

OS PÁSSAROS NA POESIA DE LARA: O MELANCÓLICO EXERCÍCIO DO SUBLIME

Nea Maria Setúbal de Castro¹

RESUMO: *A poeta gaúcha Lara de Lemos constrói uma obra que se caracteriza pela palavra concisa, a “palavravara”, e pela preocupação solidária com a humanidade, desde Poço das águas vivas (1957), até publicações mais recentes, como Antologia poética (2002). É possível acompanhar sua trajetória por meio da metáfora dos pássaros, que conduz o leitor a pensar sobre as relações entre forma poética, realidade e absoluto. Lara de Lemos ensina que a poesia é uma ponte entre o aqui e o agora e a impermanência.*

PALAVRAS-CHAVE: *Poesia concisa, pássaros, sublime.*

ABSTRACT: *The south brazilian poet Lara de Lemos constructs a literary composition which points out the specific qualities of the concise word, the “palavravara”, and the solidary preoccupation with humanity, since Poço das águas vivas (1957) until more recent publications, such as Antologia poética (2002). It is possible to follow her trajectory through the metaphor of the birds, which leads the reader to think of the relations between poetic form, reality and absolute. Lara lemos teaches that poetry is a bridge between the here and now and the impermanency.*

KEYWORDS: *Concise poetry, birds, sublime.*

Os pássaros podem ser interpretados como metáfora da eternidade na lírica de Lara de Lemos. Isso exige uma leitura pelo avesso, que capte, na recorrente reflexão sobre a brevidade, um desolamento, um quebranto pela perda da permanência na vida e na arte, como em *Recado para um beija-flor* (1998, 113-116):

Pássaro que pousas de leve
não quero perder teu canto,
teu segredo. Quero-te assim efêmero.
Ainda que nossa vida seja breve

nada digas de tua sorte:
por que, quando e como vou perder-te.
Revela-me só teu levitar no vento
e onde te levará, um dia, a morte.

O Modernismo de 22 ainda não fazia parte do cânone das escolas, quando Lara nasceu em 1925, em Porto Alegre. Os alunos eram introduzidos principalmente à obra dos parnasianos, românticos, clássicos.

¹ Doutora em Teoria Literária (Fundação Universidade Federal do Rio Grande)

Ela assimilaria o poema moderno com o auxílio de uma voz periférica ao Modernismo paulista, a de outro gaúcho, Mario Quintana. Para o mestre, quando ele aniversariou em 1976, fez *Setenta anos do poeta* (1981, 67):

A hora é transparente.

A árvore do tempo
sustenta para sempre
os pássaros invisíveis
do teu canto.

A homenagem é uma composição metaliterária, uma poética que coloca, à superfície, o desejo de nomear o imutável. O eu-lírico, aí está a aliteração em *t*, tensiona-se, contrai-se, para afirmar a perenidade da poesia. Faz soar, em sibilantes *s*, o objeto para o “outro objeto”, o absoluto, que é como a arte enfrenta o desafio de expressar esteticamente o sublime, nos termos da releitura de Jean-François Lyotard do sublime kantiano (LYOTARD, 1993, p. 216). Os “pássaros invisíveis” talvez ajudem o leitor do século XXI a reencontrar essa autora quase sempre inédita. Podem ser os guias numa trajetória que se desloca desde 1957, quando Lara de Lemos publicou *Poço das águas vivas*. No conjunto de sua obra, encontra-se também prosa, mas é na poesia que ela tem a produção mais ampla: *Canto breve* (1962), *Aura amara* (1969), *Para um rei surdo* (1973), *Amálgama*, antologia de poemas dos livros anteriores (1974), *Adaga lavrada* (1981), *PalavrAvara* (1986), *Haikais* (1989), *Águas da memória* (1990), *Dividendos do tempo* (1995), e *Inventário do medo* (1997)². Em 2002, sua lírica foi recolhida em uma *Antologia poética*, organizada por Volnyr dos Santos, através do Instituto Estadual do Livro (RS).

A sondagem da poesia de Lara, na perspectiva de Lyotard do sublime, pede uma reavaliação do código modernista, de que a autora se origina. Para isso, retoma-se a “história paradoxal da tradição moderna” proposta por Antoine Campagnon (1996, p. 12). Sua visão se contrapõe às narrativas ortodoxas, que fazem a história da purificação da arte, de sua redução ao essencial. Preocupado em separar os conceitos de modernidade e vanguarda, o teórico se dedica ao redimensionamento do papel dos movimentos vanguardistas atuantes na Europa – e daí, pode-se agregar, repercutindo para os países periféricos, como o Brasil – desde o final do século XIX e, com maior intensidade, nos inícios do século XX. Para Campagnon, os primeiros modernos, sobretudo Baudelaire, têm o heroísmo do presente e não o do futuro, ao contrário da retórica da ruptura e do mito do começo

² Os livros de poesia de Lara de Lemos, citados neste trabalho, serão indicados através de siglas: *Poço das águas vivas* (PAV); *Canto breve* (CB); *Aura amara* (AA); *Para um rei surdo* (PRS). *Amálgama* (A); *Adaga lavrada* (AL); *PalavrAvara* (P); *Águas da memória* (AM); *Dividendos do tempo* (DT); e *Inventário do medo* (IM). As referências vão aparecer entre parênteses com a sigla seguida da respectiva página.

absoluto característicos das vanguardas. Eles não pensavam que a arte de hoje se tornasse necessariamente decadente no dia seguinte; o esquecimento que tinham da história não significava que quisessem fazer tábua rasa do passado; desse modo, não se condenavam a si próprios, em nome do progresso da arte, a serem imediatamente renegados.

De modo diferente dos primeiros modernos, em 1912, um manifesto inaugurou a aposta maior das vanguardas no futuro. Na convocatória futurista inicial, F.T. Marinetti desafiou a tradição estética ao contrapor à Vitória de Samotrácia a beleza de um “automóvel rugidor”, e ao igualar museus e cemitérios (TELLES, 1978, p. 85-86). Em lugar dos parâmetros da eternidade e da permanência, assumia a autoconsciência da superação pelo novo. Essa autoconsciência marcaria os demais movimentos de vanguarda européia surgidos até os anos 20. Portanto, a trama das vozes sobre o tempo fez confluír para a lírica moderna o fugitivo e o intemporal, o passado e o presente, o presente e o futuro, de tal modo que a construção do cânone moderno seria realizada a partir da tensão das representações da realidade em devir, isto é, da historicidade em que emerge a criação.

Se os vanguardistas estavam dispostos, em certo sentido, a se entregar ao futuro prometido pela cidade moderna, do lado dos primeiros modernos, além de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, também mantêm uma relação ambígua com a modernização histórica. Do ponto de vista da tríade, é possível concordar com a idéia de que a modernidade literária não confia nos objetos do mundo: resta-lhe, então, como aponta Maria da Glória Bordini, “algo ainda passível de fé, a linguagem e a criação verbal” (BORDINI, 1991). Na avaliação de Hugo Friedrich, no entanto, nem mesmo a auto-ironia e o humor conseguem escapar a uma leitura que reduz, no limite, lírica moderna a vazio (cf. FRIEDRICH, 1991). No poeta canônico do modernismo brasileiro, Carlos Drummond de Andrade, em quem a ironia é a estratégia para incluir o sonho da transcendência na finitude de seu tempo, tradição e vanguarda dialogam por meio de um humor “agridoce”, na expressão de Silvano Santiago (1996). Leia-se, por exemplo, seu poema *Eterno*:

E como ficou chato ser moderno.

Agora serei eterno.

[...]

Eterno, mas até quando? É esse marulho em nós de um

[mar profundo.

[...]

Eternos! Eternos, miseravelmente.

O relógio no pulso é nosso confidente.

Mas eu não quero ser senão eterno.

Que os séculos apodreçam e não reste mais que uma

[essência

como fraternidade: a carta é “pássaro que chega/ em forma de recado; e com ele reparto/ parte do meu fardo” (CB, 21). Para o “Homem-ilha” a palavra “se não fere, consola” (id.). A resposta vai através da poesia: “Num poema sem asas/ eu devolvo o pássaro” (id.ib.). O pássaro – elo entre poesia e ser humano – diz ao eu-lírico do “amigo, não do nome”, pois “o nome não importa/ o que importa é o Homem” (id.ib.). Lara vai formulando sua própria poesia participante, como parte do engajamento geral que caracteriza boa parte da literatura brasileira nos anos 60.

Se, em *Canto breve*, o pássaro pode conter o núcleo de uma relação solidária entre arte e realidade, ele ainda não perdeu a sua proximidade com o absoluto, que a reflexão sobre o vazio existencial assinalava em *Poço das águas vivas*. Agora a vizinhança se estabelece entre pássaro, como metáfora da fugacidade, em contraposição a uma consciência da transformação vital. O poema *Do perecível* é expressivo na representação desse jogo de sentidos do verbo passar, que ressoa em pássaro, em que são captados os movimentos simultâneos do efêmero – a negatividade da inexistência de futuro – e da metamorfose das coisas e dos seres, ou seja, a positividade da permanência do ciclo da existência:

Passa o rio, passa a voz
a face e o vento.
A concha é areia.
O peixe, pedra.
O muro, nada.

Passa o pássaro.

O homem é um nome
no túmulo,
um coração vazio
de conjugar futuros.
O amor uma onda
a refluir, um engano
de espera.

O tempo desenha
novas geometrias
para cada estação.
E as flores passam.

E nesse passo de passar
já somos outros e outro
é nosso abraço. (CB, 23)

Sua obra é percorrida por uma angústia, uma divisão entre os “resíduos de breve vida” em *Como a aranha* (CB, 27) e “esse abandono/

rodeado de vazios” em *Da espera* (CB, 29-30). A própria poesia, por vezes, é atingida pelo esvaziamento, como revela a leitura desolada do hipotexto bíblico, em *À maneira do Eclesiaste*:

Há o tempo de amar
E o tempo de desamar.
Há o tempo de sofrer
E o tempo de esquecer.

Meus olhos olham sem
ver.
Em minha boca secaram
As palavras. (CB, 55)

O título do livro seguinte, *Aura amara*, é presságio dessa duplicidade, pois reúne poemas marcados pela consciência de que uma brisa áspera se infiltra num país sob ditadura militar e, simultaneamente, corroídos pela ambigüidade da palavra. “Aura amara” advém de uma das canções mais herméticas de toda a poesia provençal trocadoresca, uma das dezoito legadas por Arnaut Daniel. O título do livro é melhor compreendido na épigrafe elaborada a partir dos dois primeiros versos dessa canção: *Aura amara/ branqueia os bosques/ carcome a cor / da espessa folhagem...II*”.

A imagem do pássaro reaparece na metonímia do voo, por meio da reflexão metaliterária de *Poema do amor demais*. O poeta está sem resposta para o sentido de sua poesia e para a “dor do muito”: “Que faço do voo cego/ dessa fúria/ dessa sanha/ de abraçar o inabracável/ e transcender o meu ontem?” (AA, em A, 61). Em outra peça, *Do tempo*, a divisão entre a consciência dos desafios da finitude e o estatuto “precário” de cada indivíduo, entre o devir histórico e o Ser, o absoluto, reaparece no registro do tempo como teia “tecendo História” e como polvo “sombrio/ de nosso itinerário” (AA, em A, / 79). A tensão marca a condição do poeta no poema *Em trânsito*: ainda que disposto a “plantar o novo”, comparece à ação histórica com uma arte débil, o “canto / mal nascido” (AA, em A, 81). Se há atenção à finitude, também se desenvolve o canto da morte, um tema recorrente na poesia de Lara de Lemos, a exemplo de *Elegia*: “Muitas vidas morri./E o que me resta/ é tão pouco, que entre/ o mar e o amor prefiro / o oco dessa morte que lenta/ se elabora” (AA, em A, 64-65). O luto atinge o exercício poético: “Sei que a palavra é vã/ em tempo avaro” (id.).

Ativista cultural em Porto Alegre, Lara de Lemos mudou-se com a família para o Rio de Janeiro em 1964, devido às perseguições da ditadura militar. Ela retomaria os embates públicos, através da participação no movimento vanguardista do poema-processo, lançado em 1967, na companhia de Wladimir Dias-Pino, Moacyr Cirne, Álvaro de Sá, Ronald Werneck, Dayse Lacerda, entre outros, conforme Domício Proença Filho

(cf. 1988). Ainda que breve, sua relação com o ativismo do poema-processo veio colocá-la em sintonia com pesquisas avançadas da linguagem poética, que já tinham propiciado, anteriormente, o surgimento do concretismo e do poema-práxis na cena literária. As experiências vanguardistas, a que Lara se somou, significam, na história da poesia brasileira, não a negação da palavra e do lirismo, mas uma radical investigação em torno das possibilidades semânticas do significante de cada palavra, da integração da linguagem discursiva com materiais não-verbais para a configuração de uma nova lírica.

A publicação de *Para um rei surdo* pode ser vista, então, como uma etapa significativa de amadurecimento do ofício da concisão: nele, conforme Guilhermino Cesar, a autora adquiriu uma “eficácia contida” (1974, Abas). A apresentação do livro foi feita por Moacyr Cirne, que o relaciona a *Aura amara* do ponto de vista de uma “certa escrita do experimental”, mas do “experimental sob o impacto de idéias que são significadas pelo processo de cada poema”, isto é, “de múltiplas aberturas – as aberturas da significação poética” (CIRNE, 1973, Abas). No conjunto da produção de Lara, o quarto livro significa o momento da transição do canto engajado, que tende à confiança na transparência da palavra, para uma poesia sob o signo, maduro, da palavra como o *locus* do precário. Uma leitura auto-reflexiva de *A tartaruga* guia o leitor pelas incompletudes do dizer poético: [...] No mais é isso: ser em exílio/ opaco e fixo.” (PRS, 6). Nessa altura da trajetória de Lara de Lemos, a palavra alcança – eis aí o exemplo de *Pluripalavra* – uma dimensão plural, sempre aberta a desdobramentos (ver/se ver; versejador/ ver seja dor; voarás/voraz); nela o dizer emerge em meio à voracidade dos vários e possíveis sentidos, e à liberdade do voo para um novo significado:

VER
 OU/SE
 VER
 SEJA
 DOR

VO/A
 R
 ÁS (Z) (PRS, 27).

A condição do poeta – “ver seja dor” – coloca-o próximo às aflições da finitude, mas pelo exercício da palavra fica atento aos presságios do absoluto: em *Ouvir pássaros*, a metáfora dos pássaros pode apontar para aquilo com que não se pode comunicar e está incomunicável; portanto, não se deixa nomear com precisão: “Ouvem, te sabem/ e não alcançam teu/segredo [...]” (PRS, 25). Na produção posterior essa escuta do

inominável, assumirá, de modo marcante, a reflexão sobre a memória, tema presente desde *Poço das águas vivas*. Em *Adaga lavrada*, as paisagens do estado natal emergem de modo mais claro na poesia de Lara de Lemos, como em *Campos da infância*: “Ah, os verdes descampados; e o vento-çoite ventando [...] Ah, meu tropel de cavalos e seus graves cavaleiros [...]” (AL, 18). Contudo, o paradoxo lembrar-morrer que tende a diluir o espaço sulino tensiona o rito da recordação: “Vergada sobre mim mesmo/ apascento/ essas memórias/ para que nunca se percam/ no rumo certo/ da morte” (id.). Em *Herança*, a metapoesia aproxima memória, poesia e absoluto: [...] Brotou dos ancestrais/ esta vertente/ este rio de vertigens. / Cardume correndo/ para o nada [...]” (AL, 27). Mas há uma “ave obstinada” no canto de Lara, daí um debater-se contra o vazio, uma insistência na liberdade humana no eu-lírico de *Apelo a um pássaro*:

Giro em círculos concêntricos.
Concêntricos e inúteis
Empresta-me tuas asas
Um momento.
Quero voar com
simetria. (AL, 72).

O descompasso entre o anseio de simetria do eu-lírico e a dimensão métrica do poema, em que versos em redondilha maior são seguidos de versos menores, até o verso final, dedicado enfaticamente à palavra “simetria”, é apenas um indício do ofício da densidade na poeta gaúcha. Na produção dos anos 80 em diante, a contenção e o minimalismo são características dominantes em sua poética, já definidas em etapas anteriores. Na apresentação de *Adaga lavrada*, o poeta Moacyr Félix reutiliza um trecho do julgamento da comissão do Prêmio Jorge de Lima, concedido pelo INL para o livro *Aura amara*, em 1968, dizendo que os poemas exibem “uma ciência da construção que, todavia, não inibe a força emotiva, antes a cristaliza numa forma que concede ao sentimento características densamente estéticas” (FÉLIX, 1981, Abas).

O ofício das sonoridades amadurece em Lara. As assonâncias em ô percorrem a voz do eu-lírico e dão-lhe pungência. Em *PalavrAvara*, dois exercícios de metapoesia relembram a relação entre o pássaro, o canto e o inominável. Um deles é *Do pássaro*:

O pássaro apanha
A ponta do mistério
Desenrola o fio da vida
e canta (P, 34).

O outro, *Do poema*, amplia a reflexão: o eu-lírico, com a máscara do poeta, sabe que exerce sua arte de modo fugaz, mas contra a impermanência:

O tempo é sumidouro.
O poema faísca
Breve relâmpago
Na treva.

Árduo
De reter por milênios
O pássaro em seu último vôo (P, 38).

A poesia de Lara de Lemos cumpre um grave périplo. A imagem da fugacidade na contraluz daquilo que resiste a morrer, do que insiste em permanecer e se inscrever no eterno, é renomeada em *Inventário do medo*. Este livro do final dos 90 pode ser lido em duas dimensões: uma memória da ditadura militar e seus horrores; e um canto daquilo que resiste à brevidade, numa afirmação do imponderável, inconcebível, inimaginável. É esta poesia do que ousa ultrapassar as balizas da finitude, que se pode resgatar em *Celas - 9*:

Ainda se sobressalta
o coração do pássaro

quando ao acaso
retorna da inércia

das horas tecidas
de tédio e desdita

e recebe a réstia
de sol, num abraço (IM, 35).

Dos fragmentos do tempo de cárcere evolui a lembrança do “coração do pássaro”, como metáfora de resistência. Tudo recende a anseio pela transcendência, por algo que está além daqui, deste espaço e tempo. Mesmo quando a memória se esvai e coloca em perigo a própria poesia, o poeta canta além dos limites da brevidade, em *Do malogro*: “[...] Malogrados versos:/ a memória não garante/ os sinais da tortura”. Após um longo percurso, Lara de Lemos atingiu o ofício de cantar quando as palavras foram desbastadas pelo “tempo sumidouro”.

Lara institui sua poética da brevidade. Alcança a fusão do canto da eternidade no avesso da finitude e se vale da palavra breve – pássaro – para

falar do que permanece. O pássaro conduz o sublime que, na modernidade, manifesta-se de modo nostálgico. Conforme Lyotard, na estética moderna a relação sublime do apresentável com o concebível é apreendida de modo negativo, pelo qual é possível acentuar a impotência da faculdade de apresentação – a “nostalgia da presença” – que afeta o indivíduo, ou a potência da faculdade de conceber (cf. LYOTARD, 1989, P. 155-166). Em Lara, a exemplo de outros poetas que lhe são, ou foram coetâneos – Armindo Trevisan, Affonso Romano de Sant’Anna, Orides Fontela, José Paulo Paes, estes dois últimos mortos em 1998 – a divisão do homem comum moderno, entre a história e a transcendência, tende a se modificar em relação ao cânone modernista, com o maior peso da finitude. Contudo, as expectativas sobre a revolução social, sintetizadas na utopia coletivista, vão diminuindo no transcorrer da trajetória da autora, sem que ela desista, no entanto, de tentar restituir à poesia a função de “instauração da verdade”, no dizer de Maria da Glória Bordini, na apresentação de *Dividendos do tempo* (1995). As interrogações sobre o ser, e sobre o sentido da vida e da morte, parecem ganhar espaço, mas como uma mescla sutil de esgotamento e serenidade.

Próxima da melancolia drummondiana, em Lara de Lemos essa inclinação foi-se matizando, graças ao enleio da linguagem. Desenvolveu outros caminhos, através do diálogo com as poéticas do *intermezzo* – a antilira cabralina, o concretismo e as demais vanguardas – e também com as provocações do Tropicalismo e da Poesia Marginal. Sua obra assumiu uma “melancolia discreta”, na expressão de Paulo Rónai, no prefácio de *Águas da memória* (1990). O pássaro agora se desola, mas persiste, além da finitude, do fragmento, do vazio. Seu canto se eleva, muito além, daquilo que morrerá:

Da crisálida sai o inseto
e voa seu vôo leve:
belo, branco, breve. (LEMOS, 1998, P. 113-116).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- BORDINI, Maria da Glória. A poesia do tarde. *Organon*, Porto Alegre, n. 17, p. 39-50, 1991.
- CAMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- CESAR, Guilhermino. Lara de Lemos e a poesia. In: LEMOS, Lara. *Amálgama*. Porto Alegre: Globo, 1974. (Abas).

- CIRNE, Moacyr. Para um rei surdo. In: LEMOS, Lara. *Para um rei surdo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973. (Abas).
- FÉLIX, Moacyr. Adaga lavrada. In: LEMOS, Lara. *Adaga lavrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. (Abas).
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- LEMOS, Lara. *Adaga lavrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Massao Ohno, 1981.
- _____. *Águas da memória*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.
- _____. *Amálgama*. Porto Alegre: Globo, 1974.
- _____. Cantilenas. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, n. 20, 113-116, 1998.
- _____. *Canto breve*. Porto Alegre: Difusão de Cultura, 1962.
- _____. *Dividendos do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- _____. *Inventário do medo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *PalavrAvara*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- _____. *Para um rei surdo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1981.
- _____. *Poço das águas vivas*. Porto Alegre: Globo, 1957.
- LYOTARD, Jean-Francois. *Lições sobre a Analítica do Sublime*. Campinas: Papirus, 1993.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, p. 105-129, 1996.
- TELLES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1978.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Mal. Cândido Rondon

REVISTA TRAMA

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber