENTE

Há uma poça de água
e os carros passam –
o aflito
rumor da água

No chão vermelho –
o outro lado da rua –
a mesma obra
o mesmo obreiro

Um telefone arde
na ante-sala
Profere o interstício
da fala, não fala.

O olhar alviniano capta as imagens da rua: o chão úmido, a insistente poça de água, a construção e o trabalhador/obreiro. O ouvido capta o rumor, um ruído ou som quase indistinto dos carros que passam sobre a poça, espalhando-lhe a água, o toque do telefone e o interfalo entre as falas que ocorrem. O som impresso no poema pelo ruído constante, pelo toque insistente do telefone e pelo ritmo das conversas que se instauram no ambiente supera, entretanto, a imagem evocada no texto, anulando o olhar pessoal do poeta em renúncia a uma voz vinda das ruas, que expresse o cotidiano do expediente diurno de um ambiente urbano movimentado. A cena evocada no poema desnuda, entretanto, ao contrário da suavidade emanada em “Adeus” (apesar de o texto anterior apresentar um certo conflito, uma discussão, em que alguém fala enérgica e constantemente), uma experiência cansativa e irritante, que remete a um intenso expediente de trabalho através de termos como “aflito”, “vermelho” e “arde”. Temos reforçada mais uma vez a sensação de deslocamento ilustrativa da modernidade e a

contemporaneidade literárias, que se traduzem no jogo de forças que impõem uma produção cristalina, ao tempo em que uma sensação de entre lugar.

Em “Fuga” podemos perceber uma interferência nítida do dramático na poesia lírica de Chico Alvim com intuito de fugir às tendências canônicas dualistas (lírico e dramático como conceitos fechados e autossuficientes), de forma intensificada no poema.

FUGA

Nada
Nada neste teu corpo findo
auréola da aurora
pouso do ar
retém o olhar
os dedos do olhar
Nada
Nada segura
a nuca tênue
o castanho cabelo

O negro mais negro
da negra montanha
acolhe o ombro
o ombro nu
não o olhar, o olhar
em fuga.

O poema aponta para uma figura que quase escapa, em icônica fuga. Mas o olhar oblíquo contorna o corpo findo e traça o desenho dos ombros. O poema é todo um contorno, mas não fixa o olhar. O olhar se retira, assim como a imagem suscitada no poema. Os poemas se compõem na tensão gerada entre as falas, as vozes permitidas, as imagens e os espaços permitidos. É a partir

dessas tensões e desses deslocamentos que, mesmo no poema sem metáforas, as situações se formam e os sujeitos se retiram.

O eu lírico se situa, portanto, na expansão do ser, do devir, do não ser, da extensão da noção de *eidós* (ver/experimentar) e do *mythos* (movimento de fora) e que resulta numa identidade cultural, manifestada na produtividade peculiar do artista. Entendemos, a partir de exemplos como esses que o Pós-modernismo verdadeiramente se caracteriza por essa tensão entre *mythos* e *eidós*.

Como podemos depreender Chico Alvim promove a anulação do sujeito lírico por meio das vozes que confere ao poema. Esse exercício é o que confere a força motriz de sua produção literária; a materialidade do seu texto. É o autor quem escolhe dar vozes, mas ele tem consciência de que a potência de sua polifonia individualizada dá força à representação de toda uma geração.

A poesia, diferentemente da prosa, prima pelo som antes da semântica. Se partirmos da noção de Hugo Friedrich, em *A Estrutura da Lírica Moderna* (1985), a respeito da obscuridade frequentemente associada à poesia como fenômeno intrínseco, como ato de cavar para descobrir um sentido oculto, perceberemos que Alvim e Nejar escrevem poemas clarividentes, em que se é possível apreender o que está posto sem maiores empreendimentos.

Chico Alvim, especificamente, maneja o discurso fora de ordenação ou hegemonia; inscrevendo-o na expressão da pluralidade por meio de um movimento ou jogo dinâmico; do processo contínuo e não de sistema operante e determinante. Em seus poemas estão inscritas a *dramatis personae*, responsável pelo trânsito entre o olhar e o deixar falar, em direção ao leitor.

Considerando-se sua natureza de fundo intertextual religioso, algumas poemas-persona de Nejar também se destacam nesse horizonte. Em Nejar, a ação literária ou o caráter que a ação poética assume, na contemporaneidade, a compreensão ampla na existência humana, da condição humana, combinadas a partir de

uma dialética tensa de produtividade tal qual a alviniana: desta vez, porém, situada entre a imagem do homem (desempenho imediato, consciência poética) e a figura do ser.

Os perfis escolhidos e retratados pelo poeta gaúcho figuram no nosso imaginário cultural ocidental mesmo que não sejamos leitores do texto bíblico, dada a sua amplitude mítica, o que nos parece ser suficiente para que se eles mantenham transtemporal e transculturalmente. É nesta perspectiva que o estudo da dimensão épica da palavra lírica contemporânea em Carlos Nejar, pela lente da paródia também se alça como ilustrativo das tendências pós-modernas. A progressão do verso nejariano, para além da afirmação de sua essencialidade poética, corre em busca da compreensão da existência da poeticidade, estreitada à ação social do poeta.

É por este método que, com uma linguagem transverberada o poeta dará corpo, voz, vestes e discernimento a Eva e Adão, nos dois primeiros poemas que abrem o segundo conjunto *A Arca Aliança*, de *Os Viventes*, “Eva” e “Adão Depois da Queda”. Debruçando-se inicialmente sobre Eva, “a mãe de todos os viventes” como corresponde o texto do Gn 3:20, Carlos Nejar adentra-lhe pela pele e submerge-lhe pela consciência. “Eva”, lançada à consciência da sua nudez, e inicialmente revestida pela culpa, será agora coberta pela palavra nejariana ao conduzi-la à redenção, subvertendo, assim, a leitura do texto sagrado que lhe impõe, patriarcalmente pela condição de mulher que é, o subjulgo da “culpa original”, sobre a qual carrega nos ombros a dor da humanidade, sem que lhe seja oportunizado considerar sua ingênua ignorância:

A culpa toda
me reveste
e eu nua.

Ouvi o que
a serpente

sussurrava
e caí.
Com Adão.

(...) O que pode
a dor,
se num traço
nos julga?

Revestindo-se da perspectiva do *outro*, o poeta busca resgatar seu *poema-persona* da sua condenação original, tomando-lhe as dores, e o conduz pelo viés da superação. Este caminho criado por Nejar dialoga, antecipadamente, com a redenção de Maria, que, embora se enquadre no mesmo gênero da mulher paradisiaca, não carrega sobre os ombros tão pesado fardo. Desnaturalizando a entranhada leitura do texto sagrado, Nejar questiona a tradicional concepção bíblica de mulher influenciável, corrupta e fraca. Assim, a leitura paródica da palavra revelada contesta por uma comovida poeticidade o demasiado peso atribuído a Eva, fazendo reviver de forma pungente um novo “vidente”:

Porém, uma mulher,
como eu, pela semente,
vem, e com a planta
do pé que floresceu,
esmagará a serpente.
E sob as folhas
da figueira tapamos
a nudez e continuamos
nus, continuaríamos
se Deus não nos cobrisse
de outra pele viva,
do único capaz
de abrir o selo:
a pele do cordeiro.

Ora, como vimos, a paródia pode contestar leituras e concepções tradicionalmente arraigadas pelo tempo via método do contraste. A arte pós-moderna intenciona justamente minar, “de-historicamente” as convenções e os pressupostos que parecem desafiar a constituição subjetivo-literária. A leitura de “Adão Depois da Queda” nos impulsiona a avançar na compreensão da postura de Nejar. Adão, também vestido pela palavra nejariana – e eis aqui outra não-fortuita engenhosidade, visto que o poeta se coloca subversivamente tanto na posição do *outro* quanto na de “criador” (empregado por nós de maneira intencionalmente dúbia) – não se condiz influenciado ou influenciável: “O conhecimento do mal eu quis”.

Recuperemos, pois, para que a correspondência seja melhor visualizada, a parte em que o texto sagrado, previsto em Gn3:12-13, na qual Adão transfere à companheira o seu pecado, impregnando-lhe a corruptibilidade: “Então disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi. E disse o Senhor Deus à mulher: Por que fizeste isto? E disse a mulher: a serpente me enganou e eu comi”. Travestindo-lhe a pele e habitando-lhe a alma, o poeta toma-lhe a voz pela palavra e reconstrói obtemperadamente a passagem anterior.

A voz do poeta ecoa por este vaso de barro, fazendo com que o *poema-persona* reclame a dialógica angústia que nele habita: entre o *homem* e o *poeta*, mas também entre o *poeta* e seu *poema*:

Em Deus aguardo.

Pelos séculos, aguardo,

com meu odre quebrado.

Observemos que o termo “quebrado” sustenta a materialização tanto do recipiente quanto a da construção analógica, comparativa. A voz nejariana, a partir da perspectiva do outro, retine uma aflição precípua ao pensamento contemporâneo do poeta da “condição humana”, que está a reelaborar e reinventar, por uma sagaz equação dos contrastes, o

texto bíblico na busca de compreender a obscura mensagem e propósito de Deus. Há, aqui, a contestação da visão tradicional do homem submetido a Deus, não pelo amor, mas pela necessidade e pelo medo, que se mescla ou se justapõe à do homem que, ainda confusamente, começa a ter uma nova percepção de seu ser relativo, como parte integrante do absoluto.

É por meio dessas considerações, que concebemos o processo criador em “A Arca da Aliança” revelador de uma consubstanciada perspectiva épica na poesia contemporânea aliada à perspectiva paradoxalmente legitimadora da paródia, que nestes textos se compraz na re-apresentação dos *perfis-personaes* via subversão textual.

Partindo de uma visão extremamente subjetiva, epidérmica, contestadora do mundo mítico bíblico, e, alimentado pelo espírito crítico-revisionista da nova geração, Nejar não naufraga num misticismo religioso, como é frequentemente enquadrado o poeta Jorge de Lima, mas sim, se deleita em um despojado construtivismo poético. É antes o equilíbrio resultante de sua nova fórmula, entre extremos, que se faz marca definidora.

O verso nejariano é, assim como o alviniano, tenso (dramático), e sua linguagem é clara e visivelmente distanciada, isto é, que se dispõe a evocar uma nova concepção subjetiva por sobre a tradição. Privilegiando o metro curto, podemos julgar que Nejar e alvim tangenciavam assim a sintaxe cabralina. Como afirma Ivan Junqueira, “não houve poeta neste país, de 1960 pra cá, que não pagasse tributo ao estilo das facas do autor pernambucano, tanto assim que são hoje incontáveis os seus epígonos” (2011, p. 12).

Todavia, o verso curto e límpido de Carlos Nejar, diferentemente do de Francisco Alvim é fruto de um artesanal engenho que usa intensivamente a imagística, recurso através do qual ele sintetiza a mensagem e evita o discursivo.

Concluindo, podemos apontar que os autores fixam o próprio projeto por empreendimentos distintos, embora mantenham um traço comum e importante: o desdobramento do

sujeito literário em vozes multifacetadas, em vozes do *outro*. Em ambos há também o derramamento do dramático sobre o lírico num instigante pulsar de criatividade da contemporaneidade poética. A polifonia ou interação de vozes parece ser, portanto, uma característica determinante do eu lírico da geração de poetas como Francisco Alvim e Carlos Nejar que, com exímia e transverberada linguagem, emprestam a voz e olhar aos seus personagens, (re)criando-os dentro de um verdadeiro processo de *anima*. Alvim por renúncia, retirada do corpo para deixar falar a voz apenas, e Nejar por reinscrever, na atualidade, conhecidos personagens bíblicos em novos perfis poéticos.

Assim sendo, reconhecemos que o tom definitivo sobre o qual Chico Alvim e Carlos Nejar ajustam seus poemas-*persona* revela uma compreensão maior da ação poética hoje, somente permitida através da renúncia do sujeito, em trânsito para o leitor ou da reinvenção pelo intertexto, da distinção entre a imagem do homem (sua constituição imediata) e a figuração do ser, representada. Este tom ou este reacender de luzes na contemporaneidade é o que nos parece assegurar a potência criadora dos artistas abordados neste texto e mesmo a permanência da literatura por todos os tempos.

Referências

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.

ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000]. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac & Naify/7Letras, 2004.

BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, 2 ed.

COELHO, Novaes Nelly. *Carlos Nejar e a "Geração de 60"*. São Paulo: Saraiva, 1971.

_____. *O gesto épico da poesia*. In: O Estado de São Paulo. São Paulo: 8.9.1970.

_____. *A épica do instante*. São Paulo: Saraiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

EAGLETON, Terry. O que é Literatura. IN: _____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 1 – 22.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (Org.). *Modernidade lírica: construção e legado*. Araraquara; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, p. 127-165.

_____. (Org.); PIRES, ANTONIO DONIZETI (Org.). *Matéria de poesia: crítica e criação*. São Paulo; Araraquara: Acadêmica; Laboratório Editorial FCL-UNESP, 2010. 282p

FILHO, Domício Proença. *Pós-modernismo e Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

FRIEDRICH, Hugo. *A Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

HUTCHEON, Linda. *The politics of Postmodernism*. New York: New Accents, 1990.

_____. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JUNQUEIRA, Ivan. *Ensaio escolhidos de poesia e poetas*. São Paulo: Editora Grirafa, 2005, pgs. 423- 430.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e Composição*. Lisboa, Portugal: Revista Crítério, n 2, 1975.

MERQUIOR, José Guilherme. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. IN: *Revista Tempo Brasileiro*, nº 42-43, 1975, p. 7-19.

NEJAR, Carlos. *A Chama é um Fogo Úmido: reflexões sobre a poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Academia de Letras. 1994.

_____. *Os Videntes*. São Paulo: Editora Leya, 2000.

PEDROSA, Célia. Poesia: Viagem e Antiviagem. IN: _____. *Ensaio sobre poesia e Contemporaneidade*. Niterói: Editora da UFF, 2011, págs. 55-75.

_____. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea* Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PORTELLA, Eduardo. A ressurreição da palavra segundo Carlos Nejar. IN: *Revista Tempo Brasileiro*, nº 42-43, 1975, p. 32-36.

_____. Produção e produtividade poética. IN: *Fundamento da investigação literária*. Fortaleza/Rio de Janeiro: Edições UFC, 1981, 3 ed.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.