

TEMPO E MEMÓRIA NA POESIA DE ALBERTO DA COSTA E SILVA

SUTTANA, Renato ¹

¹ Professor adjunto da Faculdade de Educação da UFGD. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (1989), mestrado em Letras, na área de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1995) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho [Assis] (2003). Foi professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste, em Guarapuava, até o ano de 2007, e bolsista DCR do CNPq-FUNDECT junto à Faculdade de Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). É atualmente professor adjunto da Faculdade de Educação dessa Universidade. Atua principalmente na subárea de Estudos Literários, com ênfase em poesia e narrativa brasileira, tendo desenvolvido pesquisas e publicado trabalhos sobre os seguintes temas: poesia brasileira, crítica literária, ficção brasileira, interpretação e leitura da obra literária. Como dissertação de mestrado, apresentou a pesquisa intitulada “Uma poética do deslimite: o poema como imagem na obra de Manoel de Barros” e, como tese de doutorado, o trabalho “João Cabral de Melo Neto: o poeta e a voz da modernidade” (publicado com o mesmo título pela editora Scortecci, em 2005). É autor dos livros de poesia “Visita do fantasma na noite”, “Bichos”, “Lâmina (e outros poemas)”, “O anjo de amanhã” e “Num círculo do sol”, mantendo na Internet, no endereço <http://www.arquivors.com>, um sítio de literatura onde publica escritos de autoria própria (entre poesias, crônicas e livros eletrônicos) e de outros autores.

RESUMO: Neste ensaio, faz-se um estudo da poesia de Alberto da Costa e Silva, sob a perspectiva das coordenadas do tempo e da memória que nela se configuram. Partindo da idéia de conhecer o tempo por meio da reminiscência e da rememoração, o poeta caminha para uma descoberta do tempo compreendido como fluxo e desaparecimento. Nestes, o tempo que se revela não é o tempo que desapareceu ou ou o tempo que finalmente soçobrou no nada da imagem. Revela-se, antes, como tempo concretizado, tempo que busca, pelos sortilégios da poesia e do canto, como que se *materializar* na palavra, num empreendimento difícil que coopta as forças do ritmo e da imagem para a sua realização.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Tempo; Memória; Alberto da Costa e Silva.

ABSTRACT: In this paper a study of Alberto da Costa e Silva's poetry is made, under the perspective of the coordinates of time and memory which configure in it. Starting from the idea of knowing time by means of reminiscence and remembrance, the poet arrives at the discovery of time as flow and disappearance. In these two, the time that discloses itself is not the time that has disappeared or the time that pulled down finally in the nothingness of the image. Rather, it discloses itself as time materialized, such as if – by the sorceries of poetry and singing – time searched to materialize in the word, in a difficult enterprise that coopt the forces of rhythm and image for its accomplishment.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Time; Memory; Alberto da Cunha Melo.

Captar o tempo, dar a ele uma forma ou uma voz no escrito literário, eis uma questão sobre a qual nunca refletiremos o suficiente. Tendemos a crer que os escritores o *dizem*. Costumamos pensar que o que dizem se constitui numa imagem que, sendo tempo, é também aquilo que dá o tempo por intermédio do que não é o tempo – o tempo que se diz na obra por meio da sua ausência ou da sua dissimulação. No entanto, se o tempo está lá, de algum modo, esse estar – vicário ou dissimulado – apenas remete ao tempo real (o que quer que ele seja), no qual as experiências se tornam possíveis e sem o qual nada do que acontece se realiza ou é sequer concebível. Esse tempo-imagem ou tempo-imagem-do-tempo parece escapar, de maneira sutil, não à obra – que o *diz* –, mas à consciência que temos dele. Seria como se, ao dizê-lo, fosse necessário contar sempre com a possibilidade de que se dissesse por si, no final, ou por meio de algum sortilégio com que não atinamos. Que tempo é esse que entra na obra, dito por fora dela, à maneira de um assunto ou de um motivo com o

qual as palavras não podem comprometer-se, mas que nem por isso deixa de comprometê-las? Existiria um outro tempo, mais específico da obra, tempo que só as obras, sendo o que são, podem nos dar a conhecer, mas que, por essa mesma razão, não pode constituir-se num assunto, num tema ou num motivo de literatura, a não ser que o vejamos estritamente como o *outro lado* de uma imagem?

Numa resenha feita a propósito do livro *Ao lado de Vera*, de Alberto da Costa e Silva, César Leal (2008) observou que a motivação que conduz a escrita desse autor é o amor, mas que o seu “principal motivo, senão o único, é o tempo observado em sua dimensão empírica”. Segundo Leal, trata-se do “tempo cronológico, dramático porque não se recupera a não ser pela memória”, e “dramático, ainda, porque as decisões tomadas pelo presente irão condicionar o futuro”. Tal dimensão observada do tempo, sendo indissociável do seu correlato – o espaço – aparece como dimensão fundamental do poema. Seria, em seu aspecto empírico, “a única que nos permite tomar consciência do existir através de três conceitos que não devem ser esquecidos pelos críticos e teóricos da literatura: lugar, momento e duração”. Para Leal, na poesia de Alberto da Costa e Silva essas dimensões apareceriam imbricadas, somando-se finalmente ao espaço para revelar ora a paisagem, ora “o tempo que leva o poeta a escrever o poema”. Aprofundando o raciocínio, caberia dizer também que o tempo *está ali* de algum modo, uma vez que na poesia em questão, segundo o comentarista, “não se procura e estrutura do conceito, mas a estrutura da percepção”, sendo que tal estrutura não é senão tempo, captado por uma poesia que, por sua vez, “só pode ser vista com os olhos da mente”. Mas é do tempo que se está a falar realmente, ou de uma mera remissão a ele, de um eterno *como se que*, a despeito de nossos esforços para compreendê-lo como um fato, se consumiria sempre na dinâmica da imagem, na sua maneira própria e insondável de ser? Pode a poesia nos dar a *viver* o tempo, fora dessa dinâmica especial de fingimento, ou pode nos dar o tempo real e verdadeiro de nossas vidas, em vez de um puro simulacro destituído de verdade?

A noção de que o centro de forças dessa poesia emana do tempo (ou de uma abordagem do tempo, conforme seria mais adequado dizer) parece ser consensual entre os comentaristas da obra de Alberto da Costa e Silva. Já Ivan Teixeira (2008), por exemplo, observou que aquilo que a poesia do autor enuncia jamais poderia ser captado exclusivamente no nível de uma epiderme verbal. Teria de ser percebido “muito mais abaixo, nas camadas profundas e movediças do fluxo eterno do ser, para aquém e para além das aparências”. Menções a Heráclito, Kierkegaard ou Proust, por reveladoras, se tornam oportunas porque, para Da Costa e Silva, segundo o crítico, “o que permanece é o rio da memória, a *durée* que perdura para além do tempo cronológico”. *Fluxo e rio* se convertem em imagens daquilo para o qual remetem as “linhas da mão”, configuradas por um impulso elegíaco do qual Da Costa e Silva seria um xímio cultor na língua portuguesa.

Para outro crítico, “muito mais do que uma poesia que se funda na visão nostálgica do tempo perdido”, a poesia de Da Costa e Silva deveria ser lida “como um ágape que coloca todos os seres de sua vida, os do passado e os do presente, ao redor de uma mesa para celebrar a vida e sua indestrutibilidade, apesar da morte” (SANCHES NETO, 2008) – e, deveria ser acrescentado, apesar do fato de que todos morremos. Estamos, pois, na expressão de Sanches Neto, diante de uma *literatura de agregação* – senhora do tempo, por assim dizer, em sua posição atemporal, que teria um poder de retenção sobre a temporalidade, embora o tempo a corroa e a dilacere por todos os lados.

Mas é verdade que existem mesmo estes dois tipos de tempo, um tempo da obra, presente eterno ou tempo atemporal no qual se encontram os vários vetores do tempo; e um outro tempo, que se supõe exterior à obra e que a obra, com os seus recursos próprios, almejaria evocar? Neste caso, pode ser não só que se aproprie do tempo, mas que também institua todos os tempos. Pode ser que, acontecendo como obra de literatura, tanto o presente (com que se identificam o presente da escrita e o presente da leitura, ambos por sua vez separados por uma espécie de abismo), quanto o passado –

aquele passado que se atribui à obra como passado (não da obra, mas dos eventos evocados), isto é, ora como passado da evocação (e dizemos que a obra *conjura* um passado), ora como passado absoluto de todos os passados, do qual provém a possibilidade pura de *evocar* – nada mais sejam do que ficções criadas pela obra. Mas esses tempos, conquanto substituídos pela obra, não têm consistência nenhuma e não podem ser intuídos como *tempo* verdadeiro, se não os sustentam, por detrás, a experiência do tempo real, do qual dizemos que o tempo da obra é apenas uma imagem ou símbolo.

Essas relações são complexas e, em muitos pontos, obscuras. Até mesmo a idéia de *palavra*, com que se pretende evocar a experiência ou criar uma imagem, está atravessada por uma ambigüidade. É, ao mesmo tempo, a palavra com que se diz alguma coisa – presença dessa palavra no intervalo que vai da imagem ao universo percebido –, como também palavra carregada de tempo, seja ele passado, presente ou futuro, numa dimensão que não se pode sondar. O tempo aqui, por mais que o conheçamos, parece escapar a qualquer imagem ou simbolização.

Ao longo de seu desenvolvimento – se pudermos aplicar o termo desenvolvimento ao modo como uma obra literária se descortina e se desdobra no tempo, criando uma mitologia própria que a habitará e marcará a maneira como a interpretaremos ao longo das épocas – a poesia de Alberto da Costa e Silva dá mostras de ter incorporado os diversos aspectos de tais questões. Pode ser até que, sendo a presença do tempo uma marca profunda da sua constituição, um último esforço para incorporá-lo como matéria de poesia se verifique na forma de organização dos seus *Poemas reunidos*, publicados no ano de 2000. Nessa reunião, um dado importante é lançado: abrindo mão de seus títulos originais (que foram incorporados ainda à coletânea de 1978, intitulada *As linhas da mão*), é o tempo, cronologicamente datado, que rege a disposição dos poemas. Dos “Poemas dos vinte anos” até os “Poemas dos sessenta anos”, não há mais livros nem títulos de livros individuais. Convive-se, antes, apenas com a massa única e multiforme da produção, que é o rastro de uma escrita que não se vê apenas como escrita do tempo, mas

sobretudo como processo de convívio com o tempo, no qual o esforço de escrever só alcança a sua consciência de si na medida em que é também um esforço que se desdobra *no tempo* – o tempo a se revelar a si mesmo em forma de obra:

Em todo o livro *O tecelão* a infância passa como um vento voraz, em que tudo se confunde e redemoinha. É uma obsessão exasperante, na qual parece no entanto comprazer-se o poeta, com plena consciência de sua irreversibilidade: "Menino já não sou." (CUNHA, 1978, p. 165)

O gesto de abolir os títulos originais é, segundo pensamos, bastante significativo, embora não diga tudo acerca disso que seria um último esforço – talvez o mais transparente – para dominar o tempo (ou se render a ele) ou uma escrita do tempo que tudo domina. É também um esforço, suspeitamos, de reconhecer que, qualquer que seja a circunstância, o tempo de que se fala é um tempo legitimamente vivido e, até certo ponto, biograficamente documentado. No encontro com o tempo, no qual o tempo da obra se dissolve no tempo exterior à obra (o tempo da vida e da biografia), uma espécie de confissão se dissimula, como se não houvesse mais nenhum mistério (de tempo) ao qual a obra não se tivesse rendido. Plenamente obra – no plano da literatura –, mas também plenamente documento de sentido existencial, a obra parece garantir (àqueles que insistem em interrogar a sua intimidade) que, pelo menos neste ponto, o esforço de dar palavras ao tempo não está sujeito ao fracasso ou à ambigüidade. Obra do tempo e no tempo, ela parece tentar concluir, em seu exterior, aquilo a que deu início em sua intimidade, como se o tempo que sempre foi o seu tema e o seu motivo principal se desdobrasse, enfim, numa forma unânime, incontestável. Mas pode essa decisão resolver, de fato, as questões, sempre recomeçadas, da relação que une o tempo à palavra, o tempo da obra ao tempo do mundo, do qual a obra é apenas um dado ou a pretensão de um reflexo?

Provavelmente, toda obra literária que se vale da memória para fundar um certo tipo de legitimidade – que a sustente e torne mais autêntica a voz daquele que fala (ou pensa falar) por meio dela – encontrará, à sua frente, um problema de sinceridade a ser resolvido. Isso não diz respeito somente

às obras que sondam o pretérito da experiência, que evocam um passado distante cuja imagem se deseja preservar. Podemos encontrá-lo também nas obras que se querem sujeitas ao ritmo do acontecer presente – diários, testemunhos, crônicas do cotidiano –, nas quais aquele *eu* que fala em nome próprio precisa garantir também ao seu leitor que aquilo de que fala tem, de um modo ou de outro, raízes plantadas na realidade. Mas a sinceridade parece ser, ela mesma, um elemento interessante demais, literário demais, por assim dizer, para se deixar reduzir a uma dinâmica de mão única. Com referência a Gide, por exemplo, que sempre foi tentado pela necessidade de fazer da sua obra um testemunho sincero da sua relação com o mundo, Maurice Blanchot (1997, p. 2006) observou que de sua obra “só podemos falar de maneira injusta”:

Entre essas duas afirmações, a da sinceridade da juventude, a do “bem escrever” da idade madura, não há desacordo, e sim compreensão profunda. *Ser perfeitamente sincero*, pede o Gide de 1892, e os outros Gide respondem com fé: então, escreva conforme a harmonia da linguagem de tal modo que, uma vez traçada a frase, uma vez a obra acabada, os recursos da língua não permitam nela mudar nada. (Idem, p. 210, grifo do original)

Com relação a Rousseau – que prenuncia Gide em muitos aspectos –, Blanchot argumentou, em outro ensaio, que ele via “perfeitamente que a literatura é a maneira de dizer que diz pela maneira”, assim como via “que existe um sentido, uma verdade e algo como um conteúdo da forma, no qual se comunica, apesar das palavras, tudo aquilo que dissimula sua enganosa significação”:

[...] Trata-se realmente da duplicação, da discórdia entre a palavra literária, ainda clássica e ciceroniana, justificativa, ciosa e orgulhosa de ser justa – e a palavra original, imediata, injustificada mas independente de qualquer justiça, por isso fundamentalmente inocente, que expõe o escritor a se sentir ora Rousseau, ora Jean-Jacques, e depois ao mesmo tempo um e outro, numa dualidade que ele encarna com uma admirável paixão. (BLANCHOT, 2005, p. 66)

As obras estão, pois, à frente de seus autores. Ao mesmo em tempo que os fazem defrontar-se com as realidades da vida e da memória, às quais pretendem permanecer fiéis, levam-nos de encontro ao véu de palavras que se antepõe à

necessidade de serem sinceros, bem como aos problemas propriamente “literários” que se colocam a todo esforço de expressão (mesmo para aqueles que menos parecem dispostos a ceder) quando visto sob a ótica do testemunho. Seria indecente ou desonesto trair a sinceridade do testemunho por razões de ordem puramente “literária” ou pelas conveniências de uma forma bela e bem acabada?

Todo passado que se diz na obra – especialmente numa obra a que quadraria o qualificativo de elegíaca, como é a de Da Costa e Silva – parece testemunhar alguma coisa ou, pelo menos, provir de um ato de sinceridade. Não se trata, no sentido estrito do termo, de reconhecer ou de saber se o escritor é ou não sincero naquilo que diz, ou se a sinceridade comparece em sua escrita como um fato do mundo. Ocorre antes que, desde que nos vejamos na contingência de descrever aquela qualidade, logo nos veremos, também, de braços com semelhante questão. A obra, propondo-se, em qualquer nível que seja, como rememoração de um passado, não pode ser senão a rememoração de um passado possível. O fato de que seja assim (para os limites desta reflexão) não aparece senão como prova da sua sinceridade. Mas essa sinceridade é, em si mesma, por qualquer ângulo que a olhemos, uma sinceridade que só acontece no plano da *literatura*. É uma sinceridade que se vê saturada por uma insinceridade essencial, que a compromete apesar de tudo e que compromete o ato de lembrar e fazer do poema o espaço próprio da rememoração:

O que pode ser mais insensato do que desejar fazer da linguagem a sede do imediato e o lugar de uma mediação, a captura da origem e o movimento da alienação ou da estranheza, a certeza daquilo que está apenas começando e a incerteza daquilo que sempre recomeça, a verdade absoluta daquilo que, no entanto, ainda não é verdadeiro? (BLANCHOT, 2005, p. 67-68)

São questões com as quais o leitor deverá se defrontar, caso se depare com esta obra que, desde seus primeiros momentos, eleger o tempo como sua matéria. Mas nos primeiros poemas, ao que parece, o tempo é ainda intuído como possibilidade de um diferencial. É um dobrar-se da experiência sobre si mesma, que institui o presente como tempo da experiência em si, de uma experiência que o presente revisita sem perder a

noção das suas coordenadas essenciais e que, por isso, não o tangendo, não se mistura a ele para compor uma totalidade:

Antes que o tempo estanque a vida, antes
que o torso antigo, calmo e puro como
as lajes de um templo lavadas pela prece,

seja apenas um bloco desfigurado e efêmero
de pedra, apagado pela chuva e pela brisa,
sem sopro algum de inocência ou pensamento,

acenderemos a memória e, na calma das luzes,
descobriremos um homem sobre a fonte reclinado,
o punho sustentando uma feia cabeça.

(SILVA, 2000, p. 14)²

Mesmo as metáforas escolhidas para referir o tempo (e a possibilidade de expressar a experiência do tempo por meio de metáforas seria, a nosso ver, um dos principais elementos a caracterizarem a poesia juvenil do autor, quando comparada às suas criações posteriores) não contêm grandes surpresas para o leitor. O tempo ora é o “rio” (“Flumen, fluminis”), ora é aquilo que “a fonte estanca e o torso apaga”, ora são os “ventos, estes úteis e frágeis, claros e abandonados ventos” (p. 12), ora o simples movimento de transformação das coisas que “não param”, que “fluem, inquietas, / como velhos rios soluçantes”. Poemas como “Aparição em Fortaleza” (p. 18) não escondem o caráter de evocações de que se revestem. Ali, a cidade–motivo é o lugar das “ruas e sombras, [...] meninas doces, / árvores velhas onde esqueci a infância que foi / tão triste e tão pouca” e onde “o amor / está tombado a teus pés, / frágil e puro / como uma flor” (p. 18). Na “Ode a Marcel Proust”, tão equilibrada em suas bases, torna-se emblemático esse estado de coisas. Nítidas, as formas ainda preservam os seus contornos, manifestando-se sobre uma superfície que permite distinguir bem as dimensões do presente que evoca e do passado que é evocado. Por sua vez, a memória é

² Todas as citações de poemas de Alberto da Costa e Silva presentes neste ensaio foram extraídas da edição de seus *Poemas reunidos*, publicada em 2000. Doravante, serão feitas referências apenas aos números das páginas.

convocada, pois dela advém o movimento (de legitimação, sobretudo, mas também de confirmação) que traz o passado até o presente, sem no entanto levar nenhum dos dois ao naufrágio:

Retiras da memória
um mundo ignoto e novo,
e acompanhas, nas tuas vigílias,
os passos dos homens nos tapetes
e as palavras doces que não foram pronunciadas.
(p. 16)

Sobressaltos podem acontecer. Não seria o menor deles a consciência, algo aturdida, de que os momentos evocados – conforme se vê nos versos da “Elegia” – não são tanto os momentos que *ainda se vivem*, cuja qualidade pretérita contamina, fluidamente, o momento presente em que se institui o dizer: “Sofrer esta infância, esta morte, este início. [...] / Em silêncio, vives a infância de teus olhos / e, morto, estão puro que te tornas menino” (p. 19). Ainda podemos, talvez, atribuir a um certo contorno retórico desses poemas iniciais algumas dessas insurgências, que são perfeitamente dominadas pela consciência das distâncias. Noutros momentos, porém, a consciência que aflora investe contra os limites, não lhe restando alternativa além de mergulhar na perplexidade e na indistinção: “De onde vem este rumor de águas noturnas? Vem / da sombra das estátuas feitas de silêncio e músculos? / Ou vem da infância?” (p. 25). O poema sem título que começa por “Depois virá a morte me ferir de pranto...”, ao evocar o trabalho da palavra no esforço de unir as pontas que se esgarçam, aponta em seu final um aspecto importante da questão:

Revejo o casario, a noite enfurecida.
A lua – flor volúvel – acorda esta saudade.
Solução sobre a sombra dos caminhos.

E me revejo menino. Esta imagem é tão nítida
que eu mesmo me torno em azul e passado.
Caminho pelas ruas da infância, a minha pátria,

e te possuo, ó palavra!
(p. 26)

Para percebê-la, mencionemos o soneto que se inicia com o verso “Voltada sobre o pano, a moça borda” e que fornece, a nosso ver, uma metáfora de sentido visual para o trabalho da obra de arte que, de certo modo, segundo a tradição clássica, resiste ao desgaste do tempo e eterniza a memória: “O fio compõe a lenda, sobre o linho, / do capim trescalante o rio da tarde / que banhava a colina e os dois amantes” (p. 32). Vista mais de perto, a metáfora parece imperfeita, pois o gesto que borda “a infância e seus jardins, os dias claros, / as despedidas na ponte dos poentes, / a magia da noite, os seus cavalos” (p. 32) não devia ser aquele que “compõe a lenda”, conforme se diz acerca do “fio”. Igualmente, o gesto de bordar, que obedece ao movimento da memória, não devia ser aquele que *compõe* uma lenda, a qual pode fugir a qualquer tentativa de apreensão. No entanto, sabemos que é assim, e é por sabê-lo que somos compensados com a consciência de que, não importando a complexidade dessas passagens (e do sentido que se queira dar a nelas), o *amor* eterniza as imagens, tornando legítimo dizer que “a mão desfaz os pontos já bordados”, conforme o verso final do soneto.

Esta última idéia parece desviar o foco da atenção para aquela dimensão mais íntima (alguns diriam: existencial) da memória, dimensão que, no seu âmbito próprio (e, portanto, exterior à arte), parece prescindir da arte para eternizar os momentos e unir o passado ao presente. Que pode a arte senão atuar como uma espécie de ancila ou, melhor, de teatro onde o drama da memória (como na imagem do bordado) se desenrolará? No soneto que começa por “Os potros cavalgados por meninos” – e que termina, significativamente, pelo verso “como a infância no amor e o amor na morte” –, Da Costa e Silva parece querer desenhar, com maior nitidez, um triângulo que, não obstante os esforços de compreensão, permanecerá obscuro: tanto a infância, como o amor e a morte, seguindo cada qual a sua trajetória, tende a repelir o esforço de reuni-los numa figura única. E, contudo, os potros cavalgados “fazem os luars e as manhãs, e morrem / nas luas novas e, ao morrer, persistem / na solidão do sonho de quem dorme [...]”. Tal seqüência – algo vertiginosa, diríamos –,

percorrendo caminhos acidentados, poderia levar a paragens ainda mais obscuras. É a memória o elemento (ou o cenário de fundo) que unifica o jogo das imagens?

De certo modo, qualquer que seja o caso, não se poderá responder, a não ser que se remeta ao fato de que, como no soneto do bordado e em outros lugares, o que permite o encontro de elementos díspares é uma espécie de superfície. Se a consciência escavar essa superfície, encontrará o fundo da memória; mas o fundo da memória não é outra coisa que a própria superfície em que se vaza a tentativa de dizer o inapreensível:

adeus! Que já desabam as folhas mamoeiros
se partem à beira d'água enquanto indago e escuto
a minha voz o canto de um inferno vencido
pelo odor das mangas e o prostrado menino

que soluça tombado sobre o magro joelho
de um outro (velh) fácil é apear-se a cilha
se aperta depressa e dóceis são os dias
que a palavra recria como flores de cacto
(p. 30)

Que virtualidades oferece tal superfície ou, caso se queira interrogar o movimento que leva da memória às palavras e destas de volta à memória, que sortilégios é capaz de evocar? Em princípio, se poderia dizer que o jogo das imagens tende ao infinito, ao ilimitado, e que não há nada na linguagem que o refreie, a não ser uma certa ambiência criada pelo paralelismo (ou como quer que o denominemos) que se estabelece entre o dizer e a memória. Acrescente-se, também, certa limitação imposta pelas contingências sintáticas, semânticas e gramaticais da frase – mas sabemos que o livre fluxo das imagens, dispondo de suas próprias leis, ainda assim se adapta bem às injunções da gramática. Entretanto há que observar que a própria idéia de que exista um jogo livre de imagens pode ser posta sob suspeita. As imagens, no ponto em que as encontramos, nada mais são do que aquilo que manifestam: a interpretação não pode ir além de um certo limite, sem estabelecer postulações, e esse limite a determina. O que se manifesta aqui como sendo um fluxo livre de imagens –

que, com efeito, poderia ser interrogado mais de perto – pode ser nada mais que o efeito de certa ambientação do sentido, de certo modo de se formar o sentido a que, por falta de termo mais apropriado, se denominou dessa maneira. Mas, se quisermos manter uma distinção – aquela distinção que se estabelece entre o que se chama de fundo da evocação e a espessura de palavras que nos dá a ver qualquer coisa –, torna-se conveniente recorrer a ele, mesmo se admitíssemos que o único fundamento que o sustenta não é outro que a simples conveniência da interpretação. Podemos dar um passo nessa direção? Podemos sustentar em nosso espírito uma tal conveniência?

De certo modo, se as imagens – conforme admitimos desde já – acorrem à superfície, existe nelas alguma coisa de uma revelação. Suposto que, a partir de certa altura, uma consciência de que o poema da memória – como a “Ode a Marcel Proust” e outros da juventude – não é suficiente, a poesia de Alberto da Costa e Silva caminha para aquilo que os comentaristas reconhecem como sendo, no plano do seu desenvolvimento, um segundo momento de sua expressão de expresso seu desenvolvimento, um empoeseja preservar qualquer imagem ou simbolizaç. Não se trata, a nosso ver, de uma mudança ou de uma metamorfose radical. Com efeito, o poema que antes era repositório da memória passa a ser espaço de contradições e, talvez, cenário onde o “drama” da memória não apenas se representa, mas onde *acontece* como tal. O fluxo das imagens revela a quem delas se serve que a palavra, muito mais do que evocar lembranças ou exprimir as confidências de um *eu* que se rememora e se reconhece no gesto de rememorar, é ela mesma evocadora de experiências, isto é.: origem e plano de manifestação de um tempo-sem-tempo, ou de um tempo-fora-do-tempo, que não deixa de ser, apesar de tudo, revelação do *tempo* na palavra. Ou, dito de outro modo, trata-se de produzir a imagem do tempo, mas tal imagem é, em si mesma, criadora, origem de alguma coisa que não reduz o tempo e que tampouco se deixa reduzir a ele.

Um único verso pode conter referências a múltiplas temporalidades. O poema, ao mesmo tempo em que diz o *presente* de quem o diz, diz também a distância, a perda do

tempo em si próprio, que ora é o passado da evocação, ora o presente do dizer, ora um tempo misto, fora da temporalidade, no qual se manifestam experiências de temporalidades indefinidas, dispersas e flutuantes, das quais só se pode dizer que o seu centro de gravidade não é outro que a possibilidade de dizê-las no presente dilacerado em que se produz o dizer:

Disseste agora o sonho sobre o mar
em que garimpo as ondas e os luares,
saltimbancos de azul e alvos bordados
de touros, sóis e pães descabelados,

compreenderias que ouço a tua voz
de avena clara e pão, que os bichos voltam
de suas solidões para o teu canto
e vêm pastar nesta planície enorme,

que te vejo na flor, na lâ, no cacto,
sentada, interrogando as tuas mãos
e aquário, peixes, câncer... lua e sol,

que não te crias para um sonho raro,
pois és bela, real, mais do que a fábula,
ó dinamene, ó macieira, ó prado!

(p. 43)

Versos como os do soneto “Vera canta” esclarecem o ponto a que se quer chegar. Não é apenas o fato de que há um cantar – que ressuscita os instantes mortos ou, à maneira daquela cantora que aparece no poema “*The idea of order at Key West*”, de Wallace Stevens, põe em movimento essas realidades da imaginação –, presente ali como uma imagem do dizer em seu mistério profundo, que nos conduz a essas constatações. É o fato de que há um dizer no qual tudo isso toma corpo, na forma de versos cujas imagens cintilam e apontam em várias direções, que nos esclarece e nos indigita o segredo do que há pouco se chamou de revelação. O poema, em sua impotência frente ao tempo, aprende com o canto a cantar, mas o que o cantar lhe ensina é, até certo ponto, uma experiência indomável – não redutível a nenhuma linguagem – de tempo e dessas temporalidades que parecem adquirir vida própria, escapando à tentativa de uma descrição:

A linguagem dos grãos, do manso pêssego,
a bem-amada ensina e novamente
sinto em mim o odor de esterco e leite

dos currais onde a infância tange as reses,
sorve a manhã e permanece neste
canto da relva mínima e dos bois.

(p. 44)

Tal movimento – a descoberta do tempo na palavra e no poder de revelação do poema – é que diferencia, a nosso ver, no plano da relação entre o dizer da obra e o tempo, a atitude inicial diante da palavra, configurada nos poemas da reminiscência, de uma segunda atitude, da qual alguns poemas do primeiro livro e muitos poemas dos livros posteriores são o documento. Versos como os de “As cousas simples” já contêm o todo da segunda atitude: “Que peixes, como lágrimas, na lata com ferrugem, / trouxeste da cisterna para a areia? / Conhecias a morte ou tinhas esperança, / de florescerem o verde, a rosa e a ametista / de suas carnes frágeis?” (p. 50). Mas essa atitude, predominando na poesia dita madura, conduz a obra ao seu aprofundamento.

A importância de versos que evocam o movimento ou trazem metáforas para o tempo compreendido como fluxo, porém, não se restringe àqueles elementos (de evocação) que apontamos. Se o tempo se revela na própria liberdade do imaginar – no qual momentos distintos e temporalidades múltiplas podem conviver num mesmo ato de linguagem (o chamado *verso* ou *poema*) –, as imagens em fuga apontam também para a percepção de que, intuído como fluxo ou escapada, o tempo é, igualmente, e sobretudo, fluxo de linguagem. Por outros termos, a linguagem não revela o tempo apenas porque o nomeia e o evoca; sendo ela mesma fluxo, o fluxo em que as imagens tomam corpo não pode ser outro que o próprio fluxo do tempo, conquanto não deixe de ser fluxo de linguagem e de imagens em momento nenhum: “Conversávamos, / a cadeira de vime rangia, enquanto o velho / passava a mão sobre o tempo em seus cabelos” (p. 53). Este seria, portanto, o segundo sortilégio da poesia de Alberto da Costa e

Silva: se o presente do dizer é dilacerado (ou aprofundado) pelo movimento da memória e da imaginação, tal movimento é intuído como fluxo. Mas o fluxo, em si, nada indicará – a não ser a presença de uma imagem vazia – se não for preenchido pela intuição de que a linguagem é, também, um fluxo incessante, fluxo que parece querer se fechar em si mesmo em todas as vezes em que tentamos convertê-lo numa imagem do tempo *real* e exterior ao ato de dizer:

meu pai dizia as mangas que enverdeçam
 para que o sal lhes dê um novo gosto
 cortava o sol em fatias o sumo o rosto
 sujava de luar de mate ou pouca
 luz que fundeia na sombra da jaqueira

 chegava à carne do fruto à rude juba
 que arma em fera a pele do carço
 (p. 61)

E por que não se pode convertê-lo numa imagem? Possivelmente, o maior mistério de toda poesia estará em que, compreendido como uma espécie de imagem do mundo e buscando, incessantemente, uma exterioridade da experiência que não se deixa reduzir ao universo das palavras em que se configura o dizer da obra, o poema é também uma outra coisa, que não se reduz à pura dinâmica do dizer, mas que a implica de algum modo. Essa outra coisa, presente no plano da experiência como um *si mesmo* concentrado sobre si, proíbe que se lhe superponha o que quer que seja, por melhores intenções que tenhamos. Quando pensamos que desse universo fechado – a obra literária – saltaremos para o aberto do mundo, somos devolvidos às palavras em sua realidade crua, à sua face inexpressiva, inexpugnável, que não pode exprimir a não ser a própria inexpressividade. Mas, se paramos nelas, se sobre elas queremos concentrar o todo da experiência, elas nos expelem de volta para o mudo. Dizem-nos que aquilo que dizem só pode ser o mundo, mas que esse mundo não é outro que o mundo *dito* na palavra, configurado em linguagem, e a que só se tem acesso por meio das palavras que o dizem.

Se é assim, por que deveria ser diferente com as imagens do tempo e, na obra em questão, com uma poesia que fez do tempo o seu motivo ou, melhor, nele tentou fundar uma habitação? Habitar o tempo é tentar viver no impossível:

Foge o homem para o centro do deus que o persegue
e risca na própria pele a beleza da morte,
o provado desenho de uma infância, estas formas
que a minúcia do olhar recompõe na cegueira.
(p. 99)

Percebido como fluxo, o tempo é consumpção, assim como a linguagem, do outro lado do dito, é apenas um silêncio falante, fluxo que nada revela, que nada traz ao mundo e que parece conduzir ao desaparecimento: "Incerto, ganho. Pois em nós o tempo / refaz de claridade o que perdemos / e repõe no universo o que foi sonho" (p. 109). No desaparecimento, revela-se, enfim, a outra face do tempo e a outra face da memória e da linguagem – ou o outro do tempo e o outro da memória e da linguagem, que o poema não pode ignorar, mas que aflora nele como potência e movimento de desocultação.

Não era o poema (ou, pelo menos, assim nos parecia) tão nítido e tão sólido, no começo, até o ponto de o concebermos como espaço de rememoração e testemunho existencial? Pode ser que o poema não perca esse teor, mesmo naquilo que nos arriscaríamos a chamar de "segundo momento" da poesia de Alberto da Costa e Silva, e que levou o embate com o tempo ao limiar de um impasse. Ocorre, porém, que o desaparecimento, que não é somente uma tentativa de mimetizar o processo de transformação e desgaste que sujeita e consome as realidades do mundo, tem alguma coisa de um mergulho, de um deixar-se arrebatado pelas potências do tempo. Mergulho, neste caso, significa a imersão da linguagem no fluxo, que também se pode ver como estranheza e desaparecimento. O fluxo, conforme o compreendemos, oferece um tempo ao poema no final, mas o faz apenas na medida em que lhe subtrai o seu tempo próprio – o seu ritmo de linguagem que não tem o tempo como preocupação –, enquanto o lança (o poema), com o seu ritmo, para *fora* do tempo, para aquele tempo

da experiência que o poema jamais deixou de visar. É o aspecto da poesia de Alberto da Costa e Silva que provavelmente chamou a atenção de José Paulo Paes, quando o descreveu nestes termos:

Em *O parque*, os nomes dados às coisas palpáveis não levavam até elas: levavam para longe delas, para um além metafórico que as desmaterializava, que as convertia em fantasmas de si próprias. A partir de *O tecelão* e *As cousas simples*, que se seguiu ao livro de estréia depois de um silêncio editorial de 16 anos, as referências à realidade vão-se precisando, vão-se adensando, vão-se cotidianizando. (PAES, 2008)

Curiosamente, o que é para nós um desaparecimento aparece ali, para Paes, como um retorno à realidade ou um adensamento de referências que aproxima a poesia da experiência cotidiana.

Reconhecemos que falar de um desaparecimento ou utilizar a imagem do mergulho pode parecer estreito e até comprometedor nesta altura da reflexão. Entretanto a inversão poderosa dos sentidos e significados evoca um mistério mais profundo. Nele, e a partir dele, começa-se a ver o ponto para o qual a abordagem do tempo, conforme julgamos que se verifica na poesia de Alberto da Costa e Silva, pode nos conduzir. Se o desaparecimento, se o *tempo que consome* tem uma presença real no jogo vertiginoso das imagens, se isto não é apenas uma imagem a mais, mas o resultado de uma busca ou de um esforço cujos riscos se patenteiam a cada passo, então poderemos dizer que o que a poesia em questão realiza é um esforço dilacerado em direção à conquista do tempo, mas é também aquilo que não se pode realizar, por difuso e exorbitante. O que ela nos dá a ver, o que nos revela sob a transparência da superfície lúcida (e recortada de mil movimentos misteriosos) são os sinais de uma luta ou de uma tentativa não só de abordar o tempo como tema de literatura, mas também de *capturá-lo* no poema, e não somente como realidade exterior, à qual se faz alusão ou que se tenta desencavar por sob a opacidade das reminiscências. Trata-se de *capturá-lo* como *tempo* da linguagem e do poema, pertencente à sua intimidade e ao seu modo obscuro de ser, a que nada se pode superpor:

Todos os dias são iguais – o grego
e o menino que fui
sempre o souberam.

Ele o pensava; eu o vivia,
amargo.

O sol
cegava, nos telhados.
Mas o menino de ontem, hoje,
cantava.

("Fragmento de Heráclito", p.119)

A metáfora do mergulho faz pensar numa verdadeira *concretização* do tempo, se a expressão não for demasiado estranha para este caso. Mas a concretização só se realiza na medida em que o próprio poema se converteu em tempo, ou em imagem total do tempo, ou na medida em que tenta reter em si, na sua presença concreta como obra de arte, um tempo sobre o qual não se pode ter nenhum domínio. É o ponto a que se pode chegar, nesta abordagem da poesia de Alberto da Costa e Silva, sendo que a metáfora do mergulho (no tempo) sugere ainda um tempo verdadeiramente coagulado, retido no fluxo da imagem e da linguagem – tempo-desaparecimento, diríamos, em mais de um sentido, mas também tempo-revelação e tempo-desocultação. Seria o seu sortilégio e o seu mistério mais profundo, para além do qual não se pode avançar?

Partindo da idéia de conhecer o tempo por meio da reminiscência e da rememoração, o poema caminha para a descoberta do tempo compreendido como fluxo e desaparecimento. Mas nestes – no fluxo e no desaparecimento – o tempo que se revela não é o tempo que desapareceu ou o nada em que finalmente desmoronou. Revela-se, antes, como tempo concretizado, tempo que quer, pelos sortilégios da poesia e do canto, como que se *materializar* nas palavras, não fosse isso um empreendimento tão difícil e exorbitante, a ponto de duvidarmos de nossas próprias palavras quando tentamos nomeá-lo.

Pode o poema *ser* tempo e pode aparecer como tal: o verso compreendido como tempo, mas tempo coagulado e *presente* no universo da obra? A poesia de Alberto da Costa e

Silva, escavando o mistério até o fundo e, por isso mesmo, conduzindo-nos ao impasse, nos leva à raiz dessas perguntas.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Fausto. *A leitura aberta: estudos de crítica literária*. Rio de Janeiro; Cátedra; Brasília: INL, 1978.

JUNQUEIRA, Ivan. Alberto da Costa e Silva, um poeta elegíaco. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/livan01c.html> (Acesso em 5-4-2008. Publicado originalmente em *À sombra de Orfeu*, Rio de Janeiro, Editorial Nórdica, 1984, segundo informação constante da página)

LEAL, César. O poeta Alberto da Costa e Silva. <http://www.revista.agulha.nom.br/lcleal01c.html> (Acesso em 5-4-2008. Publicado originalmente no *Diário de Pernambuco*, 21-7-1997, segundo informação constante da página)

PAES, José Paulo. Tempero do exotismo. <http://www.revista.agulha.nom.br/ljpaulo01c.html> (Acesso em 5-4-2008) (Sem referência à data de publicação original)

SANCHES NETO, Miguel. Frágeis deuses no tempo. <http://www.revista.agulha.nom.br/msanches22.html> (Acesso em 5-4-2008. Publicado originalmente em *Gazeta do povo*, 1-6-1998, segundo informação constante da página)

SILVA, Alberto da Costa e. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / FBN, 2000.

_____. *As linhas da mão*. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978.