



Lirismo amoroso hoje

O amor curvo, de Daniel Gil

Wladimir Saldanha*

De um livro de lírica amorosa na contemporaneidade se espera a reiterada afirmação poética da instabilidade das relações – os amores líquidos de que falava Bauman – e, no plano formal, o correlato da implosão das formas que, desde as vanguardas do final do século XIX, consagraram o verso livre como principal veio da expressão em poesia. Este, já longe de toda a pauta rítmica de suas modalidades iniciais – seja a da matriz inglesa, salmodiada, seja a da francesa, derivada de liberdades na métrica silábica –, tornou-se quase que somente seu subtipo “verso livre prosaico”, radicalizado por Laforgue e outros, mas perdido hoje até mesmo da inteligibilidade e do ritmo da prosa.

Resulta disso que a lírica amorosa acabou se tornando o espaço por excelência da fragilidade das relações na sociedade de consumo, veiculada por fragmentos de discurso coloquial sem ritmo, não por busca da dissonância, mas por desconhecimento da assonância. Cenário reificante onde um livro como *O amor curvo* (2018), de Daniel Gil, faz grande contraste. Temos aqui a vivência de um amor que, ao contrário dos líquidos, confronta o amante poeta com a fidelidade, essa virtude fora de moda:

* Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Novamente a manhã se enrosca
No quarto

A luz do azul acende
Os vidros

Venho ter com a fidelidade entre
O mar e o sol

Morrem juntos
Nascem juntos.

(p. 13)

Com este pequeno poema se abre o livro. É intitulado com a letra “A”, seguindo-se todo o alfabeto até “Z”. Organicidade de abecedário: o poeta abre aqui muitas possibilidades de leitura. Preferimos uma metáfora estrutural do *aprendizado*, aquele sentido de “inteligência do amor” de que fala Dante na *Vida nova*. E este será um aprendizado em curva, que por sua vez toma o périplo do sol, do amanhecer à noite, como metáfora segunda. Chegando a “Z”, o mar que nos mostrou o poeta em “A” se ausenta e *não é substituído*. Uma grande noite se alastra; o mar radicalmente *morre*. Subversão na imagem mais corrente do mar, que tem no movimento de ir e vir das marés a regra da mudança, da *substituição*.

A curva, portanto, começa como retorno da experiência amorosa, com o pacto de fidelidade e com o final definitivo pela morte. É uma subjetividade amplamente avessa ao caráter líquido das relações, a desse poeta com seu mar: um mar de certo modo antigo, mas vivido com intensidade de novo, compreendendo inclusive os

medos – o medo do feminino, que corresponde a um primeiro estágio do desenvolvimento masculino, como se vê no poema “B”: “Os homens receiam Deus / Amiga. Eu / Receio a ti” (p. 16).

Aqui cabe uma reflexão: ao largo de bandeiras que, à força de situar subjetividades reprimidas por injunções sociais, acabam tornando o indivíduo aquele “menos que um” de que fala Joseph Brodsky¹ – conduzem a “certezas” de um escritor, padronizando as individualidades –, *O amor curvo*, sendo lírica amorosa de fundo homossexual – para quem prefira: binário –, tem seu eixo antes no amor como experiência vital. Nisso se inclui, a meio da obra, a antevisão ou desejo de um filho, mas não interessa ao poeta fazer bandeira do que para si é a consequência do próprio amor.

O que parece faltar em tantas vozes da contemporaneidade é precisamente essa dimensão individual, de pequenos sonhos e tensões: a necessidade última de sua expressão, mas não no sentido gregário, que, ao fim das contas, também é conceitual – aquilo que (em outros termos, evidentemente) faz de Beatriz, na *Comédia*, personagem menos popular e dialogável do que Francesca. Um crítico hoje esquecido, De Sanctis, coloca o problema, ao afirmar que,

já não mais conceito, ou tipo, ou personificação, mas pessoa real e efetiva, em toda a sua liberdade, é Francesca; [...]

¹ Se você trabalha em um banco ou pilota um avião, sabe que, depois de adquirir uma quantidade substancial de conhecimento especializado, tem mais ou menos garantido o lucro, ou um pouso seguro. Já na profissão de escritor, o que se acumula não é um conhecimento especializado, mas incertezas” (Brodsky: 1994, 20).

não é o divino, mas o humano e o terrestre, um ser frágil, apaixonado, capaz de culpa e culpável, e por isso em uma situação tal que todas as suas faculdades são postas em movimento, com contrastes profundos que geram emoções irresistíveis. E isto é vida (1993, 46-7).

Beatriz, ao contrário, é mais que mulher, é “angeletta bela e nuova”, e por isso mesmo, paradoxalmente, menos que mulher: “é gênero ou tipo, não indivíduo”. São ainda palavras de De Sanctis, no século XIX, para a grande obra do século XIV, mas podemos tirar delas a lição de que, embora amesquinhado – grande distância vai de Beatriz e seu cantor para nossos atamancados termos de comparação –, o risco do conceito continua a rondar a poesia, subvertendo o indivíduo em “gênero ou tipo”. Esse me parece ser o desafio da lírica amorosa contemporânea, que assiste à emergência dos “amores que não se deixavam dizer”.

Desafio dos desafios: como falar do amor outrora consensual, de homem e mulher, neste contexto? Outra é a parábola de *O amor curvo*. Aqui, não há senão indivíduos. No plano da linguagem, há variedade formal: um verso livre sincopado convive com metros e a forma fixa do soneto. Há poemas de muita inteligibilidade, como esses dois iniciais citados, mas há outros de imagística hermética, com referências externas, e até momentos de certo preciosismo. Lembrando as três antigas categorias do trovadorismo, poderíamos dizer que esse amoroso contemporâneo, o trovador Daniel Gil, canta seu amor em *trobar clus* (linguagem hermética, deliberadamente obscura), *trobar rie* (caracterizado pelo preciosismo e pela elipse) e *trobar ciar*, *pian* ou *leu* (primando pela clareza, simplicidade e leveza).

Já demos dois exemplos do *trobar leu*. Do *trobar clus*, o poema de sentido mais fechado, poderíamos citar “J”, quando remissões a Verdi, à cantora chilena Violeta Parra e ao asteroide 557 têm em comum o tema da flor/cor violeta (em Verdi, por *La traviata*, com a personagem Violetta; no asteroide, por ser dessa cor e assim apelidado, como nomeado é em Parra). Todo o poema é construído com recurso à anáfora negativa (“Nem eram violetas de Verdi / [...] / Nem violas d’amore e seus / Olhos vendados e / [...] / Nem eram, especialmente, / As violetas no vaso / Invioláveis”, p. 31), para se resolver com a atenção lírica sobre “violetas no chão / Ao pé dos passantes” (p. 31). Assim, o jogo de remissões, nesse *trobar leu*, submetido ao avesso das negativas, conduz a percepção, em estado amoroso, para a flor ínfima desprezada. É hiperestesia amorosa, mas ironicamente revertendo o hermetismo em abertura para o mundo das insignificâncias. A subversão faz com que a eventual perda de referências não se prejudique; é o que acontece também em um dos mais longos – e mais bem realizados – poemas do livro, o intitulado “L”, quando são utilizadas remissões ao personagem Philip Pirrip, de Dickens, e ao incêndio que na década de 1960 vitimou o Gran Circus Americano, em Niterói. Vale transcrever o trecho:

A lona incandescente
Caía como gotas de fogo
O bombeiro bradava “quem está vivo levanta a mão”
A elefanta esmagou crianças e adultos, em disparada
A elefanta salvou centenas ao
Abrir um rombo na lona incandescente
O país virou referência em cirurgia plástica
A mãe reclamou que os três chegaram

Sujos de fuligem
 A sobrevivente conta que recebeu a extrema-unção
 Voluntários enterravam os mortos em um
 Cemitério construído às pressas
 Um pequeno empresário obteve uma revelação divina
 Deixou a mulher, quatro filhos
 Virou profeta.

(p. 36)

Não é necessário conhecer a tragédia do Gran Circo Norte-Americano, muito menos saber que, se o país virou referência em cirurgia plástica, foi porque um então jovem médico, Ivo Pitanguy, iria engajar-se no socorro a queimados e desenvolver técnicas de cirurgia reparadora que o tornariam famoso antes do *boom* estético; pode-se ler o poema como um devaneio intercalado à história amorosa de Pip, que por sua vez serve de máscara ao próprio sujeito lírico.

Elipses e preciosismos eventuais, a modo de *trobar rie*, ocorrem em todo o livro, mas há peças concentracionárias, como o soneto “C”, que justapõe adjetivos (“O enigmático sério modesto cinético / Insuspeito diurno servil específico / Adequado comum contestável feíssimo / Contraído casmurro pançudo diabético”, p. 18). Também aqui, o poeta brinca com a dificuldade criada, conduzindo sua lira amorosa para ridicularizar a própria linguagem: “Abatido cansado sombrio patético / Impotente (in)feliz inaudível poético / Fragmentado enigmático vão indivíduo” (p. 18).

Outras vezes, o procedimento se nota na inserção de versos aparentemente banais, verdadeiros clichês, em meio à imagística sofisticada. Coisas como “amor da minha vida” (p. 26), que pode ser localizado no último verso do poema “G”, ganham um efeito

de contraste após o complicado percurso do amor ali descrito, que compreende o “policarbonato / A matéria magnética dos discos / Kubricks, polanskis, a anteposta luz” (p. 25) – nítida referência à canção e ao cinema – e vai até o âmbito doméstico (“Chaves, página, tábua de cortar”, p. 25) e as escolhas pessoais, de esporte e acessórios (“Boxe, da vida oculta dos cabides”, p. 26), chegando à linguagem: “Do juramento inabalável” (p. 26). Uma enumeração caótica a redundar no “amor da minha vida” final, corriqueiro, porém sem sonegar ao leitor as opacidades do percurso.

A aproximação com o trovadorismo não é estranha ao próprio discurso poético: não é uma construção crítica. No soneto “D”, lemos: “Minha amiga, não chame o seu amigo / De ‘amigo’. Antes, dê-lhe uma facada / No abdômen e tire fora o seu umbigo” / Mas ‘amigo’ é palavra atormentada” (p. 19). Aqui o jogo se estabelece com o termo preferencial do lirismo cortês, mas repugna ao contemporâneo trovador: “Os homens, minha amiga, têm o mal / De perturbar aquilo que é normal / E um dia se perturbam com o amor // E noutro com a palavra...” (p. 19).

É, portanto, uma lírica amorosa que se abre constantemente ao diálogo com a tradição, sem abdicar da percepção de seu próprio tempo, compondo, aliás, efeitos de bem-humorado contraste: os primeiros versos são também reescritas do samba de breque “Na subida do morro”, de Moreira da Silva.² A dimensão intertextual desse livro vai do cancionero popular (brasileiro ou estrangeiro), como ainda na reescrita de “Valsinha”, parceria de Chico Buarque e Vinicius de Moraes (veja-se o tragicômico poema “S”), até uma tradução de Neruda, a do poema “Alianza (sonata)”, cujos versos são

² “Vou dar-lhe um castigo / Meto-lhe o aço no abdômen / E tiro fora o seu umbigo”.

rearranjados no poema “P”. A mais interessante recriação, porém, não se deixa notar facilmente: no poema “Q”, Daniel Gil retoma a tópica da velhice da mulher amada, de Ronsard e Yeats, e escreve uma das raras apóstrofes do livro: “Vou embora sabendo / Seus passos possuem / Meu ritmo! meus / Cantos para sempre / Em seus olhos vão / Acontecer” (pp. 46-7).

O sujeito poético se imagina morto e persistente, não por sua escrita, como no modelo ronsardiano,³ em que a amada lê poemas de amor a ela dedicados, nem pelo conselho de sonhar com os antigos olhos que despertaram amor, como na retomada de Yeats.⁴ Dá-se uma completa entrega, um aniquilamento subjetivo que pretende a vida para o outro e, na sequência, a vida *no* outro, em seus órgãos de visão. Na curva amorosa, voltemos a Dante, quando ressalta o poder do olhar de Beatriz na *Vita nuova*: “Ne li occhi porta la mia donna Amore” – “Em seus olhos a minha dama leva Amor”.

³ Cf. “Soneto XXIV”, de Sonetos para Helena (1578).

⁴ Cf. o poema “When you are old” (“Quando fores velha”).

Referências

- BRODSKY, Joseph. *Menos que um*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DE SANCTIS, Francesco. “Francesca di Rimini”. In:_____. *Ensaio críticos*. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.