



ESTUDOS LITERÁRIOS

ISSN: 1517-7238

Vol. 12 nº 23

2º Sem. 2011

p. 245-270

**SÉRGIO MONTEIRO ZAN E A VERTIGEM
DA LINGUAGEM**

**SÉRGIO MONTEIRO ZAN AND THE
VERTIGO OF LANGUAGE**

Renato Suttana¹

¹ Mestre e doutor em Letras pela UNESP-Assis. Professor adjunto da Faculdade de Educação da UFGD (Dourados-MS). E-mail: rsuttana@bol.com.br.

RESUMO: Partindo da noção de permanência das obras literárias no tempo, este artigo traz uma abordagem da poesia de Sérgio Monteiro Zan, apresentada em seu livro *As horas sonâmbulas: sonetos extemporâneos*, de 2001, com o intuito de perquirir algumas de suas linhas de força e alguns elementos de sua linguagem. Herdeira declarada das realizações do chamado “Simbolismo” de fins do século XIX, tal poesia elege a sua linguagem no espaço de algumas práticas específicas (de forma, vocabulário, sintaxe, imagens), experimentando, na escolha, a possibilidade de uma clivagem que dá à linguagem poética um idioma próprio, ao mesmo tempo pleno e senhor de si, mas esvaziado em suas relações com a linguagem corrente. Esse elemento – que chamamos de vertiginoso – leva a uma reflexão sobre os caminhos da poesia em nossos dias e em suas relações com o passado e a tradição.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; poesia contemporânea; linguagem; simbolismo; Sérgio Monteiro Zan.

KEY WORDS: Starting from the notion of the permanence of literary works in time, this article brings a survey on Sérgio Monteiro Zan’s poetry, presented in his book *As horas sonâmbulas: sonetos extemporâneos*, published in 2001. The intention here is to investigate some of its lines of force and some elements of its language. A declared heiress of the 19th century Symbolism, this poetry chooses its language in the space of some specific practices (of form, vocabulary, syntax, images), experiencing in this choice the possibility of a cleavage between the poetical language and the average language, full and master of itself at the same time, but emptied in its relations with the current language. Such element – called ‘vertiginous’ – leads us to a reflection on the ways of the poetry nowadays and its relations with past and tradition.

ABSTRACT: Brazilian poetry; contemporary poetry; language; symbolism; Sérgio Monteiro Zan.

Nunca a Torre de marfim pareceu tão alta.
(VALÉRY, 2007, p. 76)

ARTE E PERMANÊNCIA

Talvez não haja questão mais obscura e, ao mesmo tempo, mais atraente – do ponto de vista daquilo que é capaz de revelar acerca do seu objeto – para aqueles que se dedicam

a refletir sobre a literatura e a arte do que aquela da (assim chamada) *permanência* das obras de arte no tempo e na história. Com efeito, um século inteiro de investigações e reflexões ensinou à crítica muitas coisas, tais como olhar as questões da arte por diversos ângulos, desde o estético até o filosófico, passando pelo sociológico, o linguístico e o ético, sem negligenciar nenhuma possibilidade. Mas a ensinou, principalmente, a ser cautelosa.

Se a questão não deixou de conter um elemento de apelo (e também de constrangimento) para quem a ela já se entregou alguma vez, com qualquer nível de aprofundamento, a desconfiança contemporânea frente às explicações de cunho metafísico ou idealista ou às generalizações de princípio nos impede, contudo, de agarrar a primeira resposta que nos passe pela mente – pelo menos, não antes de submetê-la a determinados crivos. Falar, pois, da *permanência* das obras no tempo, como se se tratasse de um absoluto ou de um objeto de investigação que se pudesse descrever com a aplicação adequada de certos conceitos de crítica bem desenvolvidos e bem fundamentados, é coisa que já não se admite. Deixou a questão – no seu aspecto mais abstrato, pelo menos – de ter relevância no universo da teoria? Ou devemos tratá-la, nesta altura, apenas como uma questão a mais, a ser levada ao fórum dos debates onde outras questões – talvez mais prioritárias – se impõem à nossa preocupação e obrigam a que a releguemos para o fundo ou que a deixemos para uma outra ocasião? E devemos esperar pelo tempo em que, resolvidas as mais urgentes, possamos dispor do ócio e da isenção de espírito necessários para nos dedicarmos a ela e verificarmos se, de fato, no que tem de irresolúvel, ainda pode nos ensinar o que quer que seja, adquirindo uma importância que, à primeira vista, não lhe pudemos atribuir?

Num de seus escritos, Marx apresentou, com certa precisão, o problema que nos preocupa aqui e que talvez constitua, até para os que já percorreram uma grande extensão do conhecimento das questões da arte e da literatura, uma dificuldade ainda não ultrapassada:

A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis. (*Apud* LUKÁCS, 1968, p. 59)

A citação, presente num texto de Lukács, mostra que não só para Marx, mas também para o filósofo húngaro o problema se coloca como um problema por assim dizer basilar da teoria (caso lhe possamos atribuir o que quer que seja de basilar), não podendo ser escamoteado. E não é que Lukács esteja interessado, precipuamente, em resolvê-lo (e pode ser que sua resposta se nos afigure insuficiente ou inadequada em nossos dias, tal como se nos dissesse que as obras literárias somente adquirem permanência no tempo porque aludem a questões que são permanentes na dinâmica social de todas as épocas). É provável até que, em Lukács, a questão nem se expresse nos termos com os quais tentamos expressá-la, isto é, vendo-a como uma interrogação acerca da permanência das obras no tempo. Porém não se pode negar que o crítico faça uma alusão a ela, autorizando-nos a perguntar se está, pois, em sua teorização, interessado apenas em recortar o seu campo de abrangência ou se é possível dizer que, para além desse esforço, existe ainda, mais profundamente, uma preocupação – que se poderia qualificar de *preceptiva* em relação à arte – não apenas de nos dizer aquilo que dá a uma obra o seu elemento de permanência, como também (ou talvez por isso mesmo) de nos ensinar o que se deve fazer e como se deve proceder para que tal elemento desponte nela – na arte – como uma garantia de que, de fato, um certo valor se incorporou ali.

Quanto a tal valor, assinalou Lukács, falando da literatura, que ele dependerá da capacidade das obras em captar uma certa “poesia íntima” da vida, sendo essa poesia aquela “dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens” (1968, p. 65).

Ora, os homens que lutam estão empenhados na vida; mas a arte tem um papel mais rigoroso a cumprir, que é o de expressar a dinâmica da práxis social no seu acontecer, a qual por outros meios, deixada a si mesma e ao ritmo do seu próprio acontecer, permaneceria encoberta para as consciências vigilantes:

Sem essa íntima poesia não pode haver epopeia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e avivá-los. A epopeia – e, naturalmente, também a arte do romance – consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da praxis social. O homem quer ver na epopeia a clara imagem da sua praxis social. (LUKÁCS, 1968, p. 65)

Certamente, a indagação acerca daquilo que nas obras não é contingente ou circunstancial não deve confundir-se com a indagação acerca do que as obras *são* de fato ou do que as constitui como tais. Do mesmo modo, não nos conduz à postulação de que as obras existem fora do tempo ou acima dele, sendo de suspeitar, antes, que as coisas não se distingam com tanta clareza e que, na arte e na literatura, a questão do tempo e da permanência se apresente, sempre, da maneira equivocada: “A arte do poeta épico reside precisamente na justa distribuição dos pesos, na acentuação apropriada do essencial” (LUKÁCS, 1968, p. 65).

Preocupações mais contemporâneas quanto ao elemento propriamente “canônico” dos livros, como as de Harold Bloom – para recorrermos a outro exemplo –, de que os seus tratados nos dão provas, ou sua teoria da “angústia da influência” – compreendida como uma interminável batalha travada entre autores e gerações de autores pela permanência –, com o que têm de inconclusivas, não nos levam a pensar em outra coisa. No fundo – ou como algo que se lhe pode atribuir como um fundo – o que move a crítica, nesse e noutros setores, não é só uma dedicação aos valores ou uma busca de legitimação para os seus próprios empreendimentos (pois, afinal, uma crítica que realmente mereça tal nome não poderia começar senão pelos *grandes* autores e pelas *grandes* obras

do pensamento). Move-a, sobretudo, o aparecimento disto que é, ao mesmo tempo, manifestação de um valor e o seu desaparecimento na hesitação ou na impossibilidade de fixá-lo: “Pois todo poeta começa (não importa se ‘inconscientemente’) por se rebelar com mais força contra a consciência da necessidade da morte do que todo outro homem ou mulher” (BLOOM, 1991, p. 38). As obras permanecem – é o que sabemos, e é o que comprova a existência dos grandes livros e dos grandes escritores –, e essa permanência parece revelar alguma coisa da sua essência e do seu segredo:

O jovem cidadão da Poesia, ou “efebo”, como teria sido chamado em Atenas, já é o homem antinatural, ou antitético e desde o princípio está em busca, como poeta, de um objeto impossível – como o fizera, antes de si, seu precursor. (BLOOM, 1991, p. 38)

Mas podemos ir mais longe ou escavar mais fundo na perquirição de tal essência? Ou devemos patinar para sempre na hesitação, como se o simples fato de nos perguntarmos pelo que torna as obras *permanentes* (caso tal adjetivo não seja impróprio ou excessivamente vago para a presente situação) já fosse argumento suficiente para nos garantir que a questão não é infundada e que, seja qual for o seu conteúdo, mesmo que não possamos responder a ela de modo satisfatório ou coerente, o que nela se prefigura nos coloca mais próximos de um elemento essencial de que a interrogação sobre a arte – por mais obscura e escorregadia – não pode prescindir?

Colocar, pois, a questão da possibilidade da permanência conduz, por seu turno, a uma reflexão sobre as relações da arte com o passado e com o que se chama de tradição. Nnum texto intitulado “A consagração do instante”, Octavio Paz assinalou, falando da poesia em geral, que esta, não sendo religião, nem magia, nem pensamento, para se realizar na forma do poema, se apoia em alguma coisa que está fora dela. Algo que é “alheio” – sugeriu o crítico mexicano – “mas sem o qual [a poesia] não poderia encarnar-se” (1972, p. 51). Aquilo em que se apoia a poesia é definido como

pertencendo ao domínio do mundo ou, mais precisamente, da história dos atos humanos: “As palavras do poeta,” – escreve Paz – “justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável” (p. 52). Por outro lado, pode-se dizer que sejam “anteriores a toda data: são um começo absoluto” (1972, p. 52). A relação da poesia com a história é exemplificada por Paz com uma referência à *Iliada* e à *Odisseia* de Homero: “Sem o conjunto de circunstâncias a que chamamos Grécia” não existiriam esses poemas, mas sem eles “tampouco teria existido a realidade histórica que foi a Grécia” (1972, p. 52). Desse modo, o poema pode ser definido como sendo “um tecido de palavras perfeitamente datáveis e um ato anterior a todas as datas: o ato original com que principia toda história social ou individual; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência” (p. 52).

Na interpretação de Paz, a relação do poema com o instante, refletida a partir de sua relação com a história, remete a um pensamento de dupla valência. Primeiramente, a relação da poesia com a história conterà qualquer coisa de inaugural: o poema é história na medida em que toda a realidade sobre a qual se funda e para a qual se volta é histórica e, a seu modo, datável ou situável. Nas palavras de Paz, “o poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra” (1972, p. 53) Mas é também, concebe o crítico, o *começo* da história, na medida em que o seu acontecer, iluminando o que chamamos de história, dá a ela o seu sentido e a sua dimensão de humanidade:

O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade, um assombro momentâneo diante daquela árvore ou diante da frente de Diana, lisa como uma muralha polida. Esse instante é ungiado com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração. (1972, p. 53)

O conceito de instante, porém, se torna ambíguo neste ponto. Se o poema o inaugura como tal e se o consagra, o ato de ungir e de consagrar – que lança uma luz especial sobre o instante – também o retira para fora de si mesmo. De algum modo, não se tem mais o instante irrepetível e fugidio em que as coisas reais acontecem, mas, pela força da arte, aquele se converte em instante *consagrado*, situado no tempo e também, paradoxalmente, no exterior do tempo, não sendo mais o instante em si, cujo fulgor a obra recebe e coloca em evidência, consagrando-o. Será, antes, o instante *fora* daquele tempo em que a verdade da vida aconteceu: “Como toda história humana, o poema é um produto histórico, filho do tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio” (1972, p. 53). Esse instante, lançado em direção a um exterior que é o *fora* da arte e da mentira que a arte inaugura, é o momento da ambiguidade – daquela ambiguidade que preocupou Blanchot e que, até certo ponto, complica o pensamento de Paz, levando-o a recorrer a certos paradoxos que, se ajudam a iluminar as questões, também as fazem girar numa espécie de círculo;

A ambivalência do poema não decorre da história, entendida como uma realidade unitária e total que engloba todas as obras, mas é consequência da natureza dual do poema. O conflito não está na história e sim nas entranhas do poema e consiste no duplo movimento da operação poética: transmutação do tempo histórico em arquetípico e encarnação desse arquetipo em um agora determinado e histórico. Esse duplo movimento constitui a maneira própria e paradoxal de ser da poesia. (PAZ, 1972, p. 54-55)

Tem a arte, neste particular, o caráter de um círculo? Ao dizermos – como querem os autores mencionados – que as obras dão relevo a qualquer coisa de fundamental ou de inaugural na existência fungível dos homens e, concomitantemente, lhe dão o caráter do atemporal, não

estamos a dizer que com isso a arte os lança numa profunda confusão?

A PERSEVERANÇA NO ERRO

Quando no estilo de um poeta contemporâneo ressoam ecos de estilos do passado e de atitudes de escrita que julgáramos caducas ou mortas nesta altura avançada da história, estamos a supor que a permanência pode ter, além daquelas que apontamos, ainda uma outra feição. Ali, não se trata apenas de ouvir falar de novo a voz dos mortos, ou de prestar-lhes homenagens numa voz que, em todos os aspectos, ao se fundir com a deles, parece ganhar uma ressonância estranha e algo inusitada para os ouvidos contemporâneos. Com efeito, a leitura do livro de sonetos *As horas sonâmbulas*, de Sérgio Monteiro Zan, publicado pela editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa em 2001² – e que porta como subtítulo o termo *Sonetos extemporâneos* – faz pensar noutra possibilidade. Ler os sonetos de Zan é, em princípio, a um olhar desarmado, entrar num espaço de estranheza e – por que não dizer? – de uma mistura ou confusão de tempos, em que as vozes do presente e do passado parecem superpostas ou aproximadas, numa espécie de promiscuidade tumultuada. Leva-nos, também, a uma atitude de sobressalto que, não obstante, não deixa de ser reveladora:

Confirmo-me em imagens desconexas,
 Como num soto exausto e macilento
 Tontas, caudais, folhas de extinto vento,
 À sombra densa e morta genuflexas.

² ZAN, Sérgio Monteiro. *As horas sonâmbulas*: sonetos extemporâneos. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001. 115. p. Todas as citações de Zan presentes neste ensaio foram extraídas do livro em questão, procedendo-se apenas às necessárias atualizações de ortografia impostas pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 2009.

Sonhasse-as níveas falas incomplexas,
 Cegara-lhes o polo aonde me ausento,
 Vira chorar-me o seu dissentimento
 Coros em nêneas ábsonas, perplexas...
 Pois me prezo incorrupto, ardo e dimano
 Numa real dimensão sóbria e restrita, –
 Eis que me agrava a incúria do leviano

Signo que irrompe a espaços e imprevisto
 Permeia a plúmbea contrição bendita
 Da mente,ilhado claustro em que persisto.

(Soneto I, p. 7)

Se a arte é tempo que se redescobre como tempo ou que transforma o passado num presente sem substância e, no entanto, vivo e fulgurante, é porque ela é tempo no tempo e fora do tempo, podendo ser que seja, de fato, como o quis Blanchot, o espaço da imagem e do fascínio³:

Essa presença de ser é um evento. Esse evento não acontece fora do tempo, caso contrário a obra seria somente espiritual, mas, por ela, acontece no tempo um outro tempo, e no mundo dos seres que existem e das coisas que subsistem acontece, como presença, não um outro mundo, mas o outro de todo o mundo, o que é sempre distinto do mundo” (1988, p. 228).

E aqui, para o que nos concerne, podemos dizer: sabem-nos bem os poetas, que são de todos os mais fascinados. E sabem-no os leitores, que ouvem, na voz dos poetas, aquele *outro* da voz que fala, nos poemas, para além de toda voz (ou que nos remete para um *além* fascinado no qual o tempo deixa de ter a sua vigência costumeira, como tempo das coisas reais em que as coisas ganham sua dimensão de verdade e exterioridade localizada num tempo qualquer). Converte-se a

³ Ver *O espaço literário*, principalmente as considerações sobre o imaginário (cf. BLANCHOT, 1987, pp. 255 ss).

experiência do tempo não em verdade do exterior, mas numa *imagem* do tempo onde vigem a ambiguidade, a incerteza e a confusão:

Porque em mim vive a Fábula e a Distância,
E porque pesa em mim toda a inconstância
Forânea e real das coisas que palpitam,

Absorvo o fixo afago silencioso,
O sereno fulgir glauco e amoroso
Desses olhos de outrora, que me fitam.
(Soneto XXVI, p. 57)

Podem-se estabelecer limites e traçar contornos nesse espaço? Quando falamos em influências, estilos de época, estilos e originalidades individuais, supomos apontar para elementos “concretos” da experiência literária. Mas esses elementos não são apenas erros e equívocos decorrentes do modo como olhamos – modo fascinado e, por isso, sujeito às insuficiências e extravios da fascinação?

Essas observações nos parecem difíceis aqui. No entanto, é justo pensar também que, para além da noção de uma pura permanência das obras como tais num tempo que nunca deixou de passar e de desgastar os monumentos (mas que nos parece suspenso ou convertido em tempo-sem-tempo pelo poder de consagração da arte), existe um outro modo de permanência que confina com a ideia da legibilidade. Permanecer é, não só, conservar-se fiel e igual a si mesmo através de todas as épocas, mas manter aberta a possibilidade do contato (compreendido como *leitura* e interpretação) – conservar a capacidade daquela revelação a que Paz alude em seu escrito, convertendo-a novamente num fato do espírito, que o espírito redescobre a cada vez que vai ao encontro das obras ou que estas vêm ao seu encontro. É o que experimentamos quando lemos certas produções da chamada escola simbolista de poesia, cujos estertores parecem ter ocorrido já na época de Mallarmé, que dela teria sido um representante dos mais prestigiados. É a beleza – o que

chamamos de beleza – o penhor mais alto da permanência e da consagração?

Permanecer *legível* quando a própria época de origem já passou é, talvez, o maior mistério da permanência – aquele que embaraça os críticos até o ponto do constrangimento. Que poemas como os de Alphonsus de Guimaraens, Silveira Neto ou Dario Veloso nos pareçam, ainda hoje, belos e perpassados por um movimento tumultuário de sugestões e impasses de linguagem é assunto para meditar. Não iríamos até o ponto de dizer que, pela força da poesia, qualquer substância neles extrapolou as limitações do tempo e avançou em direção àquele tempo-sem-tempo da hesitação e da fuga, mas também não há como fugir à suspeita. Se a poesia, como o quis Octavio Paz, consagra esse instante em que o tempo se perde como tal para ganhar-se mais adiante como tempo consagrado, fundado pelo poema, então o instante não pode ser outro que o próprio momento (ou movimento) do *ler*, que é sempre *presente* e, ao mesmo tempo, não parece ancorado em tempo nenhum:

Passado vivo, dilacero a venda,
Retomo o gládio fulvo, paladino
Do tempo, sempre herói, sempre menino,
Na ânsia imortal da imaginária senda.

Por mais que a fronte lúcida pretenda
Tornar-me aquém, submisso, pequenino,
Livre, reclamo as curvas do destino
E humanamente entranho-me na lenda.

Fecunda-me a distância as inquietudes,
Refrigera-me a som dos alaúdes,
Da noite milenar às luas cheias,

E a memória acalenta, doce e incauta,
Meu coração, esqualido argonauta,
Náufrago de esquecidas epopeias.

(Soneto XXII, p. 49)

Num ensaio que se pode ler em *O livro por vir*, observou Blanchot, citando Valéry, que “todo artista está ligado a um erro com o qual tem uma relação particular de intimidade” (2005, p. 156). Ora, a arte não pode viver sem esse erro, e é possível que toda arte tire “sua origem de um defeito excepcional” e que toda obra seja “a realização desse defeito de origem do qual nos vêm a aproximação ameaçada da plenitude de uma nova luz” (p. 156). Será esta – pergunta Blanchot – uma concepção própria do nosso tempo? Provavelmente, o erro da arte a antecede, ou começa na sua relação equivocada com o tempo; mas é certo também que ele não está manifesto na quebra ou na rejeição de um conjunto de regras, como se poderia supor apressadamente. E até mesmo em nosso tempo – em que a arte deixou, nas palavras do crítico, de ser uma “tranquila maravilha coletiva” para se tornar convulsionada e incerta de sua própria realidade – há um movimento de errância que nos conduz à hesitação. A arte *erra* e se extravia, e não porque perdeu os seus modelos ou as suas referências de base, mas porque é da sua natureza caminhar e avançar no erro. Por isso, não devemos conjecturar acerca de um possível *outrora* em que tais coisas não tivessem sido dessa maneira. “Pelo menos” – adverte-nos Blanchot –

é hoje que nos diz respeito e, quanto a hoje, podemos afirmar resolutamente: um artista não poderia enganar-se demasiadamente, nem se ligar demais ao seu erro, num contato grave, solitário, perigoso, insubstituível, pelo qual ele tropeça, com terror, com delícias, no excesso que, nele mesmo, o conduz fora dele e talvez fora de tudo. (2005, p. 156)

Havendo um movimento em direção ao erro em que, às vezes, a arte parece perder o seu caráter de arte para se tornar outra coisa (e, frequentemente, só o pretexto para uma tagarelice erudita e bem-intencionada), pode-se afirmar com segurança, quanto à poesia de Zan, que o seu erro vem do elemento no qual encontra as suas origens, residindo no fato de que preserva e exhibe essas origens como um despojo glorioso. Vemo-lo na forma que o poeta escolhe para dar aos

seus versos, seja no vocabulário precioso e de extração passadista, seja no contorno das frases que tanto se afasta do coloquial de nossos dias. Tudo isso é suficiente para que um leitor contemporâneo, experimentado já no convívio com as produções de uma modernidade que vai aos poucos se tornando “tradição”, a coloque sob suspeita, sem no entanto deixar de perguntar-se por aquilo que nela se recusa a naufragar nesse erro e que se torna, em vez disso, a sua possibilidade de maior triunfo. O erro é, pois, acima de tudo, a conquista de uma posição. A poesia, ali, quer falar uma linguagem própria, mas a linguagem em que fala não pode estar senão contaminada por um gesto de decisão, que contém, no entanto, a perspectiva da fuga e do extravio:

Voa, meu canto, libra-te inexacto
E rouco, a par dos zelos e das iras,
E do ágil turbilhão entre as espiras
Define em gema e lodo o teu retrato!

Tenta a rapsódia ideal, foge-me ingrato,
Instiga-me do abismo em que regiras,
E, dum novo holocausto sobre as piras,
Desfralda-me o estandarte intemorato!...

(...)

(Soneto II, p. 9)

Se é de beleza que se trata, nota-se nessa linguagem (no seu aspecto visível, pelo menos) um brotar incessante de mitologias, de sinais que apontam em direções que o leitor talvez relute em seguir e que não deixam de seduzi-lo, incitando-o a avançar por terrenos que, apesar de tudo, parecem habitados pela surpresa: “Vens com a madrugada fria e cega, / Trazes no olhar girândolas secretas, / Orna-te a fronte o louro dos poetas, / E tens o aprumo ideal de estátua grega” (soneto IV, p. 13). Trata-se apenas de sedução, decorrente das sonoridades musicais e encantatórias de uma linguagem de

iniciados? Sabemos que o passado, nesses territórios do encanto e da vertigem (e trata-se aqui do passado da própria poesia, entendida como linguagem ou tradição de uma linguagem que o tempo sedimentou e fez depositar nas páginas dos livros), está muito próximo – quase até o ponto do vício ou do malogro –, obrigando a uma atitude de alerta que, mesmo assim, nada nos pode garantir: “Somente, audaz, com medo de perdê-los, / Vai, ao ver que te vais, o luar lascivo / Pondo beijos de luz nos teus cabelos...” (p. 13). Pode-se e deve-se resistir ao encantamento, ou existe a possibilidade de, entrando na experiência e atravessando-a de olhos abertos, sair intacto no fim, como se aguardasse do outro lado um mundo de certezas e contornos nítidos de cujo contato o espírito hesita em abrir mão?

O que chamamos de “mitologia”, com relação aos sonetos de Zan, remete, como se vê, a um universo de postulações, de imaginações e idealidades (para usarmos um termo que talvez não descreva corretamente esse aspecto) cujo significado não é claro, mas cujo efeito mais patente é forçar o aparecimento do que denominaríamos de uma clivagem na linguagem do poema. Tal clivagem se manifesta e se aprofunda à proporção que, criando-se um clima de “esmero” e sofisticação no dizer, a própria linguagem na qual o poema se encarna se vê cindida de repente. Há uma espécie de desaparecimento da linguagem imediata – aquela que tendemos a compreender como sendo a linguagem “justa” e a única possível para o uso de todos os dias –, que é substituída por uma outra, cujos contornos são vagos ou escurados. Habita-se, aqui, uma região de atmosferas rarefeitas e contornos poucos nítidos, repleta, porém, de uma luminosidade cegante que, num extremo, poderia atordoar nossos sentidos:

Despojado de ti na sombra nua,
Um espaço sem cor deliquescente
Perde-se em mim desoladoramente,
Funde-se em mim numa aspereza crua.

Brilho de mil faróis, sangue que estua
 E explode a veia em apoteoso ardente,
 Rastro de estrela trágica e palante,
 Em pretensiosa adoração da Lua.

Sereno espasmo em rosas e serenos
 Reflexos de ouro e mar adormecidos,
 Sabores de fatídicos venenos,

No momento em que extático descobro
 Teu perfume a bailar nos meus sentidos
 Como uma abelha bêbeda de outubro.

(Soneto V, p. 15)

O vocabulário raro e todo o clima de exotismo (algo livresco, admitamos, mas o que é o livresco, em se tratando de poesia, senão o desejo de um impossível que seduz e nunca se entrega como verdade?) são a prova do que estamos a dizer. Trata-se mesmo de ressuscitar uma linguagem, ou a clivagem, a perda dos pontos de apoio, impõe exigências mais rigorosas, fazendo pensar que a língua da poesia – fundada numa hesitação (entre a sua “própria língua” e a língua dos usos cotidianos) – é ela mesma o movimento oscilante e que essas mitologias são algo mais do que meras invenções da fantasia, constituindo de fato um *modo de ser* no qual o espírito não pode senão perder-se para se procurar em seguida? Com efeito, a ideia de uma procura sem horizonte ou de uma ausência de lugar ressuma dos poemas do livro: “Não sou mais que o reflexo de um anseio, / Vívida flama que entre as brumas leio / Dos sinistros castelos que levanto” (soneto VI, p. 17). Perder-se remete à demanda por um horizonte que nunca está dado nem no plano do imaginário (ou das imaginações que postulam e inventam os seus próprios referenciais) nem no plano da linguagem, conduzindo a um aprofundamento da hesitação que, por um instante, ameaça cindir o próprio movimento da leitura:

Assim quero-me inteiro, firme e findo,
Só, na infecunda paz do êxtase lindo,
Despovoado de crenças e ideais.

Assim vou-me furtando ao teu desejo,
Assim fujo ao destino em que antevejo
A pena imensa de um adeus a mais.

(Soneto VIII, p. 21)

A cisão do movimento da leitura implica pensar que estamos realmente diante de um universo de mitologias (e de referências a um passado também rarefeito) e de invenções “literárias”. Mas, por outro lado, leva à percepção de que, ali onde tudo parece dado, onde tudo se oferece como evidência e confirmação, nos falta o chão para nos apoiarmos, como se alguma coisa nos arrastasse para fora das certezas – essa coisa (tumultuária às vezes, e não raro imperfeita, mas nunca pacificada) que tendemos a chamar de *beleza*: “Amor, suave loucura, neve ardente / Sobre relva sutil desguarnecida, / Raio fatal lançado de repente / A um vulnerável páramo da vida” (soneto X, p. 25). Que segurança há para o espírito nesses espaços que o movimentam e o levam a olhar em todas as direções, em busca daquilo que, no fundo, talvez nada mais seja do que ele mesmo em movimento?

A poesia persegue e arrasta aquele que a pronuncia; propõe-lhe riscos que ele, lançado no movimento, não tem como calcular: “Mas, quanto a amores, quase sem querer, / Dos que não talvez de vir temo o suplício, / Sorvo as delícias dos que vi morrer...” (p. 25). Mas, apesar dos alertas, persegue e arrebatava também aqueles que a leem, expondo-os a um enigma de beleza que eles, mesmo se lhe tentam resistir, não poderão recusar, a não ser ao custo de ter os ouvidos fechados para o seu canto de sereia: “Esquece. Inócuos todos os venenos, / As horas do presente iludem menos / Que as que findei à margem dos caminhos” (soneto XII, p. 29). Devemos nos demorar mais um pouco nas suas imediações ou devemos nos apressar em fugir, para não sucumbirmos ao peso do fascínio e aos naufrágios que nele nos ameaçam?

AS DUAS LÍNGUAS DA POESIA

As ilusões da literatura são vastas demais para que nos preservemos diante delas ou para que – ao contrário do que é comum supor em certos ambientes da crítica atual – nos mantenhamos lúcidos e isentos, senhores de nossos próprios pensamentos e intuições. Avançar, dar um passo para além da linha da lucidez nos põe de frente para o desconhecido. E talvez seja esta a função da literatura em nossos dias (caso ainda se lhe possa atribuir alguma função): lembrar-nos de que, no ponto onde o espírito pensou fundar as suas verdades, espereitam a hesitação, a insegurança e as incertezas do sono. Com efeito, a experiência da poesia inaugurada pela chamada escola simbolista de fins do século XIX abriu-nos algumas portas, mas também nos conduziu a certos limites. Não é à toa que, na introdução que escreveu para o livro *Luar de inverno*, de Silveira Neto, publicado pela primeira vez em 1900, Nestor Vítor comparou essa experiência com um deambular a esmo por uma paisagem noturna:

Mas voltemos das digressões para que ele nos leva no mundo exterior. Este excursionista não é dos que deixam vontade de os tomarmos para companheiros muitas outras vezes. Sai-se de tal camaradagem como se tivéssemos andado notivagando extravagantemente e durante todo esse perambular fora das horas não nos houvessem entretido senão com sombrias histórias de duendes. (VÍTOR, 1996, p. 37)

A imagem é, em si, *vaga* demais para nos informar com segurança sobre o que quer que seja, mas é por ser assim – indefinida – que nos instrui sobre o modo como podemos abordar a experiência. Perambular pelo universo das significações e dos sentidos – a ouvir histórias de duendes – não é apenas ignorar que o caminho pode ter uma direção ou que, ao final, nos aguarda qualquer coisa como um sentido seguro ao qual poderemos remeter sempre que sentirmos ter ido longe demais na aventura. “Vamos pedir abrigo ao seu teto” – propõe-nos o crítico. Mas todas as tentativas de atingi-

lo remetem ao movimento da fuga em que se dá a ver ou a pensar, como se esse fosse, de fato, o único e verdadeiro caráter da experiência:

Almas existem assim, como os lagos: não se agitem, que logo se enturvam e há toda uma rede de crispações doentes na superfície das suas águas; no entanto, quando nada as intranquiliza, lá no fundo do seu seio, em leito de prata, a Paz, frágil e formosa deusa, feita de pétalas de grandes jasmims, dorme embebida em ridente sonho azul, que os simples julgam ser um refletir de céu. (1996, p. 37)

Por sua vez, *As horas sonâmbulas* de Zan (título que talvez se tenha extraído de um poema de Silveira Neto, intitulado “O astro da pureza”⁴, de *Luar de inverno*) levam a uma deambulação semelhante. Desalojado o olhar que poderia repousar na realidade e na segurança das aparências claras e recortadas, a poesia pode às vezes sugerir as exaltações de uma luta; porém o campo que se abre tem a consistência do imaginário: “Duplo, lacero o ar, chispa, corisco, / E alento o solo, seiva, água, renovo. / Ergo e destruo, e, ao afirmar, comovo: / E usurpo ao conceder, roubo, confisco” (soneto IX, p. 23). Nessa espécie de vácuo, um movimento único de linguagem é possível, que tanto pode revelar o passado como *fonte* (de estilos e modos de dizer) ou uma origem, quanto pode lançar sobre o presente um brilho estranho, transformando-o em tempo de incômodo e incerteza (e seria de dizer; o imaginário – espaço da hesitação – não oferece repouso e, sempre que nos atrai, também nos expulsa de sua intimidade):

O voo azul dos sonhos imperfeitos
Ensaia em cor sutis alegorias,
Ligeiras espirais, lânguidas, frias,
De suaves, coreográficos efeitos.

⁴ “Ah! para as horas sonâmbulas / De um místico sonhador, / A criança, Poeta, é um mimo de âmbulas / Feito de beijos nos florais do amor” (SILVEIRA NETO, 1996, p. 73).

Mas que êxtase de imagens, e que orgias
De quimeras e enlevos rarefeitos,
Que, ao deixarem do espaço os áureos leitos,
Decantam voluptuosas energias!

Contemplo o vago voo, a serenata
Imponderada, e acolho num abraço
A turba que me exalta e que me mata.

E eles então sorriem, pairam, pensam
E dançam doidos no ar o último passo
E tombam sobre mim como uma bênção.

(Soneto XV, p. 35)

Certos gestos de linguagem podem parecer confortadores (afinal, *sabemos* do que se trata), mas o movimento que se executa (a *leitura*, no caso, e não tanto a possibilidade de extrair dela uma “mensagem” qualquer com que pudéssemos satisfazer nossas inquietações ou acalmar nossas suspeitas) e a cisão que se estabelece não são propícios ao repouso: “Resvalo incerto, exalço-me e decresço, / Procuo, escruto, e duplo reconheço / No canto extasiado que componho // O brutal contraponto de um gemido” (soneto IX, p. 23). Também a ideia de intercalar os sonetos escritos em português com outros (em menor número) escritos em espanhol⁵ nos confirma na suspeita de que, para Zan, a poesia não é tanto um cruzamento de tendências, mas um lugar indefinido onde as tendências podem confluir, vácuo de estilos que a própria noção de *estilo* preenche, como se, por cima do dizer, um segundo dizer se decalcasse: “¿ Por qué os he de llamar de las almenas / De mi torre perdida entre lãs cimas?, Ecos de ayer, tempranas pantomimas, / Que duermen sobre alfombras tan ajenas...” (soneto XXVII, p. 59). De certo modo (e talvez involuntariamente) o bilinguismo tem qualquer coisa de uma metáfora para essa aventura do dizer, que se biparte e se divide

⁵ São ao todo cinco poemas em espanhol, num total de 51.

entre a língua *verdadeira* (aquela dos usos cotidianos) e a língua *sonhada* da poesia – língua de eleição e de andanças, portadora das alegrias e dores do sonho convertido em decisão:

Mísero irmão, funâmbulo do acaso,
Caçador de tesouros controversos,
Herdeiros de lauréis e de cilícios,

Que te bates inglório em campo raso,
Entre as horas dos êxtases dispersos
E as horas das galés e dos suplícios...

(Soneto XXXV, p. 75)

Certamente, a apreensão desses aspectos permite que nos aproximemos de um elemento que pertence à intimidade da poesia de Sérgio Monteiro Zan, frequentemente perpassada pela noção de uma dualidade que contamina tanto o seu imaginário (ou o plano das imagens que dão corpo aos versos) quanto o plano da sua linguagem. Talvez seja impróprio dizer que se trata de um dualismo de superfície (semelhante àquele encontrado nas poéticas barrocas, da qual a poesia em questão seria evidentemente tributária) – presente no âmbito da sua mitologia própria –, porém queremos perseguir aqui uma dimensão mais profunda da dualidade, que aponta para a intimidade da sua dinâmica particular. Dual é não só a evocação de uma presença do espírito como realidade dividida (entre o “sonho” e a “concretude”, entre o “ideal” e o “real experimentado”, etc.), a se insinuar por todo o livro não apenas na presença dessa escrita em duas línguas, mas também no título que se bifurca (“as horas sonâmbulas”, “sonetos extemporâneos”); também o é percepção de que escrever se apresenta, ali, como um colocar-se de frente para aquilo que põe a linguagem em questão: “Presunções do dizer amplo e indiviso, / Êxtases fantasia, urze, cascalho: / Tais os doidos sinais que ao vento espalho, / elevam-se vapor, tombam grânizo” (soneto XLI, p. 87). Porém, por ser assim, o estar de frente cai aquém daquilo que poderia levá-lo à plenitude,

como se no arrebatamento dessa linguagem de eleição que é a da poesia, a consciência se mantivesse alerta para a exorbitância do empreendimento e a suspeita de que, além de certo limite, espreita apenas o vazio:

Esboço em fúria o germe duma ideia,
E gemo e anseio e calo e mordo a pluma,
E as palavras fracassam uma a uma,
Em fugitiva, atônita assembleia.

Desenho em febre a imagem dum poema,
Branca e sem vida como o umbral dum sonho
A que não flui ao cabo e ao fim – suponho –
Mais que o tóxico atroz da mágoa extrema.

(...)

(Soneto XLII, p. 89)

Também a ideia da extemporaneidade, aludida no título, parece carregada pelo sentido do dualismo. Se, por um lado, aflora nela a consciência de que as heranças sobre as quais a poesia funda o seu território de manobras estão mortas até certo ponto (o que faria do adjetivo “extemporâneo” um sinônimo de “anacrônico”), por outro ela pode sugerir um ambíguo *fora* do tempo, com que lidamos mal e que nos põe duplamente alertas para o jogo das ressonâncias. O prefixo *ex-* pode levar aos desvios e extravios de compreensão de que a poesia é cheia, e igualmente nos aproxima daquele ponto em que a linguagem se bifurca, abrindo-se para a vertigem das conotações na qual tudo o que aparece está e não está em seu lugar, num mesmo instante:

Por infindáveis, tétricos in-fólios,
O ultraje imemorial de altos espólios,
Fraude ou verdade antiga, sua e alheia,

Escoam-lhe na noite fria e quieta,

Mortas, à sombra enorme da ampulheta,
As horas e as palavras com a areia...

(Soneto XLV, p. 93)

Reina, pois, a indefinição, na qual todos os elementos, banhados por aquela luminosidade estranha, se bifurcam também, no âmbito de uma linguagem dupla que é, ao mesmo tempo, a língua em que se dizem as coisas e a língua em que não se pode mais dizê-las⁶ – língua da poesia, idioma raro cujo voo se inicia tão próximo do abismo. Mas é de abismos que nos fala a poesia de Zan? Provavelmente não, pois o seu universo de imagens e mitos, apesar de dilacerado em alguns pontos, pode parecer ao leitor relativamente pacificado e até mesmo convencional. No entanto, se, conforme dissemos, a permanência é ela mesma abissal e vizinha da vertigem, então o aflorar, na época presente, desses traços de linguagem a que aludimos há pouco (ligados a uma herança “simbolista” de que próprio título do livro dá testemunho) nos põe no rastro de uma miragem. A poesia fala uma língua própria, mas essa língua nada diz que não seja ela mesma – fala a linguagem de uma “tradição”, que no entanto, também ela, nada diz, porque seus contornos se fecham sobre si mesmos e cortejam o vazio (ou são esvaziados pelo gesto no seu momento de culminância): “Deserto escrevo à beira do sol-posto, / Tenho por cela desnudada furna, / Envolve-me o burel e uma soturna / Máscara encobre as marcas do meu rosto” (soneto LI, p. 107).

O sentimento da “inutilidade” é inevitável até certo ponto, e não porque o gesto da poesia seja inútil em si mesmo, mas porque a ambiguidade em que incide está sempre à sua frente. Ela recorda ao espírito que, afinal, as regiões a que aspira e que o deslumbram são atraentes, porém nem sempre habitáveis: “E num transporte ajoelho-me deveras / Junto ao

⁶ Da qual queremos tomar a ideia das duas línguas em que os poemas são escritos (português e espanhol) como uma espécie de emblema.

leito de falsas primaveras, / Onde inútil repousa a minha voz...” (p. 107). Viver aquém das aspirações não é apenas experimentar de perto as angústias da impossibilidade. É, principalmente, tomar consciência dela (da impossibilidade) como uma experiência da poesia – linguagem impossível e sujeita a todas as eventualidades (conforme aquela ilusão que movimenta uma parte da poesia moderna e a expõe aos acasos de um experimentalismo sem limites), mas que só se realiza numa única possibilidade, aquela que dá o poema como obra realizada, como corpo de poesia, sem oferecer alternativa, para além da realização, a não ser a queda e o fracasso: “Beijote assim, desamparado Verbo, / Feito estreme afinal, fátuo e soberbo / Perscrutador dos sonhos das esfinges (...)” (soneto L, p. 105). Podem os poetas tornar-se íntimos de tal linguagem?

Avançando sobre o vazio que é o vazio da realização (do qual a sua expressão em imagens e numa retórica da elevação não é senão uma mentira a mais), a poesia de Zan elege a sua linguagem. E, ao elegê-la, elege também um campo de manobras onde deve operar, cercado este pela consciência dos limites e dos riscos a correr. Se é possível pensar numa diferença entre linguagens – que marque o limite entre uma linguagem destinada ao uso prático e cotidiano e uma outra, de uso poético e literário (que se aprende nos livros e na tradição) –, a opção pela segunda manifesta, a nosso ver, um elemento de vertigem, de exaltação e de desejo de impossibilidade com que só se pode lidar *poeticamente*. E se tal linguagem é a linguagem do “passado” da poesia (de uma poesia passada da qual o presente se torna o custodiador, ao preço porém de perder a sua própria), então o dizer se converte em oscilação, sonambulismo para além do sonambulismo, extemporaneidade que é tempo presente e tempo nenhum, aberta sobre um abismo que as ilusões e as seguranças proporcionadas pelo aprendizado e pela técnica (da poesia) não podem recobrir.

Ao final de seu artigo “A existência do Simbolismo”, Valéry observou, a seu tempo, que o Simbolismo era (é) “de hoje em diante, o símbolo nominal do estado de espírito e das

coisas do espírito mais oposto àquele que reina, e mesmo que governa atualmente” (2007, p. 76). Marca de uma resistência, mas também de uma perseverança, a Torre de marfim se eleva sobre um mundo que, a cada dia, perde o contato com certas experiências do espírito que lhe anunciariam, ao espírito, a profundidade e as dilacerações da verdade, bem como as impossibilidades do gesto que as perquire e tenta expressá-las na forma da arte. A questão, pois, da *permanência* das obras ressurgem neste ponto – e não apenas como questão da permanência da poesia como monumento ou patrimônio de uma cultura, mas como preservação de uma linguagem que se converte em tradição, no movimento mesmo que a faz perder aquilo que a legitima como tal (se é que existe legitimidade no que quer que diga respeito à arte e à literatura).

A permanência – ligada às questões do espírito e suas andanças – em si talvez não seja, conforme o mostram os esforços da crítica para esclarecê-la, senão a maior de todas as ilusões, o “sonho” impossível sem o qual, porém, não podemos passar e que nos alimenta e põe a caminho. Fascinada pelos mitos que a partir dela (da ilusão) se podem construir, a poesia de Zan – contemporânea sem o ser, extemporânea por opção e também por uma espécie de fatalidade – nos dá testemunho disso, levando-nos a uma orla de beleza e intimidade com o belo em que só poderemos nos sentir estranhos ou estrangeiros. Aproximar-se dela – dessa região – é expor-se aos riscos de uma linguagem dividida e de um gesto que corteja o vazio, no momento mesmo em que, conquistando a beleza, salta para além dele. Eis o seu maior erro, mas também – e por que não o seria? – o seu maior triunfo.

BIBLIOGRAFIA

- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo:

- Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- _____. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- SILVEIRA NETO, Manoel. *Luar de inverno*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (Coleção Farol do Saber)
- VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 3. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VÍTOR, Nestor. *Introdução*. In: SILVEIRA NETO, Manoel. *Luar de inverno*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (Coleção Farol do Saber)
- ZAN, Sérgio Monteiro. *As horas sonâmbulas: sonetos extemporâneos*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.